

XX+5
AÑOS
revista tablas

Reescrituras cubanas de la tradición clásica
Pasiones por la danza
Teatro y Nación: Tres décadas del ISA

tablas

La revista cubana de artes escénicas

3-4/07

tercera época
Vol. LXXXVII
julio-diciembre

Libreto 78:
Medea reloaded,
de Maikel Rodríguez de la Cruz
Libreto 79:
Antígona,
de Yerandy Fleites Pérez

Ludwig

THE
BEATLES



En portada:

La Cenicienta según Los Beatles

La Colmenita

Foto: Kaloian

Reverso de portada:

El vuelo del gato, Teatro Icarón

Fotos: Pepe Murrieta

Contraportada:

Circuba 2007

Fotos: Kaloian

Reverso de contraportada:

aquicalquiera@, Teatro El Público

Fotos: Pepe Murrieta

Sumario

La selva oscura

Pasiones por la danza

- 4 Iván Tenorio. Del acta del jurado
- 5 Marianela Boán: aún en la distancia entre el ingenio y la permanencia
Noel Bonilla-Chongo
- 9 Danza contemporánea cubana: fin de un milenio
Mercedes Borges Bartutis
- 18 Pura pasión por la danza
Marilyn Garbey

Encrucijadas

- 21 Clown y teatro
Hernán Gené

Reescribir los clásicos

- 28 Vicisitudes cubanas del bacilo griego: risa y tragedia en *Electra Garrigó*
José Antonio Alegría
- 38 Maneras de ser Medea
Ernesto Fundora

Teatro y Nación: 30 años del ISA

- 85 Una Academia sin academicismo
Graziella Pogolotti
- 91 Enseñar sobre las ruinas
Raquel Carrió
- 97 Panel «Conversiones de oficios: ellos/ellas estudiaron Teatrología o Dramaturgia»
- 106 Panel «Diálogos, intercambios, fluidos entre pensamiento y praxis teatral contemporánea»
- 114 Panel «Enseñanza de la Dramaturgia y la Teatrología»
- 121 Edificante Elsinor
Yanisbel Victoria Martínez
- 122 Del lobo un pelo
Ana Margarita Cabrera

Reportes

- 123 El teatro de los asesinos
Raúl Alfonso
- 129 Diez años en la luna: teatro y delirio en la poética de Raúl Martín
Norge Espinosa Mendoza

138 *Delirio habanero*: la identidad trocada
Karina Pino

143 Una larga travesía
Dianelis Diéguez La O

148 *Los siete contra Tebas*: el mito espera
tras la puerta
Norge Espinosa

Oficio de la crítica

150 Entre lo cierto y lo extraño: dualidad en *El vuelo del gato* **Karina Pino** Visión conflictiva de *La Stravaganza* **Vladimir Peraza Daumont** *Demo-n/Crazy* en el poder del cuerpo danzante **Noel Bonilla-Chongo** La importancia de llamarse Carlota **Grethel Delgado Álvarez** Aquí cualquiera ríe **N. E. M.** Letanía de un espectador@do **Yoimel González Hernández** La lámpara de Aladino **Jaime Gómez Triana** Memorias en vida: escenas fuera de canon **Omar Valiño** Las Estaciones de un patico feo **Armando Morales** El mago precoz **Abel González Melo** La cucarachita miedosa y el ratón goloso **Barbarella González Acevedo**

ABCedario teatral

176 Hitler también puede escribirse con G

178 **En tablilla**

186 **Desde San Ignacio 166**

188 Índice *tablas* 2007

En primera persona

191 Rine Leal
Manuel Moreno Friginals

Entretelones:

Quince años del Ballet Litz Alfonso

Libreto 78

Medea reloaded

Maike I Rodríguez de la Cruz

Nota sobre *Medea reloaded*

José Antonio Alegría

La memoria no es lo que sucede,
sino lo que subsiste

Ernesto Fundora

Libreto 79

Antígona

Yerandy Fleites Pérez

Anti-Antígona

Director Omar Valiño **Editor** Abel González Melo **Ediciones** Alarcos Adys González de la Rosa, Ernesto Fundora **Redacción** Yohayna Hernández **Diseño gráfico** Marietta Fernández Martín **Administrador** Vladimir García **Economía y distribución** Maura Hernández **Mecacopia** Yoryana Martínez Toirac **Secretaría** Edelsi Moreno **Servicios** María Garcés, Servilia Pedroso. **Consejo editorial** Eduardo Arrocha, Freddy Artilles, 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.
Correo electrónico: tablas@cubarte.cult.cu
www.tablasalarcos.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: 10 pesos mn
Fotomecánica e impresión: Imprenta CUJAE, ENPSES,
Cuba
ISSN 0864-1374

Consejo Nacional
ARTES
escénicas

tablas x **alarcos**
casa editorial

Tejidos

Tres centros tiene este nuevo número doble: la danza, el Instituto Superior de Arte y una nueva revisión de las reescrituras y apropiaciones que la dramaturgia y el teatro cubanos realizan sobre los clásicos.

Para la danza, un cierto número de materiales acumulados fueron tirados por el carro del Conjunto Folclórico Nacional y su cuarenta y cinco aniversario, homenaje que, sin embargo, pospusimos para un próximo número con el ánimo de balancear el legado histórico de la célebre compañía cubana con su andar presente.

Dentro del Instituto Superior de Arte recorreremos, en particular, los vericuetos de la enseñanza de la Teatrología y la Dramaturgia, las dos especialidades que en el ISA se han vinculado en mayor grado a esta revista por razones obvias y con la que han interactuado de manera fecunda por más de cinco lustros –en los últimos años con la Casa Editorial toda. Recogemos aquí conferencias, intervenciones especiales y paneles que tuvieron lugar en nuestro evento Teatro y Nación 2006, en cuya sede permanente, el campamento del grupo Escambray, rendimos culto a las tres décadas del ISA, cumplidas justo en esos días de junio del año pasado. Otras contribuciones a ese efecto se sumaron después.

Felizmente, sin forzamientos de esta redacción, el curso natural de nuestra escena trajo a estas páginas la presencia de bailarines, actores, directores, dramaturgos y grupos de danza y teatro nacidos en las aulas del ISA o vinculados a ellas, a otros que aún cursan estudios allí, incluidos los actuales estudiantes de diseño escénico que ilustran con sus bocetos y maquetas este dossier.

Como antes no tuvimos espacio para dedicarle el número monográfico al que aspirábamos, la vida del Instituto Superior de Arte y su Facultad de Artes Escénicas se mezcla ahora con el espacio que dedicamos a las relecturas de las tragedias clásicas por el teatro cubano –acontecido este semestre el estreno en la Isla de *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat–, teniendo como puente que dos jóvenes dramaturgos del ISA nos entregan en sus respectivos libretos parte de las últimas visiones dentro de esta tradición.

Nos complacemos también en ofrecer a nuestros lectores materiales sobre el circo, gracias, sobre todo, al anclaje en suelo habanero, hace ya tiempo, de la carpa Trompoloco, sede permanente y consolidada, desde la que se expande con nuevas presencias el arte circense nacional.

Esos son, ahora, nuestros tejidos.

Iván Tenorio del acta del jurado



FOTO: PEPE MURRIETA

CONSIDERANDO SU SELLO

personal como bailarín y coreógrafo de ballet y danza; lo singular de sus creaciones coreográficas; sus esenciales aportes en cuanto al vocabulario técnico, expresados en un magisterio transmitido con igual intensidad a grupos de ballet, danza, teatro y a escuelas de artes escénicas en Cuba y el mundo. Tomando en cuenta su irreductible pasión danzaria y voto por la investigación del movimiento y la escena con la más fiel y digna actitud del compromiso artístico de verdadero creador e intelectual cubano.

Entre la constancia y la diferencia

Hace ya mucho tiempo que la danza le viene regresando al teatro aquel hábito mágico donde recitación, canto, baile y mascarada se confabulaban para

la representación. Hace ya mucho tiempo que el movimiento apostó por volverse acción transfigurada, operante y transformadora del acontecer. Hace ya mucho tiempo que el abismo añadido entre danza y teatro cerca filas en su afán de reunirse. Hace ya, quizás «el mismo» tiempo, que Iván Tenorio llegó para trocar las reglas del juego. Juego y tiempo para una certera maña. Pericia que, al tiempo trampa, sumerge su peculiar poética. Danza versus Teatro versus Danza o aquello que se le parece: intriga, personaje, conflicto, historia, como kineestructura del baile.

Él, maestro de la composición espacial y el movimiento de ese cuerpo que sobre la escena evoluciona, devuelve en su pródiga obra una sólida y diversa formación. Estudios de ballet, danza moderna, actuación, pantomima y música con artistas y pedagogos de primera línea, cubanos y del mundo,

sostienen su impronta creacional. Sus inicios alrededor de la década de los sesenta en Teatro Estudio como actor y asistente de dirección han marcado su itinerario creativo entre el teatro, la danza, el ballet y el espectáculo. Su huella francamente teatral está en el amplio repertorio del Ballet Nacional de Cuba. Igualmente importante fue su residencia en el Ballet de Camagüey. Muchas piezas significativas en la historia de nuestra danza llevan la autoría de Iván Tenorio, desde sus aproximaciones de referentes teatrales (*La casa de Bernarda Alba*, *Hamlet*, *Fedra*), musicales (*Leda y el cisne*, *Rítmicas*, *Tocata y fuga*), hasta sus ensueños venidos de la mitología y la literatura (*Muerte de Narciso*, *El Cid*, *Cimarrón*).

Y es que, sin duda, Tenorio es de los grandes. Linaje devuelto labor incansable para certificar su valía, talento y maestría. Forma de estar entre la constancia y la diferencia.

Noel Bonilla-Chongo

Marianela Boán:

aún en la distancia entre el ingenio y la permanencia



CUANDO COMENZASTE TU CARRERA COREOGRÁFICA

dentro de la Compañía Danza Nacional de Cuba, se produjo un despertar en la manera de escribir para la escena, una suerte de viaje a la memoria de una práctica que en nuestro contexto estaba algo «detenida». Luego, con DanzAbierta, viniste a «perturbar» cierto «orden» con la voluntad de revivir la danza desde su propia condición de arte escénico.

Mientras estudiaba en la Escuela Nacional de Danza admiraba a Ramiro por su talento y genialidad, su cultura y complejidad, la factura impecable de sus puestas en escena y por el hecho de que era un coreógrafo culto que situaba la danza en el mismo nivel intelectual que las demás artes. Cuando comencé en Danza Nacional de Cuba alrededor de 1973 Ramiro Guerra ya no estaba allí y había una fuerte lucha generacional entre los jóvenes que acabábamos de llegar de la Escuela Nacional de Arte y la generación que llevaba años en la compañía y que había sido formada por Ramiro.

Admiro profundamente a Gerardo Lastra, Víctor Cuéllar, Eduardo Rivero y Arnaldo Patterson, entre otros profesores y coreógrafos de aquel momento que se vieron de pronto ante la ardua tarea de salvar la compañía sin Ramiro y con una avalancha de agresivos jóvenes cuestionando todo lo que ellos eran.



premio *tablas* premio *tablas* premio *tablas* premio *tablas*

Si bien en aquella época se hizo sentir la ausencia creativa e intelectual de Ramiro, también se crearon muy valiosas obras, se mantuvo el espíritu de disciplina, respeto y entrega sin límites a la danza y para mí fue un gran aprendizaje en todos los sentidos. Siempre he ido contra la corriente porque pienso que el artista debe mostrar el lado oculto de las cosas.

Por eso comencé a hacer coreografías que por una parte nos permitieran como generación desarrollar esa fisicalidad explosiva y esas posibilidades técnicas que traíamos de nuestra formación académica—como en mi primera obra, *Danzaria* (1978)—, y por otra, traté de recuperar lo que de Ramiro la compañía había perdido al perderlo a él. Mi obra *Mariana* (1980) fue un intento de recuperar la narratividad y la complejidad espectacular e interpretativa, importantes herencias de Ramiro que habían quedado relegadas a un segundo plano en la compañía al seguir otras corrientes más de moda en los setenta o por simple incapacidad o desinterés de producir una obra coreográfica con esas características.

A la experiencia de *Mariana* siguieron otras obras más de ese tipo: *Guernica* (1983), *Teoría de conjunto* (1985), *Lunetario*. A finales de la década de los ochenta, con *El cruce sobre el Niágara*, se empieza a operar un gran cambio en mí, determinado por la



necesidad de revisar mis propios estereotipos expresivos. Ello me llevó a crear mi propio grupo, algo fuertemente inspirado por el espíritu de apertura del arte de la época en Cuba (plástica, teatro, música), mis experiencias con Vicente Revuelta y el conocimiento de Eugenio Barba a través de él, así como mi trabajo con Juan Blanco y Víctor Varela.

La fundación de DanzAbierta fue un acto de necesidad para mí ya que era el único modo de establecer como arte lo que en ese momento no era más que una completa negación de lo que había experimentado; establecer la negación como afirmación de una manera nueva de hacer en el contexto de nuestro país y que con el tiempo fue también encontrando su voz original en relación con el mundo.

En tu visión y a partir de tu misma práctica creativa, ¿en qué consiste la profesión de coreógrafo?

Para mí un coreógrafo es en primer lugar un poeta del cuerpo. Una

persona con la habilidad de crear metáforas usando el cuerpo humano. La metáfora puede ser más o menos compleja y esto depende mucho de todo lo que la rodee, es decir, del espectáculo en su conjunto. Para mí el coreógrafo es un director, es un artista que conjuga todas las artes alrededor de la danza y debe conocer profundamente todas ellas. Un coreógrafo es un intelectual, un pensador y un investigador.

Sé del valor que le concedes a la investigación y teorización de la praxis dancística. ¿Crees que pensar en una teoría de la danza que estime el valor de la corporalidad danzante y del cuerpo en juego, es importante para asumir procesos de análisis, improvisación y montaje coreográfico?

La poca, buena y verdaderamente útil teoría de la danza que existe es siempre muy importante como sostén de la práctica. En Cuba tenemos una tradición más fuerte de lo que imaginamos en teoría de la danza, pero todo lo que se ha escrito necesita ser compendiado, organizado y analizado. Todo lo que ha escrito Ramiro en este campo desde hace muchos años es un material monumental que podría servir de base al desarrollo académico de la teoría de la danza en Cuba. El primer libro de teoría de la danza que leí en mi vida cuando era casi una niña fue *Apreciación de la danza*, de Ramiro Guerra. La Teoría de la Danza es una ciencia necesaria, nunca bien ponderada ni valorada en ninguna parte del mundo. En Cuba tenemos escasas personas interesadas en el tema pero me llena de esperanza la brillantez de algunos jóvenes. Sería muy útil intentar crear un



libro/compendio de acercamientos al tema que comprenda los escritos de Ramiro y otros en Cuba y el mundo en distintas épocas.

La danza contemporánea cubana de los últimos diez años se ha resuelto entre la abusiva intuición y la escasa reflexión. ¿Crees que se pueda calificar la danza de arte cerebral?

La danza, como todo arte, es una combinación de intuición, emoción, razón, inspiración, mimetismo, banalidad y profundidad. No todas las coreografías son necesariamente obras de arte pero en las que lo son para mí, esas inolvidables que han marcado mi vida y mi carrera, el balance entre intuición, cultura e inteligencia ha sido fundamental. *Medea y los negreros*, de Ramiro, *El bolero de Ravel*, de Maurice Béjart, *Café Müller*, de Pina Bausch, *Rosas*, de Anne Teresa des Keersmaeker, son obras de una inteligencia brillante. El hecho de que sea el cuerpo el protagonista de la danza hace aparecer la danza como un arte descerebrado. Es verdad que no hay que ser muy culto para crear movimientos pero sin un marco que los sostenga, es decir, sin un concepto coreográfico, esos movimientos se pierden en sí mismos. En nombre de la abstracción se han cometido terribles errores. La abstracción también tiene estructura, cerebro y emoción. En los cuadros de Pollock o Mondrian la primacía de la forma no significa la omisión de todo lo demás sino lo contrario.

En tu obra creativa es evidente el tratamiento de «lo cubano» como tema, como instancia movimental y significativa. ¿Tienen los gestos y los movimientos un origen cultural? ¿Son suficientes para contextualizar y cualificar un discurso coreográfico?

Los gestos y los movimientos están marcados inconscientemente por la cultura a la que pertenecen incluso cuando con el aprendizaje de las técnicas alejan el cuerpo de su expresión cultural cotidiana. Pero los gestos y movimientos «cubanos» en sí mismos aparecen de muy diferentes

maneras en el contexto coreográfico, el folclor, la danza folclórica espectacular, la danza contemporánea o el show de cabaret tiene cada uno su manera de tratar los gestos y movimientos «cubanos» y tiene también un acercamiento a lo cubano muy particular desde el punto de vista conceptual. Habría que empezar por preguntarse qué es lo cubano. ¿Es lo cubano la imagen impuesta por las transnacionales de la información norteamericana cuando hacia los años cuarenta y cincuenta, en su afán de venderlos como destino turístico, se fijó en la memoria del mundo el cliché de nosotros mismos que aún confundimos con lo cubano: Mulata sabrosa/ maraca/ ron/ guayabera/ sol/ playa/ música/ tabaco/ sonrisa/ café y hospitalidad? ¿O es lo cubano la parte inexplicable e inenarrable de lo que es y vive cada individuo en constante mutación?

Al paso de veinte años (tomando Teoría de conjunto como referencia), ¿cuáles son los métodos de trabajo por donde anda la poética de Marianela Boán?

He estrenado en este tiempo fuera de Cuba cinco obras significativas para mí: *Lifting*, *La insostenible levedad del ser*, *Lay Down on this Side only*, *Fluid* y *Falso testimonio*. En todas ellas hay dos constantes, las impresiones del entorno que me rodea y la investigación con el video, la tecnología, la imagen. Trato de que cada una de ellas signifique un paso más en mi investigación de siempre, quiero decir, en la contaminación de la danza con otros lenguajes. La imagen como tal, la magia de las posibilidades digitales para la escena, no es para mí una cuestión de estar en la última onda que, por cierto, es algo ya muy viejo; sino algo que me permite ampliar mi rango expresivo tanto en el aspecto formal como en el del contenido. Hay que recordar que una gran parte de la humanidad tiene hoy una relación afectiva con la imagen.

Este año he trabajado en tres proyectos. Uno de ellos es *Fluid*, obra que estrené en *The Painted Bride* en Filadelfia y que está motivada, como su nombre lo indica, en el fluir de un

medio expresivo a otro, de un espacio a otro y de una idea y situación a otra. Los bailarines se relacionan con el público en el lobby del teatro mientras son filmados, después público y bailarines se ven a sí mismos en un televisor y durante la obra vemos un video intercalado con la acción de la coreografía en que los bailarines, vestidos con la misma ropa que llevan en la escena, han sido previamente filmados llegando, bailando y despidiéndose en un *night club* famoso en la ciudad que se llama a su vez *Fluid*. El tema es el viajar pero también, como quien abre una caja de Pandora, fluyen una serie de otros temas e ideas acerca de la libertad, la condición de ser americano, la guerra de Irak, la utilidad del *night club* como lugar de identidad para los jóvenes y así hasta el infinito.

El otro proyecto recoge dos estudios previos de diez minutos, uno de ellos realizado en Carolina del Norte y el otro en el Festival de Oldenburg, en Alemania, como parte de una coreografía hecha por varios coreógrafos de diferentes países del mundo acerca de los diez mandamientos de la *Biblia*. En estos dos estudios trabajo con grandes cajas en las que los bailarines se ocultan mientras son espíados por un video-arte con una cámara. Sus imágenes son filmadas y proyectadas en tiempo real en las propias cajas. Me fascinan la idea del video y la acción de filmar como parte de la acción misma de la



obra, la tridimensionalidad producida por la convivencia de los cuerpos y la imagen mezclados con los ángulos y volúmenes de las cajas actuando como pantallas cúbicas y, sobre todo, la enorme cantidad de ideas que puedo comunicar acerca del hombre que habita en una sociedad postecnológica, sus angustias y su capacidad de sobrevivencia a pesar de la dictadura del objeto y de la imagen asediándolo sofisticadamente.

En este momento trabajo en *Falso testimonio*, espectáculo de una hora sobre este tema al que agregó música en vivo, de manera que la contaminación se ha completado. Una chelista y cantante actúa también sobre los bailarines y junto al video-arte mezclándose así todas las artes a través de artistas de distintas disciplinas convertidos en personajes de una misma acción.

En estos dos años que, físicamente, no has estado en Cuba y que sabemos, sin embargo, que no has dejado de estar, ¿cómo ve Marianela Boán el presente de la danza?

Este tiempo fuera de Cuba significa para mí un sacrificio de muchas cosas en el plano personal y artístico, pero no concibo mi crecimiento como artista y como persona sin ponerme en un real peligro. Me gusta ver cómo los jóvenes que yo misma he formado ocupan mi espacio y fortalecen su voz propia. Sentía una profunda necesidad

de cuestionar todo lo hecho hasta ahora y estudiar nuevamente. La academia es para mí muy estimulante sólo por el morbo de negarla después.

Casi nada de lo que veo aquí en danza contemporánea me gusta, a excepción de algunos pocos coreógrafos como Tere O'Connor y Trisha Brown. Estados Unidos es una de las cunas de la danza contemporánea y hay aquí una tradición en la que se mezclan desenfadadamente el entretenimiento tonto, lo experimental y lo convencional, que sería para mí interesante conocer más a fondo y decodificar. No creo que pueda ser más universal como artista ni que tenga más marketing proyectando mi arte desde aquí que desde Cuba, pero necesito esta lección de internacionalidad cotidiana para sentirme menos mirando desde mi paraíso, protegida y asustada, al infierno que es el mundo. La sensación de aislamiento que tengo en Cuba ha sido un estímulo fabuloso para la creación. A golpe de obra he superado posibles limitaciones de cualquier índole y esto supone una gran creatividad y rigor. Mi obra ha estado siempre determinada por esa realidad. Necesitaba abrir una segunda etapa en mi carrera rodeada de otras limitaciones y al mismo tiempo de otras posibilidades que me pongan al alcance de nuevos peligros y conocimientos. Vida Contaminada, VidAbierta.

Sobre el futuro de la danza: creo que la danza no tiene futuro, la danza

FOTOS : ABEL GONZÁLEZ MELO



Marianela Boán



es una esencia. Es como preguntar qué crees del futuro del agua o de la luz, la danza es eterna y necesaria y tendrá siempre períodos de anquilosamiento y de vitalidad, y en cada etapa de la historia convivirán artistas geniales con mediocres, pero siempre habrá danza de la buena. No hay otra alternativa.

Hoy, la danza cubana se resiente de no tener a Marianela entre nosotros. Su trazo creacional es tan tremendo que hasta los más escépticos ante la danza contemporánea sienten su ausencia. Y es que sus aportes «perturbadores» al statu quo de nuestra danza, sembraron gremios que hoy (afortunadamente) se nos devuelven en sus epígonos. Y es que, Marianela Boán, aún en la distancia seguirás entre el ingenio y la permanencia.



Danza contemporánea cubana: fin de un milenio

Mercedes Borges Bartutis

I

ESTA ES UNA ISLA QUE baila. Desde lo más profundo de sus entrañas Cuba se mueve, con una rica mezcla que ha llegado con aportes de todas partes, y es auténtica, porque su individualidad también colaboró con esa cultura que se fue gestando. Los elementos aborígenes, españoles, africanos, chinos, árabes, haitianos, todos fueron tejiendo una trenza única y sólida. En medio de esa amalgama conviven el folclor español, africano, campesino, los bailes de salón, el son, la salsa, las congas, manifestaciones como el jazz o el tango, e incluso el reguetón, para denigrarnos también un poco. Y es que justamente la fortuna de esta Isla consiste en la riqueza de su música y su gente, que no puede vivir sin moverse al compás del ritmo más ingenuo.

El siglo xx fue para Cuba todo eso y más, porque en el mismo lugar donde la rumba se erigía como una reina, en los barrios de Regla y Guanabacoa, el más rancio ballet académico sembró una diminuta semilla en 1931 en Pro Arte Musical de La Habana, que floreció en una emblemática compañía, liderada por Alberto, Fernando y Alicia Alonso en la mitad del siglo. Y cuando ya todo parecía dicho en materia de danza, los cubanos asistimos al surgimiento de la danza moderna en la Isla, protagonizada por Ramiro Guerra. Con presentaciones en solitario y algunas coreografías para las salitas teatrales de La Habana, en los años cincuenta, Guerra se convirtió en el padre fundador de la danza en Cuba.

Los sesenta fueron una época de cambios para el mundo. Cuba no

estuvo exenta de ello. Nunca antes en la historia cultural de la Isla un gobierno había abierto horizontes tan amplios y profundos, planteados desde la imagen de un discurso democrático y popular. Tampoco antes la vanguardia intelectual y artística había soñado tener tantos medios para producir y difundir, a una escala social inimaginable hasta entonces, su experimentación creadora, lo cual la convertía en sujeto y objeto de transformación de la realidad cultural en la Isla. Para la mayor parte de los intelectuales y artistas de aquel momento el desarrollo del programa revolucionario representaba el progreso.

La danza cubana tiene ya un largo camino recorrido. Su historia, rica en matices, ha transitado por etapas de fecunda creación y otras de verdadera crisis. Muchos de estos períodos han

FOTOS: ARCHIVO FOTOGRAFICO FOTOCREART



La moda a mi manera, Grupo Así Somos, 1985

sido estudiados y repasados una y otra vez. De la misma forma que algunos colectivos danzarios han sido analizados hasta el cansancio, otros se han relegado a un silencioso rincón de la historia.

En 1959 surgieron dos compañías que agruparon a la danza por distintos géneros: el Ballet Nacional de Cuba y el Conjunto Nacional de Danza Moderna; mientras que en 1962 surge el Conjunto Folclórico Nacional, que tenía como antecedente el Folclórico de Oriente, una agrupación que aún tiene su sede en Santiago de Cuba. Estas formaciones se consolidaron por mucho tiempo como colectivos férreos e indisolubles. Todas eran verdaderas escuelas de intérpretes y coreógrafos, que fueron apuntalándose sobre la marcha. Precisamente por sus resultados artísticos durante muchos años, era impensable que existiera la necesidad o la posibilidad de crear pequeñas células que sirvieran para la experimentación danzaria. Pero en 1981 nace AsíSomos, con Lorna Burdsall a la cabeza. Este era un producto que surgió de las exploraciones que hiciera Lorna con un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional de Danza. Unos años después un torbellino de creación se apoderó de la danza cubana. Surgieron disímiles grupos que crearon un abanico de posibilidades y que arrastraron a un gran número de entusiastas, provenientes de todas las manifestaciones del arte. El público y la crítica también tuvieron su reactivación para acompañar aquel movimiento.

Sin embargo, hace ya unos años ese movimiento se enfrenta a una especie de círculo cerrado en la creación, que se contrapone a la alta calidad técnica e interpretativa de sus bailarines. Muchos de los protagonistas de aquel movimiento ya no viven en Cuba, otros sólo pasan esporádicas temporadas en la Isla y otros permanecen en sus grupos, pero muchos de sus resultados artísticos se vuelven intrascendentes. Experimentar de las más diversas formas es una urgencia de la danza cubana en estos momentos. Asistimos

con demasiada frecuencia a las mismas poses encadenadas, caídas y recuperaciones, recursos dramáticos que dibujan líneas torturadas hasta el infinito. Y es que, peligrosamente, la coreografía se ha convertido en presa de aficionados. Actualmente muchos se creen con talento suficiente para coreografiar. Como dice el crítico español Vicente Cué, «hoy se llama coreografía a casi todo lo que se mueve». Es por eso que algunas obras, en lugar de mostrar la grandeza escénica de la danza, se convierten en un amasijo de mímica, teatro, luces, sonido, rarezas y excentricidades, incapaces de hacernos sentir la danza.

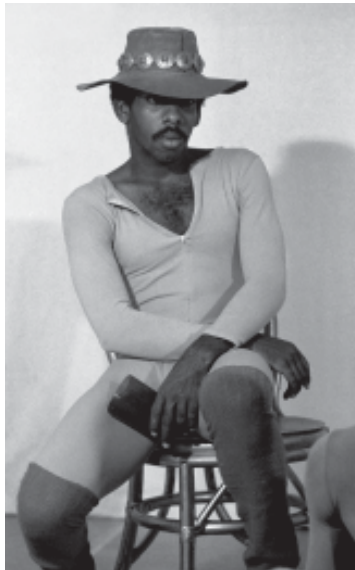
Hoy, sin dejar de preocuparnos por esos problemas que atormentan a la danza de estos tiempos, vamos a repensar aquellos años de oro cuando la danza cubana abarrotaba los teatros de público y levantaba la polémica en los círculos más selectos de la cultura cubana. ¿Quiénes eran los protagonistas de aquel «movimiento» que nunca tuvo un nombre, pero que muy bien pudo haberse llamado Nueva Ola de la Danza Cubana, por su vitalidad, empuje, temeridad, y sobre todo por el alto nivel y la intensidad de sus propuestas? ¿De dónde procedían aquellos coreógrafos? ¿Por qué decidieron salir de sus compañías para experimentar en pequeños grupos? ¿Cuál era su formación? ¿Hacia dónde querían mover sus experimentos? ¿Qué se mostraba en los escenarios? ¿Por qué fue necesario arriesgarlo todo y divorciarse de sus antiguas compañías?

La iniciadora, que rompió el círculo, fue Lorna Burdsall, una mujer a la que no se le ha hecho toda la justicia que merece. Lorna fue la colaboradora más cercana y entrenada que tuvo Ramiro Guerra cuando se funda el Departamento de Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba en 1959. Procedente de Estados Unidos, Lorna vivía en la Isla desde 1955, recibió entrenamiento con importantes personalidades de la danza en Norteamérica y había bailado en la compañía de Doris Humphrey. Su rol en la fundación y el desarrollo de la primera compañía de



danza cubana fue determinante. Pero su vida personal cambió y el destino torció su rumbo. Lorna Burdsall se apartó de la tradicional formación. Con un pequeño grupo de bailarines muy jóvenes comenzó a experimentar en espacios alternativos, lejos de los escenarios convencionales. Su *Greta* de aquellos años nos aportó probablemente una de las imágenes plásticas más hermosas que ha tenido la danza cubana de todos los tiempos. Con *AsíSomos*, Lorna Burdsall dio un espectacular ejemplo de lo que sí se podía hacer fuera de las compañías tradicionales. Con su experimentación le daba un nuevo impulso a la danza cubana y una vez más abría un camino que luego sería decisivo para otros coreógrafos que también apostaron por el cambio y el laboratorio, fuera de las custodiadas paredes de las grandes compañías.

En enero de 1987 Isabel Bustos, nacida en Chile pero con ciudadanía ecuatoriana, propuso su experimento bajo el nombre de Retazos. Isabel había estudiado en París y La Habana. Se había radicado en Cuba y aportó una arista diferente a la danza de la Isla. Secundada por el promotor de danza Guillermo Márquez, Retazos se acomodó inicialmente en la Casa de María, en el céntrico barrio de La Timba. Era la casa de María Gattorno, donde también los rockeros tenían su cuartel general. Ese fue su primer refugio, uno de los lugares más alternativos con que ha contado la historia de la cultura cubana. Las obras de Isabel eran fragmentos que tenían vida de forma independiente, pero también cobraban otro sentido cuando las unía en espacios más convencionales. Títulos como *Mujeres*, *En sueños*, *Ah, que tú escapés*, *Solamente una vez*, o más tarde *Naturaleza muerta con gallina blanca*, *Las lunas de Lorca*, ubicaron a Retazos en un punto alto de la danza nacional. La fantasía, lo metafísico y el subconsciente constituyen algunas de sus temáticas fundamentales. La compañía ha sido también un lugar de tránsito para muchos bailarines de la danza cubana, y refugio para los que, descontentos o en desacuerdo con sus



compañías, quieren probar otras experiencias. Las coreografías de Retazos se mueven, hace ya un buen tiempo, en códigos muy similares y reiterativos, pero su trabajo en la calle y de promoción de la danza distingue a este del resto de los colectivos danzarios.

Aunque La Habana se apuntalaba como el centro de ebullición de los cambios en la danza de aquellos años, en 1987, se comienza a organizar en la ciudad de Matanzas la compañía Danza Espiral, liderada por Liliam Padrón, una bailarina de formación clásica que había estudiado en la entonces Unión Soviética. Liliam era otra mujer que se sumaba a la lista de creadoras que se arriesgaban por las pequeñas formaciones danzarias. Pero Danza Espiral no fue realmente reconocida a nivel nacional hasta 1994, cuando irrumpió en la escena cubana con piezas de pequeño formato como *El no*, de la propia Liliam, o *Invernal y Oxígeno*, de José A. Carret. Con títulos como estos Danza Espiral obligó a los especialistas a detener la mirada en la Atenas de Cuba. Luego la propia Liliam y su compañía se convirtieron en entusiastas promotores de la danza en Cuba al organizar el Concurso Danzan Dos con frecuencia bienal, y más recientemente el Encuentro Nacional de Teoría y Crítica Danzaria.

Todavía antes de terminar el año 1987 La Habana recibió uno de los conflictos más polémicos y controvertidos que ha tenido la danza cubana en toda su historia. Tres primeras figuras del Ballet Nacional de Cuba presentaron una carta de renuncia a la dirección de esa compañía y le dijeron adiós al ballet clásico después de casi veinte años de trabajo. Este hecho, entonces insólito, sólo había estado precedido por la brusca renuncia del primer bailarín Jorge Esquivel. Carlos Aldana, el entonces ideólogo del Buró Político del Partido Comunista de Cuba, había declarado en una disputada reunión con los estudiantes de la Facultad de Periodismo, en la Universidad de La Habana, que «esas tres figuras tendrían que irse al Ballet de Camagüey si querían seguir bailando».

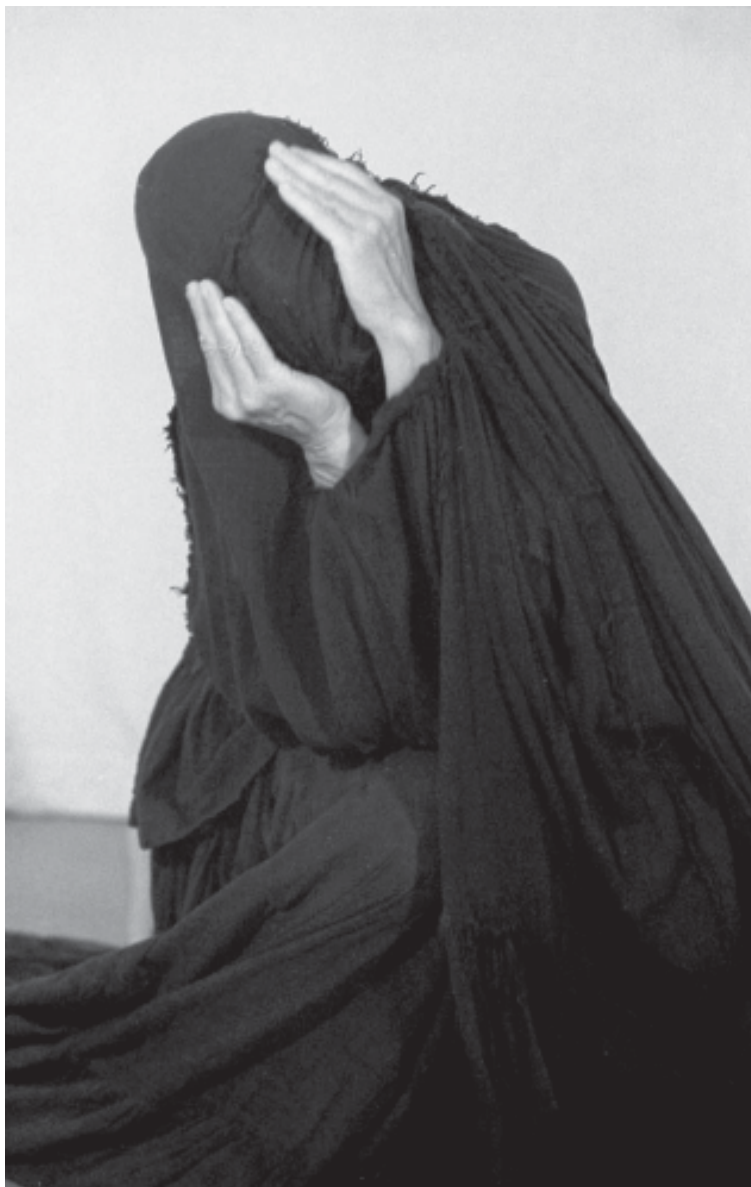
Pero al tema de Ballet Teatro de La Habana y su fugaz paso por la danza cubana dedicaremos la última parte de este recuento.

II

La danza no puede ser ajena a su época. Los últimos años de la década de los ochenta y los primeros de los noventa han sido el período más rico, comprometido y crítico con lo que sucedía socialmente en el país. En 1988, Marianela Boán abandona Danza Contemporánea de Cuba (DCC) y, apoyada por Víctor Varela, quien ya tenía a sus espaldas el triunfo de *La cuarta pared*, crea DanzAbierta, en mi opinión el laboratorio más completo que haya tenido la danza cubana a través de su historia. Es por ello que es necesario hacer un alto en este recorrido para dedicar un momento especial a la propuesta de Marianela Boán, una mujer que le dio a la danza cubana sus espectáculos de gran formato más hermosos.

Marianela había dejado en su última etapa de Danza Contemporánea de Cuba un título como *El cruce sobre el Niágara*, obra que marcó el cambio de esta coreógrafa dentro de la compañía. Rodeada de jóvenes bailarines, la Boán se propuso con DanzAbierta agredir al espectador y decodificar sus hábitos. Con sus creaciones puso una nota bien diferente en el panorama de la danza cubana del momento. Seguidora de las obras de Pina Bausch y las teorías de Eugenio Barba, Marianela le dio a su grupo, en una primera etapa, títulos como *Sin permiso*, *Locomoción*, *Antígona* y *Retorna*; también un entrenamiento diferente con el *contact improvisation* a través de Gabri Christa, bailarina de Curazao formada en Holanda, bajo los preceptos de Trisha Brown. Gabri Christa aportó a DanzAbierta *Un árbol poco vibratorio*. Más tarde se entrenarían también con el método *Volando bajo*, de David Zambrano, entre otras muchas opciones alternativas de movimiento.

A veces en los laboratorios la química es muy efímera. Para DanzAbierta y Marianela Boán surgió



una etapa de crisis y la coreógrafa abandonó al grupo. Boán tuvo un período de trabajo en solitario. De ese momento se recuerdan piezas como *Fast Food*, *Gaviota*, *La carta* y *Últimos días de una casa*. El grupo, aunque se mantuvo unido, no consiguió a tiempo una persona que guiara sus inquietudes creadoras. Ese momento oscuro de DanzAbierta fue superado con la reconciliación de Marianela y el grupo para crear espectáculos que serían superiores a todo lo que había hecho hasta el momento.

En 1996 DanzAbierta estrena *El pez de la torre nada en el asfalto*, su primer espectáculo de gran formato y que duró toda una velada. El éxito fue rotundo y el número de seguidores de DanzAbierta superó todas las expectativas. En *El pez de la torre...* el eje fundamental es el cubano en un momento de crisis. La pieza utilizó bailes populares cubanos, elementos del cabaret y los mezcló con las técnicas danczarias posmodernas. A sus nuevos experimentos Marianela Boán los

llamó danza contaminada. La reflexión de *El pez de la torre...* puso sobre el tapete situaciones límite de la sociedad cubana, que otros creadores de danza en la Isla no tocaban ni de manera superficial. Luego aparecieron espectáculos que se movían en la misma estética como *El árbol y el camino* en 1998 y *Chorus Perpetuus* en 2001.

Actualmente DanzAbierta se mantiene con algunos estrenos esporádicos. Un guión, bajo el título de *El arte de la fuga*, firmado por su actual manager, Guido Gali, obtuvo uno de los premios que promociona

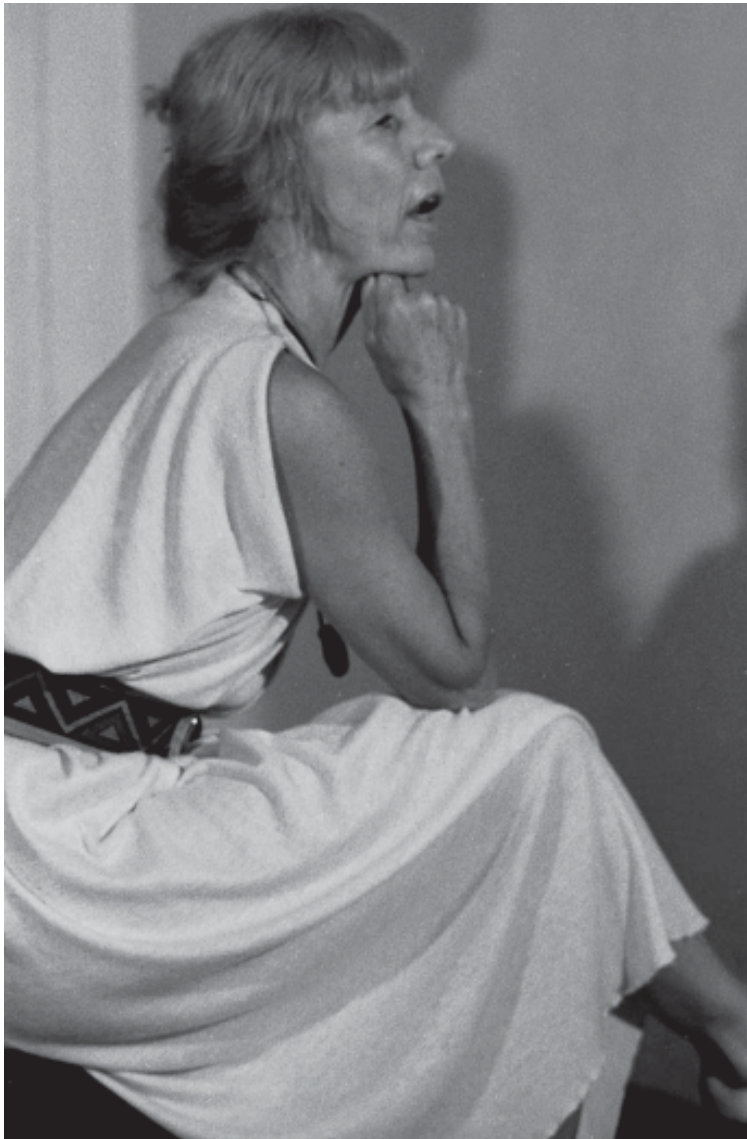
la Agencia de Cooperación Española y la Embajada de España en Cuba. Pero decididamente la salida del país de Marianela Boán, quien reside en Estados Unidos hace ya algunos años, ha influido notablemente en la situación actual de DanzAbierta. Aunque sus integrantes tratan de mantener el rigor que siempre tuvo la compañía en sus espectáculos, DanzAbierta era básicamente una compañía de autor, a pesar de la participación colectiva de todos sus miembros en la creación de los espectáculos. El lujoso empaque que aportaba Marianela Boán a sus piezas

era un cuño de garantía con que salían las obras de esta compañía al escenario. Marianela instauró una especie de marca DanzAbierta. Su laboratorio aportó un sello insustituible a la danza cubana.

III

A pesar de que La Habana seguía siendo el eje central de la danza en el país, hasta Guantánamo se había ido la coreógrafa y profesora norteamericana Elfrida Mahler para trabajar en aquella parte de la Isla. Elfrida vivía en Cuba desde 1961 y había estado vinculada a la mayoría de los protagonistas de la danza en el país. Es así que en agosto de 1989 organiza la primera versión de Danza Libre, compañía que cultiva la danza folclórica y contemporánea y que hace su primera función en enero de 1990. Danza Libre trajo al escenario títulos clásicos de la danza cubana como la *Suite yoruba* de Ramiro Guerra, que volvió a cobrar vida en los cuerpos de los bailarines guantanameros. A la muerte de Elfrida el bailarín y coreógrafo Alfredo Velázquez se hizo cargo de la compañía, que organiza presentaciones habituales en su sede de la ciudad de Guantánamo. Sus frecuentes presentaciones en escenarios de Londres le han permitido a Danza Libre mostrar su doble faceta y ubicar sus obras en una de las plazas más cotizadas de la danza mundial.

También en 1989 otra ciudad del oriente cubano aporta una nueva agrupación danzaria. En Santiago de Cuba el coreógrafo Eduardo Rivero, el hombre que le había dado a la danza cubana dos títulos fundamentales como *Súlkary* y *Okantomí*, abandona su antigua compañía y su propia ciudad para levantar su cuartel general en Santiago. Retomando un trabajo anterior que habían realizado el mexicano Federico Castro, Carlos Manuel Leyva y luego Jorge Abril, Eduardo Rivero apuntala lo que finalmente se convirtió en Danza Teatro del Caribe. A diferencia de los grupos que habían surgido hasta ese momento, Danza Teatro del Caribe apostaba por conservar los códigos de la danza moderna en los que se había





Siete en punto, Danza Combinatoria

formado Rivero. El coreógrafo ha manifestado que su línea de trabajo pretende conservar el espíritu y el estilo de sus antiguas creaciones. Y así se ha mantenido como una especie de museo de aquella primera época de la danza cubana, conservando los más tradicionales códigos de la academia.

En la última década del siglo xx esperaban todavía más sorpresas. Rosario Cárdenas, quien ya tenía una obra grande como *Dédalo*, abandona también Danza Contemporánea de Cuba y funda en 1990 Danza Combinatoria, otro laboratorio que salió de los salones del Teatro Nacional de Cuba para experimentar con las matemáticas, la literatura, la pintura y muchos elementos más que se fueron adicionando. Pero es justo recordar que junto a Rosario, en aquellos años iniciales, estaba también la joven y talentosa coreógrafa Ana Ileana Llorente, que le dio un toque muy singular a las funciones de Danza Combinatoria en el Teatro Mella, con piezas propias como su inolvidable *Chaplin*.

Luego, Ana Ileana abandonó Danza Combinatoria y desarrolló sus propios experimentos en el Centro Pro Danza, al amparo de Laura Alonso. Piezas como *Zapateo por derecho*, con música de Frank Fernández, revelaban a una coreógrafa en potencia que lamentablemente también abandonó el país un tiempo después.

A los experimentos de Rosario Cárdenas se unieron también artistas procedentes del teatro como Raúl Martín. Entre sus intérpretes de punta, *Combinatoria* conservó durante muchos años dos nombres clave: Eruadyé Muñiz y Yakelin Balladares. Títulos como *Noctario*, *Canción de cuna*, *María Viván* y *Dador* han sido determinantes en el éxito de esta compañía.

En septiembre de 1992 Holguín, una ciudad que despunta por su atención a la cultura, acunó a otra compañía, liderada también por una mujer. Maricel Godoy organizó Codanza, una formación que en sus inicios solamente tenía intérpretes masculinos. Aquellos bailarines lograban, en el escenario, un fascinante embrujo, con la casi desnudez de sus cuerpos y la ambigüedad que producía una rara belleza masculina. Eran jóvenes recién egresados de la Escuela Nacional de Danza. Obras como *Ritual*, *El espíritu de la tierra*, *Reflejo*, *Pasajera la lluvia* y más tarde *El banco que murió de amor* o *Muerte prevista en el guión*, son títulos imprescindibles en el repertorio de Codanza. Esta compañía ha desarrollado también un importantísimo papel de promotora de la danza organizando temporadas, talleres, concursos y toda clase de eventos que ayudan a arrojar un poco de luz sobre la danza cubana.

La década de los noventa es una etapa oscura en la historia de Cuba

que no debe ser olvidada nunca. Las difíciles y precarias condiciones por las que atravesó el país pusieron en jaque muchas manifestaciones de la cultura nacional. A pesar de ello la danza continuó su rumbo de cambio y creación. En 1993 el coreógrafo y bailarín Narciso Medina, quien había desarrollado su proyecto Gestos Transitorios dentro de Danza Contemporánea de Cuba, se desprende con algunos integrantes de esa compañía y funda lo que hoy conocemos como Compañía de la Danza de Narciso Medina. Narciso tenía entre sus títulos más exitosos *Metamorfosis*, una antigua coreografía que se ha convertido en clásico de la danza cubana, y *Génesis para un carnaval*. Transformado él mismo en promotor, Narciso Medina lanzó en pleno Período Especial el Concurso Nacional de Danza en Video «Diana Alfonso», al que asistían bailarines y coreógrafos de todo el país. Lamentablemente la compañía, aún con una sede permanente, no tiene un calendario sólido y estable de presentaciones que le permita tener un lugar importante en el panorama danzario cubano.

Justo por esa época en el Centro Pro Danza, Laura Alonso le dio albergue a Lesme Grenot y su proyecto Fuera de Balance. Lesme había estudiado en la Escuela Nacional de Danza, pero había pasado sus primeros años de experiencia profesional en el Ballet de Camagüey

bajo la dirección del maestro Fernando Alonso. Con la compañía camagüeyana presentó en el Teatro Mella, entre 1990 y 1991, un grupo de obras que despuntaban por la fuerza impactante de sus movimientos físicos y la belleza plástica de su puesta en escena. Entre sus títulos más aplaudidos estaba *Un cuerpo, un salto*. En Pro Danza, Lesme trabajó con cinco bailarines procedentes de diferentes formaciones, y él mismo alternaba sus presentaciones de *pas de deux* clásicos con ejercicios coreográficos realmente virtuosos. En esa época su asesor y asistente, el pintor Erick Grass, realizó todos los diseños que identificaron a Fuera de Balance.

Lesme Grenot se perdió en el camino. Su controvertida personalidad le impedía tener clara conciencia de sus magníficas dotes como bailarín y su talento para mover cuerpos en el escenario. El de Lesme Grenot es uno de los tantos casos de lamentables pérdidas que ha tenido la danza cubana. Su rápido éxodo a Europa tronchó la posibilidad de ver avanzar a uno de los creadores más fantásticos que pudo haber tenido Cuba.

En octubre de 1993 Guantánamo vuelve a ser noticia al crearse el grupo Danza Fragmentada como resultado del trabajo de tesis de Ladislao Navarro, quien terminaba sus estudios en el Instituto Superior de Arte y regresaba a su ciudad para organizar su propio proyecto. Fragmentada tiene como mérito principal la formación de bailarines

que no poseen ningún tipo de entrenamiento danzario, y haber sostenido un trabajo contra viento y marea en un medio básicamente hostil.

IV

Y mientras tanto, ¿qué sucedía en Danza Contemporánea de Cuba? El éxodo de figuras determinantes en la compañía como Marianela Boán, Rosario Cárdenas, Narciso Medina, Armando Ríos, Luis Mariano, Rubén Rodríguez, Nery Fernández, entre muchos otros, había creado cierta zona de duda en las filas de la compañía madre. Víctor Cuéllar residía en Estados Unidos, donde murió unos años más tarde. Como coreógrafos quedaban los miembros más antiguos de la compañía: Isidro Rolando, Milagros Medina, Nereyda Doncell. Pero a principios de los noventa, cuando el éxodo se hizo más evidente, dos figuras levantan sus campamentos en los salones de Danza Contemporánea de Cuba: Jorge Abril y Lídice Núñez. Dos coreógrafos que cubrieron un momento peligroso para esta formación. Abril creó *La goma*, obra impactante y de pequeño formato que reflejaba un momento crucial del país, cuando en 1994 se abrieron las fronteras cubanas y miles de personas decidieron correr su propia suerte para tratar de alcanzar, en improvisadas embarcaciones, las costas estadounidenses.

En una cuerda totalmente diferente apareció Lídice Núñez, una joven que dio dos hermosas piezas:

Trastornados y *Cuida de no caer* (*Cave ne cade*). Estos títulos trajeron a los escenarios cubanos una mezcla de bailarines jóvenes y otros de experiencia con un nivel de virtuosismo envidiable. Nombres como Armando Martén, Tanhin Fong, Víctor Alexander, Maray Gutiérrez, Ana Beatriz Pérez, Aymée Hernández, Luisa Santiesteban, Ana Francis López, Alexis Fernández, completaban una nómina de primeras figuras, que Lídice pudo aprovechar en toda su magnitud porque eran intérpretes muy creativos que enriquecieron cada una de las ideas de esta coreógrafa. Las obras de Lídice Núñez se regodeaban más en las emociones y los sentimientos del ser humano. La fuerza de las imágenes de estas dos coreografías hacían estremecer al público. Había una potencia enrarecida en cada una de estas obras que te obligaba a pensar en ellas por un buen tiempo, cada vez que las veías en una función. La variedad de personalidades artísticas y los matices que tenían las individualidades de los bailarines de esa época salvaron un momento difícil para DCC, que había sido abandonada por muchas de sus figuras líderes.

Para cerrar este ciclo de creación y fundación en la danza cubana quiero referirme a Danza del Alma, dirigida por Ernesto Alejo, con sede en la ciudad de Santa Clara. Danza del Alma tuvo como antecedente la fundación a principios de los noventa de una célula de experimentación encabezada por la profesora y coreógrafa Hilda Rosa Barrera. Esta mujer tal vez pudo



Canción de cuna, Danza Combinatoria



María Viván, Danza Combinatoria, 1997

unirse a ese movimiento grande e intenso que tuvo vida propia, a finales de los ochenta y principios de los noventa, pero padeció en su contra demasiadas objeciones y falta de apoyo institucional.

En 1995 Ernesto Alejo, quien había formado parte de aquellos primeros intentos santaclareños, funda Danza del Alma, en una ciudad que ama el arte hasta sus máximas consecuencias. Sus primeros años estuvieron marcados por todas las carencias y problemas que ocasionó el llamado Período Especial. Sin embargo, con esa intensidad permanente que caracteriza a Ernesto Alejo, Danza del Alma se insertó desde los primeros momentos en todos los concursos y festivales que se hacían en el país. Esa fue una excelente estrategia que les permitió llamar la atención de los especialistas. Un número importante de premios y menciones fueron coleccionando Ernesto Alejo y su proyecto a lo largo y ancho de la Isla. Danza del Alma también tuvo sus momentos de crisis, como todos, y hace ya algunos años Alejo apostó por mantener una nómina con figuras masculinas exclusivamente.

Para celebrar su aniversario Danza del Alma ha instaurado en el Parque Vidal de Santa Clara una temporada bajo el presumido nombre de *Para*

bailar en casa del trompo. No niego que en Santa Clara se baile mucho y se baile bien, pero el propio nombre de la temporada pone en tela de juicio su objetivo final: compartir el escenario con un grupo de compañías invitadas y darle al público intensas jornadas de danza contemporánea. Sin quitarle los méritos artísticos que se ha agenciado Danza del Alma, indiscutiblemente su gran triunfo en todos estos años ha sido sus grandes conquistas sociales en la ciudad de Marta Abreu.

V

Ballet Teatro de La Habana (BTH) fue un hecho singular e independiente a las compañías cubanas de gran formato y larga trayectoria. El día que la noticia de la «deserción» explotó en La Habana, la teoría del rumor se había desatado en la ciudad y las aguas que bajaron demasiado turbias en un principio, comenzaron a aclararse lentamente. Caridad Martínez, Mirta García y Rosario Suárez (Charín), nombres bien conocidos del ballet cubano, salieron de entre los húmedos muros de la antigua casona de Pro Arte Musical, y caminaron sin rumbo por las calles habaneras buscando cobija para su proyecto: el Ballet Teatro de La Habana.

Era un desafío a todo y a todos. El proyecto intentaba insertarse en los

códigos de la danza-teatro y realizó su primera presentación oficial en el Teatro Mella en diciembre de 1987, con un espectáculo integrado por piezas pequeñas. A las tres bailarinas se unieron actores y actrices con deseos de experimentar: María Elena Diardes, Cristóbal González, Eloy Ganuza, Raúl Durán, Caridad Ravelo, Pedro Sicard y Selma Sorehegui, además de Rubén Rodríguez, primer bailarín de Danza Contemporánea de Cuba, y Fidel García, un joven bailarín aficionado que luego formó parte del Ballet de Camagüey. Para la primera función se unieron al pequeño grupo el actor Adolfo Llauradó y el primer bailarín Jorge Esquivel.

Algunas obras del primer espectáculo traían un sabor amargo y un toque excesivo de lo evidente. Caridad Martínez y sus seguidores irrumpieron en la escena y la sociedad cubanas para mover sus resortes más sólidos. BTH no estaba negando los clásicos del ballet, como muchos querían hacer ver, ellos negaban el estatismo de un repertorio que anunciaba los clásicos de manera casi permanente. La técnica académica era un vocabulario demasiado precario para expresar los conflictos sociales que tanto los preocupaban.

BTH encontró los elementos que podían seducir a un público heterogéneo y los utilizó con total conciencia. También por momentos

se excedieron y entonces la propuesta era demasiado obvia, elemental. Cuando pasó la euforia del comienzo, los excesos de estereotipos fueron bajando sus niveles y los espectáculos se concentraron en lograr una dramaturgia coherente con sus intereses.

Caridad Martínez tenía como una de sus necesidades urgentes husmear en las más íntimas motivaciones espirituales del cubano. Las primeras obras de BTH traían una violencia emocional que no se conocía en nuestros escenarios de danza. De su repertorio se recuerdan obras fundamentales: *Solo*, *Hallazgos*, *Hablas como si me conocieras*, *Eppur si muove*. Eran piezas que incorporaban muchos elementos extradancísticos a la estructura de la llamada coreografía tradicional. En esos títulos, todos con crédito de Caridad Martínez, se violentó el lenguaje del movimiento porque no les era suficiente para expresarse.

Otros nombres de la cultura cubana formaron parte de la lujosa nómina de colaboradores de BTH: Carlos Díaz, Carlos Celdrán, Víctor Cuéllar, Armando Ríos, el poeta Osvaldo Sánchez, el pintor Rubén Torres Llorca y el músico Sergio Vitier que fue un elemento clave para BTH.

Caridad Martínez se había marcado bien la ruta y no era una improvisada. En sus coreografías había una constante, lograda a partir del gesto cotidiano del cubano, de la imaginación gestual del actor y del bailarín, visto como señalizadores cotidianos. Muchas situaciones coreográficas las crearon partiendo de acciones físicas simples, buscando en el rico arsenal gestual del cubano contemporáneo. También trabajaron a partir de textos tanteando en improvisaciones los equivalentes de ritmo, de dibujo espacial, de movimientos con un valor icónico análogo.

Los estrenos de BTH, la profundidad con que trataron la psicología del cubano y el nivel de polémica que estos generaron fueron



centro de atención para la prensa nacional e internacional, que llenó sus páginas culturales con amplios artículos y llamativos titulares: «¿Trompetas para el juicio final?», «¡Adiós al ballet clásico?», «En Cuba la perestroika se mueve», «¿A cara o cruz?», «Por fin se renueva la danza cubana», «El espejo roto», «El vértigo de la ironía», «Esta no es la última función», «Del posmodernismo en danza y otras cosas».

Pero el experimento o tal vez el sueño terminó en 1991 cuando el proyecto se disolvió durante una gira por México y cada uno de sus integrantes tomó un rumbo diferente. BTH asumió códigos y lenguajes que abrieron puertas aún cerradas para la escena cubana. Caridad Martínez abordó en sus espectáculos temas que parecían tabú y lo hizo con seriedad y profesionalismo, aunque algún creador de su tiempo todavía hoy diga que BTH «idiotizó al público». Lo cierto es que hoy, justo veinte años después, sus propuestas siguen inquietando a espectadores inteligentes que al cabo de los años aún miran en la distancia, con cierto riesgo a la espalda, y conservan un recuerdo exquisito de aquella peculiar compañía.

VI

Puede ser que mi propia ambición me haya traicionado y esta extensa lectura no vaya a parar a ninguna parte. Hace diecisiete años miro la danza cubana con un sentido verdaderamente crítico. He trabajado cerca de muchos procesos de creación. He asistido a innumerables funciones, hasta los escenarios más apartados del país.

RAFAEL BONACHELA LLEGÓ

a La Habana por primera vez en mayo de 2007. Le precedía la fama de ser uno de los coreógrafos más renombrados del panorama danzario de la actualidad. La noticia de que trabajaría con Danza Contemporánea de Cuba despertó expectativas y muchos se preguntaban qué resultaría del encuentro entre los bailarines cubanos y el español radicado en Londres, entre la escuela cubana de danza y una zona de la tradición europea.

Los salones del Teatro Nacional, sitio donde se fundó la agrupación hace cuarenta y siete años, fueron testigos del nacimiento de *Demo-n/Crazy*, la pieza estrenada el 30 de agosto pasado en la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana.

Con mayo llegaron las flores y el calor. En sólo veinte días deberían reconocerse el coreógrafo y los intérpretes, descubrir posibilidades físicas e intelectuales, decidir qué camino tomar. Apenas había tiempo para admirar las flores, pero el calor invadió la ciudad y se convirtió en un obstáculo para la faena.

La Compañía siguió la rutina diaria. Las clases en la mañana, ensayos del repertorio y la creación de la nueva obra. Un alto para almorzar al mediodía y luego retomar el trabajo hasta las 7 de la tarde.

Es habitual que lleguen coreógrafos de otras latitudes a colaborar con Danza Contemporánea de Cuba. Algunos han cuestionado esta realidad y olvidan que, para la fundación del Departamento de Danza del Teatro Nacional, el maestro Ramiro Guerra solicitó el esfuerzo de la norteamericana Lorna Burdsall. Un poco más tarde llegarían la también norteamericana Elfrida Mahler y la mexicana Elena Noriega. Es así que la danza moderna en Cuba surge con la idea de reflejar al ser cubano en diálogo con su entorno, con el universo todo. Tal vez sea esa razón fundacional, transmitida de generación en generación, la que propicie que el visitante se incorpore al diario acontecer de la Compañía e interactúe, franca y creadoramente, con cada uno de sus integrantes.



Pura pasión por la danza

Marilyn Garbey

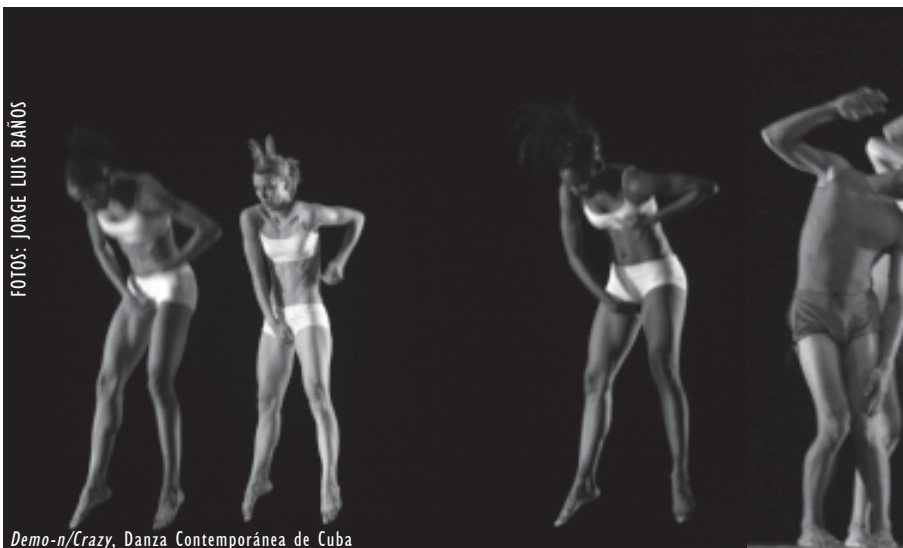
Demo-n/Crazy, Danza Contemporánea de Cuba

Bonachela propuso tareas a los bailarines y ellos le correspondieron. Se trabajó sin prejuicios, se impuso la libertad de creación, cada idea era asimilada sin extrañeza, cada uno tuvo la posibilidad de representar su deseo. Los bailarines terminaban extenuados al final de cada jornada. Entonces cada quien tomaba la guagua que podía para llegar a casa, otros preferían coger la «botella», otros caminaban. Cuenta Bonachela que, en una de sus caminatas por Centro Habana, se sintió observado y perseguido. Era Waldo Franco, actor de Teatro El Público, a quien aplaudió en el montaje de *Fedra*, que le gastaba una broma.

Veinte días después de la llegada de Bonachela, un pequeño grupo de espectadores asistía a la presentación de un boceto de lo que después sería *Demo-n/Crazy*. El tabloncillo del salón de la Compañía se cubrió de sudor.

Los asistentes quedaron impresionados por la fuerza y la pasión que emergía de la escena. Fue un avance de lo que sucedería en agosto.

Bonachela regresó a Londres, pero antes declaró en una entrevista que le hice y que titulé «Adicto al movimiento»: «Quiero retarme a mí mismo en esta obra, quiero forzarme. Me siento muy seguro cuando trabajo con cinco o seis bailarines. Cuando tienes veinte es muy interesante, no porque sean veinte sino por hacer interesante el trabajo. Ese será mi reto, no sé adónde me llevará, no sé si dormiré. Vuelvo en agosto. Espero que la próxima vez no trabajen los sábados y pueda ir más veces a la playa. Me voy muy satisfecho y con ganas de volver. Creo que es recíproco, que los bailarines me han dado todo. A veces les decía: sólo dame el cien por cien, no el ciento cincuenta, que nos queda todo el día. Eso no lo había dicho



FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS

Demo-n/Crazy, Danza Contemporánea de Cuba

nunca antes, y he estado en muchos lugares, con muchos bailarines».

Danza Contemporánea de Cuba también volvió a Inglaterra para presentarse junto a Carlos Acosta en la obra *Tocororo*. Otros bailarines de la Compañía presentaron un programa de lujo en Matanzas.

El reencuentro

Agosto, con calor sofocante, fue el mes del reencuentro en La Habana. Otra vez se trabajó duro. La temporada anunciada para la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana, incluía el estreno de Bonachela, *Folía* de Jan Linkens, *Restaurante El Paso* y *La lluvia cae por el viento* de Julio César Iglesias, y *La ecuación* de George Céspedes. Eso implicaba el ensayo de obras de diversos estilos, de ahí la intensidad del trabajo de las ensayadoras Isabel Blanco y Margarita Vilela y de Isidro Rolando, el *regisseur*, quienes debieron orientar a los bailarines, corregir posturas, recordar algunas frases, perfeccionar un giro para que las coreografías siguieran fieles a la partitura original.

Quiso el azar que las presentaciones se extendieran durante fines de semana, casi se acercaba a las temporadas que hacía la Compañía en el Teatro Mella hace algunos años. La prensa plana y la

digital contribuyeron a divulgar el suceso; la televisión, como siempre, confundió las prioridades en materia de cultura y apenas se hizo eco del evento. El público fue el promotor más eficaz de las presentaciones, sobre todo los amigos que acudieron al estreno. Entre ellos, el señor que cada mañana nos endulza la vida con unos deliciosos pasteles de coco.

Demo-n/Crazy se estrenó. Pensada por su coreógrafo para unos pocos minutos y unos pocos bailarines, llegó al escenario con treinta y cinco minutos y veintidós intérpretes. En la pieza, fuerza y pasión, deseo y odio, soledades y desamores se convierten en el centro de la atención de los hombres y mujeres que bailan. Todo transcurre a un ritmo frenético, los cuerpos casi desnudos se entrelazan y se separan, como un botón de muestra de la vida contemporánea. La violencia se impone en las relaciones humanas. Los movimientos sensuales, cargados de emotividad, dialogan con las cuerdas de un violín que insiste en desafinar. Se suceden dúos, tríos, cargadas. Las imágenes llevan una impronta sugestiva que permite al espectador crearse su propia fábula o dejarse llevar por los sentimientos. Los dúos entre Yacnoy Abreu y George Céspedes y el de Osnel Delgado y Edson Cabrera, mientras se escucha *Ne me quitte pas*, llegan al

delirio. Aymara Vila defiende, cantando a capella, las razones de su desamor. Sorgalim Villaurrutia baila un solo donde pone a prueba su destreza física.

Viernes de estreno

Es la noche del estreno. El impresionante edificio teatral enciende todas sus luces para recibir a los espectadores. Algunos exhiben sus joyas, otros acuden en short y chanquetas y deben regresar porque le impiden el acceso a la sala con semejante atuendo. Alberto Acosta Pérez deja sus versos en un rincón por esta noche y se convierte en magnífico anfitrión. Comienza la función y bailan *Folía*. El público aplaude, con el fervor de siempre. Intermedio. Se estrena *Demo-n/Crazy*. Tras la caída del telón se apagan los aplausos y las luces del escenario. Entonces converso con los protagonistas.

Miguel Iglesias, director de Danza Contemporánea de Cuba: Fue muy bueno que viniera Bonachela. Cada vez que invito a un coreógrafo a trabajar con la Compañía trato de que nos deje no sólo la pieza, sino los conocimientos que servirán para negarnos o para reafirmarnos en nuestros conceptos. La llegada de un invitado siempre es un riesgo y a mí



Folía, Danza Contemporánea de Cuba

me encanta el riesgo. Esta noche presentamos *Folía* de Jan Linkens y *Demo-n/Crazy* de Bonachela, así seguiremos trabajando. En un mundo regido por Internet no podemos encerrarnos. Somos cubanos, pero los sentimientos de amor y de ternura son comunes a todos los seres humanos.

Sorgalim Villaurrutia, bailarina:

El trabajo ha sido muy intenso, incluso algunos se han lastimado porque hemos creado la pieza con Bonachela y hemos trabajado en la reposición de otras coreografías del repertorio de la Compañía. La coreografía nos exigió emplear a fondo toda nuestra preparación, tiene muchos saltos, muchos giros. El ritmo de la música es muy rápido y obliga a seguirlo, pero yo lo disfruté mucho.

Edson Cabrera, bailarín: Aquí vuelvo a trabajar con Osnel Delgado.

Entre él y yo hay muy buena química. Cada vez que nos unimos todo nos sale bien, nos sentimos bien bailando juntos. Bonachela nos orientó trabajo y yo le propuse materiales con otros bailarines, pero él seleccionó el que hice con Osnel. También hago dúos con Sorgalim, con ella nunca había trabajado pero al coreógrafo le gustó lo que hicimos y nos amarró, fue muy fácil cargarla y guiarla en escena. Hemos trabajado muy duro, yo hasta me lastimé el tobillo izquierdo, pero no me importa.

George Céspedes, bailarín y coreógrafo:

Bonachela tiene un sistema de coreografiar poco común, trabaja concatenando movimientos que no tienen nada que ver y eso te da la libertad, aunque también te limita de hacer lo que deseas, hasta que él llega a la frase que has hecho y decide dónde situarla. Cualquier cosa que hagas puede interesarle, no te corta, todo vale para él.

Yacnoy Abreu, bailarín: Con Bonachela la faena fue diferente a lo que habíamos hecho antes. Él trabaja mucho los gestos y las acciones básicas, y los inserta en un tiempo súper rápido. Yo me sentí muy bien pero me costó trabajo porque soy muy alto. Con el calor de agosto trabajamos desde las 9 de la mañana hasta las 7 de la



Folía, Danza Contemporánea de Cuba

noche. Bonachela es muy exigente y, con una sonrisa de oreja a oreja, me decía a las 7 menos 5: ¿cuánto dura tu solo? Yo respondía: dos minutos. Entonces volvía: te da tiempo para hacerlo dos veces más. Hubo mucha química entre él y los bailarines y eso fue muy bueno para *Demo-n/Crazy*.

Del teatro y de la danza

En más de una ocasión, Abelardo Estorino ha recordado con nostalgia los tiempos en los cuales teatristas y pintores, músicos y escritores se encontraban para colaborar o sencillamente para apreciar la obra de otro amigo. Ese reclamo acude a mi mente en esta ocasión porque dos amigos de Danza Contemporánea de Cuba se sumaron al proyecto de Bonachela, retomando la tradición de la Compañía, con la cual han colaborado a lo largo de estos años numerosos creadores. Recuérdese a Roberto Blanco, Leo Brouwer, Manuel Mendive, Zayda del Río, Roberto Gottardi, los hermanos José María y Sergio Vitier.

Carlos Díaz, director de Teatro El Público, diseñador de vestuario: Este trabajo ha sido para mí el regreso a la danza porque hace unos años colaboré con Ballet Teatro de La Habana. La experiencia ha sido especial, la relación con Bonachela y con los bailarines de Danza Contemporánea de Cuba ha sido fructífera. Estoy feliz de haberlo hecho. Creo que me abrió el camino

para futuros trabajos con la Compañía.

Manolo Garriga, diseñador de luces, Argos Teatro: La primera vez que colaboré con Danza Contemporánea de Cuba fue en *Restaurante El Paso* de Julio César Iglesias, un estilo diferente al de Bonachela. Diseño luces porque me gusta el movimiento en el escenario, sea en danza o en teatro, me interesa explorar el movimiento de las luces y jugar con las calidades de los colores en la escena para contribuir al realce del movimiento, para ayudar al espectador a seguir la secuencia. Estoy satisfecho del trabajo con Bonachela, él sabe lo que quiere, la comunicación fluyó libremente. Me encantó volver a Danza Contemporánea de Cuba.

Bonachela sólo pudo ver dos funciones porque lo reclamaban en Londres. Se despidió en la noche del sábado. Fue un hasta luego porque el lazo tendido a Danza Contemporánea es largo y ancho. Quise saber sus impresiones al caer el telón.

Rafael Bonachela, el coreógrafo: Unos minutos después del estreno estoy sin palabras, muy contento. Me conmovió la respuesta del público, era lo que le faltaba a la pieza, y esta noche lo tuvimos aquí. Los nervios de la primera noche eran inevitables y los bailarines se crecieron. Estoy muy satisfecho de su trabajo, ojalá lo pudiéramos bailar diez mil veces. Fue fantástico trabajar con Danza Contemporánea de Cuba.



Clown y teatro **Hernán Gené**

Toma todas mis afirmaciones como preguntas.

En los años que llevo dando clases de clown y explorando el mundo de ese personaje he llegado a percibir que cada vez que digo la palabra «clown» estoy hablando de teatro, en el sentido más auténtico y profundo del término.

No puedo dejar de ver que cuando digo que los clowns trabajan para el público, al mismo tiempo estoy creando una referencia a ese enorme grupo que es el de los actores. ¿Qué actor, en definitiva, no trabaja para el público? Y que cuando digo que los clowns miran al público no puedo dejar de preguntarme si existe algún actor que no trate de mirar al público, por más expresamente prohibido que lo tenga por el director, ya sea escudándose en algún momento de la pieza en la que está relegado a un segundo o tercer plano y cree que nadie lo está observando o perpetrando orificios en los cortinados de los teatros por los que pasa. Todos los actores trabajan para el público, todos los actores miran al público; los clowns lo hacen obvio, nada más. Esa es la diferencia. El personaje acepta las debilidades humanas del actor y las pone en escena.

El enorme grado de verdad y la gran exigencia de entrega, vulnerabilidad y humildad que el oficio del clown requiere están en la base de todo arte teatral. Profundamente stanislavskiano, este trabajo requiere de una conexión con uno mismo y con el *partenaire*

(muchas veces, el público) tan afinada como la necesaria a la hora de representar Chéjov.

La verdad en el escenario, esa joya tan apreciada y tan difícil de encontrar, es fundamental a la hora de investigar sobre este personaje. No se trata, está claro, de ponerse una nariz roja, un traje estafalarario y salir a contar unos chistes y darse unos golpes; se trata de encontrar y expresar la intimidad de un ser humano, su desprotección y su enorme necesidad de amor. No es nada fácil pararse delante de la audiencia totalmente desarmado y, simplemente, mirarles a los ojos; hay que ser muy valiente para poder hacerlo. La mayoría lo logra partiendo de la inconciencia. Simplemente no saben, al llegar, qué es lo que se les va a pedir. Por suerte, porque estoy seguro de que la gran mayoría no vendría si supiera de qué irá el trabajo.

Creo que el entrenamiento de clown es muy útil si no fundamental para la formación del actor, sea cual sea el género al que quiera dedicarse o al que la dura vida que eligió lo arrastre. Todas las escuelas de teatro deberían dedicarle mucho tiempo a investigar el clown con sus alumnos y a reflexionar sobre los paralelos con todo el arte teatral, incluyendo la danza y la ópera, grandes formas también de teatro.

Clown y teatro están para mí firmemente unidos por lo esencial y lo intangible. La intuición forma parte importante de mi trabajo. Muchas de las cosas que hago durante las clases, o incluso dirigiendo, provienen de esa



extraña zona en la que las palabras parecen volverse agua. No puedo explicar muchas cosas y menos explicar por qué las hago, y esto, sumado a que toda experiencia es intransferible, hace que mi trabajo se vuelva altamente personal y con pocas posibilidades reales de llegar a ser todo lo útil que quisiera. Pero hay muchas personas que insisten para que siga haciéndolo y casi me resulta imposible detenerme.

Hace ya tiempo que comienzo mis clases sentados en círculo y advirtiéndolo a los alumnos que no van a aprender nada en el tiempo que estaremos juntos, así que, les sugiero, lo mejor que podrían hacer es levantarse ya mismo e ir a reclamar que les devuelvan el dinero y gastárselo en algo más productivo como invitar a una cena romántica a la persona que aman. Es imposible transmitir los más de treinta años que llevo laborando en teatro y más de veinte con el clown y la docencia en unas siempre pocas horas de clase. Normalmente, todos me miran entre azorados y sonrientes pero nadie sigue mi consejo: todos permanecen obstinadamente sentados esperando la palabra del maestro. Ellos no lo saben, pero el juego ha empezado.

Me preocupó por darle a la clase el aspecto de juego serio. ¿Es broma o es cierto? Las dos cosas al mismo tiempo, como cuando ves jugar a un niño, perfectamente concentrado en

la fantasía que ha creado y a la vez perfectamente consciente de la realidad que lo circunda y ampara. Lo mismo que un actor en el escenario, que juega a ser y hacer lo que sus personajes son y hacen, puede entrar y salir del juego cada vez que las circunstancias lo requieran.

No es verdad que no vayan a aprender nada pero tampoco es mentira: ¿cómo podría hacer para dejarles algo realmente claro, en el tiempo que sea? La mayor parte de las veces, y en el mejor de los casos, sólo puedo dejar interrogantes, inquietudes que los impulsan a seguir buscando su propio camino. Esto es lo que más me gusta. A veces me siento muy orgulloso, debo confesarlo, cuando algún alumno logra sacar en clase un personaje claro, preciso y efectivo; es realmente un gusto verlo, y confrontar con ellos me da una enorme alegría. Pero no dejo sin embargo de disfrutar, y a veces mucho más, con los que parecen no entender y se esfuerzan por encontrar la luz que intuyen hay en la respuesta, y que cuando el taller termina se van con la enorme necesidad de seguir buscándola por todos los medios. Muchos de estos alumnos regresan entonces para seguir tomando mis clases, tal vez con la secreta ilusión de que sea en este lugar donde se resuelvan las dudas que allí mismo se les despertaron.

A estos, claro, al cabo de algunos años, dejo ya de aceptarlos como alumnos. Esto ocurre cuando siento que ya no tengo nada más que enseñarles y que necesitan de otra experiencia.

A todos les estoy agradecido pues ellos ignoran que con sus dudas y planteamientos, con su desesperada búsqueda de la luz, crean en mí la ilusión de que así tal vez me lleguen a dar la luz que necesito.

Ahora trataré de relatar la experiencia de mis clases en el terreno del clown, y no será más que eso, un puñado de palabras que a nada conducirá, y ustedes, al igual que aquellos alumnos en el primer día de clase, bien harían en evitar escucharme e inmediatamente invitar a cenar a la persona que más quieran,

lo que sin duda alguna les reportará mayores beneficios.

Como ya dije más arriba, no puedo explicar cómo doy clases, pero sí trataré de relatar qué hago durante ellas y para qué.

I. ¿Qué es un clown?

Para empezar, esta es la primera pregunta, cuya respuesta enmarcará el trabajo, que hago a todos los que hayan decidido quedarse sentados en el círculo en lugar de seguir mi sano consejo y partir: ¿Qué es un clown?

Responden con amabilidad, con miedo al error, con alegría de poder expresarse: «es el niño que llevamos dentro», «es uno al que le gusta hacer reír a los demás», «es una poesía en movimiento», «es la parte más vulnerable de nosotros», «es alguien que cuanto más se ocupa del público más se olvida de sí mismo»...

A todos los escucho con una sonrisa, de todos tomo nota, y a todos digo que sí, que eso también es un clown, porque son definiciones que lo contienen. Sin embargo, hasta ahora nunca he escuchado una respuesta clara, concisa y útil para la tarea del performer; cuando dicen «uno que», «el que», «alguien que» están bordeando el problema sin saberlo y sin poder definirlo.

Tengo para mí que un clown es un personaje. Nada más, ni nada menos: un personaje encarnado por un actor o una actriz, en este caso un performer. Así como hay otros personajes (Otelo, Hamlet, Julieta, Edipo, Desdémona, etc.), el clown es uno más de esa galería.

¿Y qué es un personaje, entonces?

Cuando vemos a alguien por la calle que nos llama la atención y le llamamos personaje, o cuando al describir a alguien que hemos conocido lo llamamos así, lo hacemos, acaso sin saberlo, a partir de lo que nos llega de él, de lo que vemos en su actitud y de lo que percibimos podrían ser sus inexplicables motivaciones; es un personaje porque se comporta de una manera poco corriente. En realidad, claro, todos somos personajes, pero hay algunos que nos

llaman más la atención que otros porque sus actitudes distan mucho de ser las que esperamos sean para una sociedad como la nuestra. Por mucho o por menos, un personaje es un modo de hacer las cosas, un modo de relacionarse, de vincularse —con los otros personajes, con el espacio, con la utilería, consigo mismo. Es en la riqueza de esos vínculos donde aparecen las contradicciones y el personaje cobra hondura y profundidad.

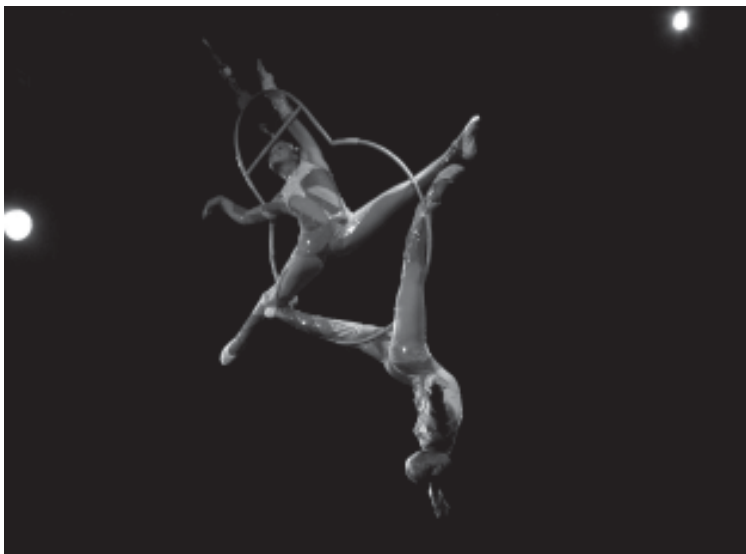
Hamlet se comporta de un modo especial con su madre y de otro muy distinto con su amigo Horacio, así como es enorme la diferencia entre su lastimosa relación con el fantasma de su padre muerto o su brutalidad con Ofelia. Esto no nos llena de perplejidad sino que nos adentra en el mundo del personaje y nos da la pauta de que tiene volumen, y tiene volumen porque tiene contradicciones, porque no hace lo que dice, porque cambia de dirección a cada momento, porque nos sorprende una y otra vez con sus acciones y actitudes.

Crear un personaje a partir de un texto tiene sus dificultades, pero si el texto es bueno el trabajo tiene grandes posibilidades de llegar a buen puerto; sólo hay que descifrar lo que el personaje hace y tratar de ejecutarlo con la mayor sinceridad posible, con valor y, claro está, con mucho arte.

Distinto es tener que crearlo desde la nada, desde la ignorancia absoluta de quién es este personaje, qué hace y para qué lo hace. Ellos viven en un universo que es la propia obra de teatro, pero si este apoyo falta, entonces la tarea se vuelve un poco más ardua. En definitiva todos sabemos más o menos quién es Hamlet, pero ignoramos casi absolutamente todo de nuestro clown.

En la primera parte de este taller buscamos, a través de improvisaciones y juegos, qué tiene cada uno de clown, dónde la actitud de cada uno ante tal o cual circunstancia es «clownesca». Es muy importante para mí destacar esto en clase, pues muchos se quedan con la idea de que ser clown es hacer lo que se orienta en el taller y luego lo trasladan al escenario con mediocres resultados. Lo primero es descubrir qué cosas tiene uno de clown, para poder construir el personaje sobre la base de esas características que hayan aparecido (claro que esto no es exactamente así: «primero aquello y luego esto», sino que ambas actividades conviven), para luego incluirlo en una dramaturgia.

Si siendo esquemáticos tomamos, por ejemplo, Otelo, pregunto a los alumnos: ¿qué podríamos decir de él? Fácilmente se llega a dos primeras observaciones, aun entre gente, que en la mayoría de los casos, no ha leído la obra de Shakespeare:



—Es negro.

—Sí, muy bien, ¿y qué más?

—¡Es celoso!

—¡Muy bien!

Lo de negro se soluciona con relativa facilidad con un poco de maquillaje, pero un poco más difícil será encontrar lo de «celoso». Si el performer se aboca a la tarea de realizar las acciones que Otelo efectúa en la obra, más tarde o más temprano llegará a una visión de sus propios celos y los pondrá al servicio del personaje. Nosotros en el taller hacemos lo mismo: vamos a realizar una serie de acciones a través de improvisaciones que tal vez echen una luz sobre lo que llamamos «el propio clown».

II. El propio clown: qué tiene cada persona de clown, dónde es ridículo

Este trabajo fue denominado en su momento «clown de teatro» para diferenciar al personaje de los clowns típicos del circo tradicional, el Augusto, el Cara Blanca, el Vagabundo, etc. Estos tipos ya están determinados de antemano, en tanto que lo fascinante del trabajo es tratar de descubrir dónde uno mismo es clown, qué tiene cada uno de clown, de ridículo.

La sociedad nos ha reprimido desde pequeños en cuanto al ser payaso con frases como «no seas ridículo» o, mucho más precisamente, «no te hagas el payaso». De uno u otro modo todos incorporamos este mandato en nuestra vida de relación y sólo aceptamos las payasadas si provienen del otro, pero ahora, durante el taller, es el momento de conocer nuestro propio ridículo, aceptarlo, compartirlo y tolerar que la gente se ría de nosotros.

No hay que olvidar, entonces, que detrás de cada clown hay un intérprete que conoce su técnica a la perfección y que sin dudar *crea* un personaje.

Este personaje, este clown, no quiere de ninguna manera hacer reír; es, sí, el performer que lo interpreta el que quiere que el público se ría, pero no el personaje. El clown quiere, por sobre todas las cosas, hacerlo



bien, muy bien; lo que sea que tenga que hacer: pintar una pared, escalar una montaña, seducir y enamorar. Y por lo mismo es importante que el alumno no busque la risa del público durante el trabajo.

No hay razón alguna para desafinar al cantar si uno puede hacerlo bien, no hay motivo para caerse de una acrobacia si se es buen acróbata. Lo que buscamos es mucho más sutil y, por lo mismo, mucho más humano. Buscamos esa pequeña grieta por la que se entrevé algo de nuestros secretos más íntimos: el orgullo disfrazado de humildad al dejar al público sorprendido con un salto mortal, la esperanzada alegría por conseguir cautivarlo con nuestra voz, o las terribles consecuencias para nuestro ego de un rotundo fracaso. Recién entonces podríamos empezar a entender algo de nuestro clown.

La mayoría puede conseguirlo con una dosis bastante alta de valor. El trabajo es un viaje muy movilizante hacia aspectos de nuestra intimidad con los que mantenemos una relación ambigua, de necesidad y rechazo, de dolor y consuelo. En el peor de los casos es un viaje inquietante.

Para ello las armas son, ante todo, mucha paciencia, sobre todo desde mí, afecto y comprensión. Es imposible crear en un clima de presión y frialdad y debo hacer todo lo posible para que el alumno se relaje, se abra y comparta con nosotros su ridículo. Pero al mismo tiempo necesitamos una vitalidad y un riesgo que no se consigue únicamente con palabras suaves y sonrisas; se requiere mucha energía y lograr que los alumnos corran riesgos y se enfrenten a las consecuencias; muchas veces es preciso empujarlos hasta el borde de un abismo e incluso dejarlos caer; es fundamental poner límites y exigir que el trabajo esté bien hecho.

III. El Señor Fool

Entra en escena El Señor Fool, Ton Fool.

El señor Fool soy yo, es decir, mi personaje, lleva la clase y trata con los payasos; yo, es decir, yo mismo, trato con los performers.

El señor Fool tiene un carácter bastante agrio y es un maestro a la antigua usanza, pedante y gritón; pésimo pedagogo, exige ser llamado «Señor profesor» o, en su defecto, simplemente «Señor Fool», jamás tutea a los alumnos y hasta es capaz de infringir castigos físicos; la amenaza es su arma fundamental, nada le conforma y cualquier esfuerzo de parte de sus alumnos es apenas recompensado con un gesto de indiferencia. Él es también una especie de Cara Blanca que organiza y pone los límites.

Cuando el alumno comprende este juego jamás explicado por mí, cuando se da cuenta de que un personaje lo trata de usted y le grita mientras que el

otro lo tutea y le habla con suavidad, está preparado para empezar el trabajo. Fácilmente comprende que si el Señor Fool le dice: «¡No se le ocurra volver a hablarme de esa manera!», él tiene que volver a hacerlo a la primera oportunidad que se le presente. O que si le dice: «No quiero volverlo a ver. ¡Retírese inmediatamente de aquí! Es usted el peor actor que he conocido en mi vida», él tendrá que quedarse todo el tiempo que sea necesario, tal vez tratando de demostrar que es buen actor, o aceptando su nulidad pero jugando la contradicción entre la orden de dejar el escenario inmediatamente y su hondo deseo de permanecer allí.

Hago actuar al Señor Fool cuando veo que puedo ayudar al alumno poniéndolo en ridículo, subrayándole una cierta actitud corporal, o simplemente recordándole que, como todo clown, es el último orejón del tarro.

IV. Clowns: rasgos generales

Si bien llevamos dicho que cada persona tiene su propio clown y que este es único, exclusivo y personal, hay algunas características que siempre están presentes en todos.

Los clowns aman estar en el escenario. Supongo que es porque allí y sólo allí pueden ser clowns de verdad, sin que la sociedad intervenga poniendo límites.

Son capaces de hacer cualquier cosa con tal de estar en el escenario, frente al público y sentirse amados. Si el clown va caminando por la calle y pasa por una carpa de circo frente a la que hay un cartel que pone: «se necesita equilibrista», él verá, irreflexivamente, su gran posibilidad de estar ante el público, y se presentará argumentando de mil y una maneras lo buen equilibrista que es. Lo contratan, y esa noche, cuando ante el público expectante se vea obligado a cumplir su parte del contrato, empezará a vivir su mundo de clown. ¿Qué hace una persona obligada a subir a diez o quince metros de altura para caminar por un delgado alambre cuando nunca antes lo había hecho?

Sin duda alguna se comportará como un clown.

Los clowns quieren por sobre todas las cosas hacer muy bien y correctísimamente lo que se les pide que hagan. Para ellos nada puede fallar, todo tiene que ser perfecto: la ropa, la luz, el sonido, el público, su maquillaje, etc. Es una deuda de honor para con el público y para consigo mismo.

En *La caja de música*, Laurel & Hardy trabajan como portadores de una empresa de mudanza y deben subir un piano a una morada que está en la cima de una colina. Una vez preguntada la dirección al cartero que casualmente por allí pasa, se abocan a la tarea de subir la larguísima escalera que lleva a la casa en cuestión. Una y otra vez la caja que contiene el piano se resbala y vuelve a caer escaleras abajo con diversos resultados, aplastándolos o abandonándolos, pero siempre, cuando están a punto de lograrlo, la caja termina en la calle. Después de ardua lucha y varios contratiempos logran llegar arriba. Es entonces cuando vuelve a aparecer el cartero que les dice «¿Han subido el piano por la escalera? ¡Vaya tontería! ¡No tenían más que seguir el camino con su coche y la calle los traería hasta aquí!». Los dos se miran, azorados, estupefactos, y sin mediar palabra entre ellos cogen la caja una vez más y ¡vuelven a bajarla para subirla por el camino correcto!

Los clowns siempre querrán ir más allá. Todo les parece poco en su afán de conseguir lo que quieren, de hacerlo bien y mejor. Un niño de cinco años es capaz de realizar una verdadera obra de arte con un pincel y si puedes retirarle la hoja a tiempo nada podrás envidiarle a quienes tengan un Picasso, pero desgraciadamente para el arte, el niño seguirá y seguirá tratando de que su trabajo sea cada vez más perfecto y aquella obra maravillosa del comienzo se verá truncada por el deseo de superarse.

Esto lleva a los clowns a cruzar todos los límites impuestos, ¡pero atención!, no lo hace porque es un trasgresor, lo hace porque quiere todo lo contrario, quiere pasar inadvertido.

Los clowns trabajan para el público. En realidad todos los actores lo hacen, pero los clowns lo expresan obviamente, y mientras los actores tradicionales buscan la manera de espiar al público desde el escenario cuando creen que el foco de atención no está en ellos o haciendo agujeros en los cortinados para verles mientras están entre cajas, ellos, los clowns, miran francamente a la cara a su público y comparten con él todo lo que les pasa.

Mirar al público es una tarea difícil para muchos, pero es fundamental para este oficio. No estamos acostumbrados a mirarnos mucho y trasladamos esta dificultad a la escena. Mirar al público no significa mirar a uno de ellos, o mirar a alguien y luego pasar a otro y luego a otro y así. Significa mirar a todos al mismo tiempo, ser capaz de saber de qué color tienen los ojos cada uno y hacer que cada individuo piense «me está mirando a mí».

Hay que saber mirar y saber hacerse cargo de lo que desencadenas, pues al mirar descubres que eres mirado, y la mirada del público puede ser a veces muy perturbadora.

La mirada al público puede servir para compartir con el auditorio la idea que el clown tiene, puede servir para subrayar algo de la dramaturgia o para mostrar que se quiere engañar a alguien y tratar de hacer cómplice a los presentes de alguna jugarreta, pero sea lo que sea siempre está presente.

Los clowns no pueden ocultar nada. Todo se les nota, todo se les ve. No es que no quieran ocultar algo, por pudor, vergüenza, miedo o desconfianza, es que no pueden. Lo mismo que un niño al que uno le pregunta «¿quién se ha comido la mermelada?» y responde «no sé» cuando tiene la huella del pote de mermelada pegada alrededor de la boca, los clowns intentan ocultar infructuosamente todo aquello que temen les haga perder el cariño del prójimo.

Estas son algunas de las características que se repiten en todos los clowns. Cualquiera puede entrar al escenario, pisar una cáscara de plátano, resbalar y caer; no es difícil y sólo hace falta un poco de técnica y

entrenamiento. Pero el verdadero arte del actor que interprete a un clown estará en jugar el segundo después de la caída, cuando el individuo se encuentra en el suelo, y es allí, precisamente, donde se podrá ver que somos distintos unos de otros, que mientras este trata de disimular la caída levantándose rápidamente y observando si alguien lo ha visto, aquel se echará a llorar desconsolado y el otro reír a más no poder para aplacar su ira. Hay tantos tipos de clown como actores y tantos tipos de actores como seres humanos.

V. El destino trágico del clown

El humor es un arte de mucha precisión. Un buen gag puede ser totalmente arruinado si no se realiza en el momento adecuado, en el instante justo; un segundo antes o un segundo después y todo se desbaratará. Cuando se encuentren el ritmo y el *tempo* adecuados todo será como una seda. Cuando un gag «funciona», el público responde a él correctamente, se está en posesión de un arma excelente que hay que saber usar.

Podríamos imaginar que un clown nació en el circo cuando un pobre servidor de escena realizaba su trabajo por primera vez ante el público. Inevitablemente nervioso, trata de hacerlo bien y, claro, que nadie note su presencia. Esta es su misión: armar y desarmar en la pista, durante algún número, la maquinaria necesaria para el siguiente. Ahora le toca el turno al domador, y hay que montar la jaula para las fieras, que de por sí lo ponen un poco más nervioso. Se concentra en su tarea y en la de sus compañeros. La jaula está montada y sólo faltan los últimos ajustes, pero las fieras ya están aquí y el público empieza a palpar ante la inminente llegada del domador. Nuestro amigo, sumamente nervioso por la aparición de los animales, trata de apurar el paso para terminar cuanto antes y salir de la pista, pero inadvertidamente entra en el área de un león y, claro, este rugie. El héroe se asusta tanto que pega un salto y con tan mala suerte que mete un pie

en un cubo de agua que está allí para que los animales beban. El público comienza a fijarse en él y a sonreír pues trastabilla para no caer, arrastra el cubo y vuelca el agua. Más nervios y más rugidos. Cree que las fieras se lo tragarán y desesperado ya trata de trepar por alguna de las rejas que cierran la pista, pero con tan mala suerte que el pantalón se le engancha y queda en calzoncillos. El público ríe a más no poder. Asustadísimo ya por la que está montando cae de espaldas y sale corriendo aterrorizado tratando de levantarse los pantalones. Más risas del público. Aplausos.

Esa noche, después de la función, el dueño del circo lo llama a su oficina. Nuestro amigo va, convencido de que lo echarán a la calle sin contemplaciones, pero el dueño del circo es un astuto empresario y sabe que no hay que defraudar a los espectadores. Le exige que la noche siguiente repita exactamente todos los desaciertos de hoy.

Ha nacido un payaso. Y este es su destino trágico: tener que repetir lo que nunca hubiera querido que ocurriera, aquello que lo ha abochornado como nunca en su vida.

A menudo se ha hecho referencia a una cierta tristeza de los payasos. La observación, más allá del lugar común del que siempre es bueno desconfiar, encierra alguna posible luz sobre la verdad. El clown es un personaje trágico que arrastra su destino a pesar de sí mismo, que no disfruta en nada con los golpes que recibe o con los que se ve obligado a propinar, que sufre en secreto con cada desengaño.

Afortunadamente, detrás de él hay un actor talentoso y entrenado, que sí disfruta con hacer que le pase al personaje todo lo que le pasa y que, más importante aún, autoriza de alguna sutil manera a que el público se ría del payaso; de lo contrario sería agobiante ver alguien al que le va tan mal, o que es tan inocente que mientras mira una mariposa no advierte que su casa se derrumba.

Veo a los clowns como personajes muy desamparados, que sólo se tienen a sí mismos, que no



pueden pertenecer a la sociedad como seres más o menos normales, que no pueden tener un trabajo serio por más que lo intenten, capaces de infinito amor, pueden entregarse en cuerpo y alma a una causa que consideran justa y amar hasta lo indecible a la persona que los necesite. A veces inconscientes de su situación, viven su terrible soledad con una sabiduría difícil de encontrar normalmente.

Necesitan amor, mucho amor, porque tienen tanto amor para dar que se marchitarían si no pudieran transmitirlo. Hacen cualquier cosa por amor.

Si volvemos a los actores, en definitiva seres humanos, ¿qué podemos encontrar de nosotros mismos en estas palabras? ¿Acaso no nacemos seres dependientes de ese alimento fundamental que es el amor? ¿No aprendemos a agradar a quienes deben darnos ese aliento vital y único aun reprimiendo nuestros propios instintos?

Cuando los actores se acercan a los talleres para hacer una experiencia con el clown, muchas veces ignoran que también se trata de esto y las crisis provocadas por este encuentro son diversas y todo maestro deberá estar preparado para enfrentarlas y contenerlas.

VI. El miedo al rechazo

Cuando alguien está improvisando y mira francamente al público tratando de realizar muy bien lo que se le pidió que hiciera está corriendo un gran riesgo. El de no ser aceptados; en este caso se refleja en la cara de la gente y en la notable aprobación o desaprobación ante la presencia del que improvisa.

Desarrollar esta tarea, tratar de encontrar el propio clown, es convivir con la posibilidad del fracaso, y de esto hay que hacerse cargo. Es posible que el actor haya preparado una estupenda salida, muy original y seguramente efectiva. La lleva a cabo, pero no resulta como él esperaba. Donde debía haber risas encuentra un silencio tenso, y donde calidez, más bien lástima y cierto horror. Ha fracasado.

La reacción más habitual es cerrarse a este poderoso estímulo, agachar la cabeza como los toros y arremeter con lo que había planeado; pero el camino está ya equivocado. El público percibe inmediatamente si el actor es sincero o no y se acercará o alejará de él de acuerdo con este termómetro inconsciente.

Aceptar el fracaso nos devuelve la humanidad y con ella la posibilidad de encontrarnos otra vez con nuestro clown.

No sabemos cómo cada uno reacciona ante el fracaso —o incluso ante el éxito—, pero sí que hay que reaccionar. Algunos clowns prefieren demostrar que nada ha ocurrido y continúan, pero no hay que olvidar que no puede ocultar nada y que el público verá, y sin duda agradecerá, que su obstinación tiene una raíz muy humana.

El ejemplo es el mismo deliberadamente las dos veces: en el primero el actor fracasa, se cierra y continúa obstinadamente; en el segundo fracasa, y apoyado en este enorme deseo de cerrarse y continuar obstinadamente, se abre, acepta lo que les ocurre tanto a él como al público, y continúa pero mostrando que está siendo llevado por su dolor.

Aceptar el fracaso ante el público, aceptar que nuestras ilusiones se han roto y que nuestro corazón es vulnerable, hace que el público acepte al personaje desde un lugar no razonable. Por esto, creo, los buenos clowns llegan a calar tan hondo en el público, por su inocencia y su vulnerabilidad, porque el público entiende a un nivel inconsciente que ese personaje que tiene delante, vestido de manera estrafalaria y que se comporta a todas luces teatralmente, está mostrando una parte de él mismo que nos involucra a todos, que lo que

allí ve es un reflejo de lo que su corazón oculta como un tesoro, de su gran pena secreta. Todas nuestras pasiones, amor, celos, envidia, odio, miedo al rechazo, a no ser queridos, suspicacias, todos nuestros secretos más íntimos aparecen delante nuestro de forma inesperada cuando vemos a un buen clown.

Cualquiera podría decir que todo eso también está presente en una buena representación de Hamlet y estaría en lo correcto, pero cierto es que nunca se podrá palpar de la misma manera que con un buen clown, porque en este juego el personaje comparte abiertamente con el público sus secretos, de una u otra forma se presenta ante ellos diciendo «soy así, y aunque quisiera ser otro muy distinto del que soy no puedo, y necesito tu cariño».

Excepto los niños muy pequeños, jamás he conocido seres más vulnerables que los clowns.



José Antonio Alegría

Vicisitudes cubanas del bacilo griego: risa y tragedia en *Electra* Garrigó

EN SU «PIÑERA TEATRAL», especie de *apologia pro opera sua* con la que Virgilio Piñera prologa la primera edición de su *Teatro completo*, el autor nos cuenta de cuando fue atacado por el «bacilo griego» y, después de enumerar a otros afectados por lo que sin duda ha sido una pandemia –Hoffmansthal, O’Neill, Racine, Shakespeare y *tutti quanti*—¹ nos pone al tanto de su particular reacción inmunológica: buscar un recurso para que el público no se durmiese, y ese recurso lo encontró en un aspecto de la idiosincrasia del cubano que él define como «la sistemática ruptura de la seriedad entre comillas»² y que será tanto para el tratamiento de lo trágico como para el abordaje de los más diversos temas, la clave de su sistema poético. Pero lo relevante es que con este intento de «cubanizar» un tema trágico no sólo estará definiendo una línea importante de su creación sino que también se estará inscribiendo en una tendencia que, desde sus orígenes, ha caracterizado al ser poético de la nación.

En efecto, el fenómeno de la apropiación del acontecer trágico ha sido uno de los rasgos más recurrentes de la dramaturgia cubana. Vehículo de la parábola histórica durante el siglo XIX, fue uno de los recursos más utilizados por nuestros dramaturgos románticos en su afán de reflexionar sobre importantes asuntos y al mismo tiempo burlar la férrea censura que la metrópolis española ejercía sobre las letras cuando ya declinaba su poderío sobre

las colonias de ultramar. La parábola histórica, esa reflexión sesgada, volvía a cumplir el objetivo que en sus inicios tuvo en la antigua Grecia donde, con muy buen criterio, se llevaban al teatro, una y otra vez, los mismos y viejos avatares que trastornaron a las antiguas estirpes aristocráticas. Era a partir de las desventuras de las distantes en el tiempo y a veces en la geografía Electras y Medeas, de los Edipos y Télefos, los Agamenones y Clitemnestras, que la gente reflexionaba acerca de sus más importantes y actuales asuntos, pero tamizados siempre por esa distancia que obligaba indefectiblemente a ver las cosas *sub quidam specie aeternitatis*. Para los asuntos de la inmediatez, para las estrategias a corto o largo plazo, en fin, para el discurso político, estaba el ágora.

En nuestro ámbito, este discurso sesgado instauraba un oficio decodificador en el público que tras los actos de Tiberio, el conde Alarcos o Aristodemo, se ejercitaba en la comparación tácita entre el referente histórico –fuera este latino, español o griego– y sus circunstancias más actuales.³ Ejercicio de ironía del cual el teatro cubano, de entonces a acá, raras veces se desprende.

En el siglo XX, con el advenimiento de las vanguardias, los temas cambian, las estructuras se diversifican, pero aún así la tragedia permanece. Esta vez como un ámbito de exploraciones, como un espacio donde ha de pasar, una y otra vez, la mirada contemporánea para seguirse abriendo a nuevas y fecundas

Diseños de vestuario de Erick Eimil para *Ifigenia en Áulide*



textualizaciones. Por supuesto que ya a esas alturas el género pierde la supremacía dentro del llamado teatro serio, pero llama la atención el número de creadores que lo cultivan, lo visitan y lo interrogan asumiendo las más variadas posiciones: desde las más mesuradas o atenuadas al *kairós* del género (Sartre, Anouilh, Giraudoux) hasta las más experimentales (Cocteau) o francamente desestructuradoras (Müller). Podría tratarse de un retorno a las fuentes del rito y el drama, el redescubrimiento de un momento seminal y su re inserción en el presente. Su propósito, según Ionesco, sería «reencontrar, decir la verdad olvidada y reintegrarla, inactualmente, en lo actual». ⁴ Toda vanguardia sería, en cierta medida, una retaguardia. Pero también ocurre que la tragedia como género ha estado siempre asociada a la polarización más persistente en la historia del teatro que es aquella que distingue entre géneros altos y bajos, serios y baladíes, garantes y denegadores del *statu quo*. La tragedia, como textualización de lo alto, trascendente e inmarcesible, no es sino una metáfora del poder y es por ello que, entre otras cosas, ha sido uno de los blancos favoritos de la Vanguardia y sus perversidades textuales.

En Cuba, dos autores se acercarán a la tragedia con apenas veinte años de diferencia desde esta perspectiva relativizadora y perversa, y caracterizarán dos líneas de exploración que, aunque no son excluyentes, tipifican formas diferentes de pensar el mundo y de inventar lo nacional. La primera se ejemplifica con Virgilio Piñera, quien en 1941, con *Electra Garrigó*, escribe nuestra primera tragedia moderna, irreverente, amarga y aparentemente ocupada en tropicalizar el género desde una tradición que, comenzada con la cubanización de la épica en el siglo xviii (*Espejo de paciencia*), prosiguió con la criollización del romance (Del Monte), la anacreóntica (Luaces) y la égloga y la fábula (Plácido), ⁵ pero que en realidad se empeñaba en desacralizar toda una

visión mítica de lo insular que, desde el *Diario de Navegación* de Cristóbal Colón y la obra de los cronistas, ofrecía una imagen de lo americano como un espacio bucólico, una alternativa arcádica e inocente frente a la vieja y astuta Europa, y que, pasado el tiempo y con proyecciones menos eurocéntricas, desembocaría en el intento lezamiano y origenista de dotar a Cuba del mito que le faltaba, el de «una teleología insular». ⁶

La otra perspectiva, igualmente revisionista en lo que al acontecer trágico se refiere, la representa Carlos Felipe, quien con *Réquiem por Yarini* (1960) crea una tragedia de los bajos fondos con la intención irónica de mitificar un mundo que, aun en su degradación, es capaz de salvaguardar valores a los que la sociedad burguesa y el mundo oficial no son capaces de acceder.

Pero hay un hecho curioso: aunque desde un punto de vista rígidamente técnico podrían calificarse de parodias, tanto *Réquiem por Yarini* —tratamiento de un asunto bajo (la vida de un *souteneur* en el ámbito burdelesco de San Isidro) con un lenguaje elevado— como *Electra Garrigó* —un asunto elevado (personajes y situaciones del ciclo de los Atridas) abordado «con un lenguaje altisonante, humorismo y banalidad»— ⁷ invariablemente la catalogamos como tragedias. ¿Qué ha ocurrido? Sin duda alguna la respuesta habría que buscarla no tanto en el universo de los enunciados sino en las circunstancias de la enunciación: en ambos casos, el contexto, la valoración que del héroe (heroína) hacen los demás personajes, la conciencia que tienen estos de sí mismos y de su relación con los demás y la profundidad de su conflicto es lo que los ubica en un universo trágico a despecho de algunos accidentes topográficos como un barrio de putas o una casa colonial cubana.

Por paradójico que resulte, es Lezama quien da la clave de una posible interpretación. En el número 21 de su revista *Orígenes* comentaba que un país frustrado en lo esencial político puede alcanzar virtudes por otros cotos de mayor realza. Esos cotos no son otros



que los del lenguaje. En el caso de *Electra Garrigó* es en el juego con el lenguaje, en el retozo intertextual, donde está la clave de la tragedia de un ser lúcido, pero descreído y amargo, sometido a la «maldita circunstancia de la mediocridad por todas partes». Y tanto es un problema de lenguaje que en el momento de su estreno fue considerada «nuestra batalla de *Hernani*» por sus partidarios y «un escupitajo al Olimpo» por sus detractores.

Si bien nos fijamos, «la educación sentimental que nuestros padres nos han dado»,⁸ según el autor, tema de *Electra Garrigó* —la obra que vamos a abordar en estas reflexiones—, es un tópico de comedia o, a lo sumo, de un drama burgués. Las menudencias de la vida doméstica, los conflictos entre padres e hijos y las complicaciones en la educación de estos últimos no sólo son exclusivos de la comedia desde Menandro hasta nuestros días sino que, salvo en muy contados y subrepticios momentos, han sido cuidadosamente dejados de lado por la tragedia, más preocupada por asuntos de mayor envergadura, y siempre ocupada en dejar bien claros los límites entre lo trascendente y lo criatural. El flaubertiano tema de la educación sentimental, además de ubicarla en un contexto burgués, tiene la función de «trivializar» o degradar los contenidos o, al menos, menoscabar su excepcionalidad. La fábula es totalmente paródica: utiliza y retuerce el material mítico haciendo caso omiso del orden de los sucesos y rompiendo la causalidad terrible del texto base para dar paso a una ordenación aberrada del acontecer. La terrible historia de la dinastía argiva con sus luchas parricidas se cambia por una familia cubana que lleva una tranquila existencia solamente turbada por un *ménage à trois* y la rebeldía de unos hijos que rechazan la sobreprotección de unos padres un poco frívolos y algo tontos y completamente embrutecidos en su amor filial. Clitemnestra, Agamenón y Egisto conviven con Orestes y la áspera Electra sin mayores contratiempos. Se trata de asuntos

domésticos y banales: unas relaciones edípicas y una apacible infidelidad. Sin embargo, la excepcionalidad y soledad de la protagonista, su «ser yecto en el mundo» y el desenlace del acontecer no dejan lugar a dudas de que se trata de algo muy serio. ¿Qué ha pasado? Ocurre que todo no es más que una trampa: por debajo de este universo burgués donde aparentemente no pasa nada se agazapa el dilema terrible del poder de la inesencialidad que con las más diversas máscaras reprime y ensucia los más puros ideales y con la estentórea coartada del jolgorio lo corrompe y lo arrasa todo a su paso.

Cuando Piñera usa el tono paródico, cuando nos muestra un mundo de farsa, no solamente está mortificando a la ortodoxia al profanar el sagrado recinto de la convención trágica. Por debajo de ese discurso, aparentemente epatante y risueño, está también una amarga reflexión acerca del poder de la vulgaridad y el fariseísmo. Nos estaríamos engañando si viéramos a *Electra* solamente desde el ángulo fácilmente vanguardista de la provocación. En realidad, la farsa encubre la verdadera tragedia de un ser irremediadamente dañado por unas circunstancias mucho peores aún que las de un parricidio. Y eso es lo que le otorga una dimensión contemporánea y la convierte en una verdadera tragedia mucho más dura aún que sus referentes clásicas. Las *Electras* «históricas» comparten el afán humanista de luchar por algo por lo que vale la pena dar incluso la vida; hay un aspecto de redención en su sacrificio que inevitablemente las salva y dota de un significado a su empeño y su renuncia. Esos son los testimonios de una fe por la que el héroe muere, asistido de un sentimiento de exaltación. Pero contra la inesencialidad nada se puede, contra la nada no se puede luchar y ese es el descreimiento hondamente existencialista que informa toda la obra y que le da su verdadero valor. La fiesta, el jolgorio, la aparente alegría y la «estentoriedad» no son más que artificios tras los que se agazapan las fuerzas más

destructoras de este mundo, las de la vulgaridad y la falta de consistencia. Lograr adentrarse en esta dialéctica es lo que proporciona las claves para la comprensión de esta obra como un ejercicio de lenguaje, como un juego infinito con las posibilidades del discurso y de las convenciones para entonces comunicar algo muy entrañable y que no está en la esfera de lo que lógicamente se podría circunstanciar. El mundo de farsa no es bueno, y está marcado en el texto con los matices de la degradación, pero tampoco lo es el universo de la heroína por el solo hecho de ser contestatario. A pesar de todos los cambios, queda intacta la dimensión de la tragedia como un problema de elección y la solución del dilema trágico como una habilidad para insertarse en el mundo y conocer el lugar que tenemos en él. Hay como una agonística del lenguaje, un juego donde no existe ni lo alto ni lo bajo ni nada está santificado de antemano. Todos los elementos cumplen la misma función: son factores —intercambiables— para la reflexión y la decodificación irónica.

El universo de farsa, el tono paródico, no son más que medios, estrategias de un lenguaje que busca exhumar los viejos temas, las eternas angustias del hombre a partir de las coordenadas de la sensibilidad contemporánea. Y como se trata de un problema de lenguaje, la respuesta a esta taxonómica perplejidad habría que buscarla no solamente en el ámbito de la filosofía existencialista sino sobre todo en el de una de las formas en que esa desencantada manera de ver el mundo se concretizó. Aunque por 1941 todavía no había estallado el fenómeno del Teatro del Absurdo, algo había en el ambiente o, si se quiere, en el cuerpo morfogénico de la cultura que ya delataba el carácter indefectiblemente incongruente de una realidad a todas luces paradójica y evidentemente fuera de control. Para decirlo con palabras del propio Piñera, «francamente hablando, no soy del todo existencialista ni del todo absurdo. Lo digo porque escribí



Electra antes que *Las moscas* de Sartre apareciera en libro, y escribí *Falsa alarma* antes que Ionesco publicara y representara su *Soprano calva*. Más bien pienso que todo eso estaba en el ambiente (...) yo vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso». ⁹ La poética absurdista da un índice lúdico que permite utilizar los más diversos referentes con la más absoluta libertad. De lo que se trata es de servirse del lenguaje, no de dejarse utilizar por él.

Es la manera de que se vale la modernidad para aludir al carácter convencional de las más respetadas taxonomías. O tal vez el paso del tiempo ha hecho aún más insostenible una separación que parte de una mentira original, de una mutilación engañosa que no responde a una ley natural sino a los caprichos de la convención.

De la incomodidad frente a este *proton pseudos* da fe el hecho de que, desde los mismos orígenes del teatro, si bien la tragedia excluía todo lo intrascendente y criatural, de alguna forma se compensaba la carencia con la inclusión en las tetralogías de un drama satírico y luego, en el mismo festival, de la comedia. Si seguimos las teorías de base etnológica de Gilbert Murray en cuanto a la tragedia o de Maurice Cornford con relación a la comedia, vemos cómo estos elementos polarizados artificialmente en dos textualizaciones opuestas fueron en un inicio sólo dos aspectos –y aun así concomitantes– de un mismo ritual. El propio Platón parece pasar por alto estas arbitrarias distinciones cuando en el conocido pasaje del *Filebo* donde analiza los placeres puros e impuros califica lo ridículo como una falta o incapacidad a la hora de interpretar el precepto délfico del «Conócete a ti mismo», con lo que tiende un puente entre el acontecer cómico y el trágico. Cuando nos divertimos con la incapacidad de los alazones de apreciar su verdadera situación en el mundo, cuando nos reímos de su ridiculidad por considerarse superiores a lo que realmente son, o más bellos o más ricos, no estamos

haciendo algo muy distinto de lo que cuando, impotentes y horrorizados, contemplamos cómo Edipo marcha inexorablemente hacia la destrucción y la muerte moral. Edipo se excedió en su –diríamos hoy– autoestima. Hay un ridículo cómico y un ridículo trágico. Llevadas a su esencia última, tanto la tragedia como la comedia no son más que ensayos sobre el error humano.

Pero tampoco hay que esperar a la Vanguardia para constatar la contaminación del acontecer trágico por el cómico. Dentro de nuestra propia tradición clásica, que se extiende por más de dos mil quinientos años, además de las filtraciones que se advierten en las canónicas grecolatinas, hay una fuerte necesidad de mixturar estos dos mundos tan cuidadosamente apartados, al menos en dos momentos de la Historia del Teatro, que resultan cruciales en la conformación de la memoria poética de nuestros pueblos: el Renacimiento inglés y el Siglo de Oro español.

Las nuevas condiciones económico-sociales generadas por el absolutismo Tudor provocaron que se borraran las –antes muy bien definidas– líneas divisorias entre las clases sociales, lo que genera un fenómeno que, en lo que al teatro se refiere, se manifiesta en la composición del público, la estructura dramática, el lenguaje y el propio edificio teatral. De este trastorno da fe John Lyly, el iniciador del Renacimiento en Inglaterra:

En nuestros ejercicios, los soldados piden tragedias, y su objeto es la sangre; los cortesanos, comedias, y su tema es el amor; los campesinos, pastorales, y los pastores son sus santos... y si presentamos una mezzcolanza, nuestra falta debe ser perdonada, pues todo el mundo se ha convertido en un batiburrillo.¹⁰

Y Ben Jonson:

Si se objeta que lo que publico no es auténtico poema con las leyes estrictas de tiempo, lo reconozco; como tampoco lo es por faltarle un coro propiamente dicho (...) pero no es necesario o casi imposible en estos tiempos nuestros (...) conservar la antigua majestad y el esplendor de los poemas dramáticos y darle gusto al vulgo.¹¹

En cuanto al Siglo de Oro español, la tiranía del público se impuso de una forma tan avasalladora en el quehacer de los dramaturgos que Lope de Vega, en *El arte nuevo de hacer comedias en estos tiempos*, siente la necesidad de explicar la reinención de la tragedia a partir de las nuevas condiciones de recepción. Al igual que en el teatro isabelino, la rigidez del canon se sustituye por una perspectiva natural:

Lo trágico y lo cómico mezclado, y Terencio con Séneca, aunque sea como otro Minotauro de Pasifae, harán grave una parte, otra ridícula, que aquesta variedad deleita mucho; buen ejemplo nos da Naturaleza, que por tal variedad tiene belleza.¹²

Y no defraudar las expectativas del público se convierte en el fin último de toda producción:

Y escribo por el arte que inventaron los que el vulgar aplauso pretendieron, porque, como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto.¹³

Con lo que deja zanjadas las áridas cuestiones de la dramaturgia de la tragedia, la presencia del coro, las tres unidades, el mantenimiento del *pathos* y todos los demás requerimientos de Melpómene.

Y aún cuando el Romanticismo nuestro es desde el punto de vista

formal más bien moderado y neoclásico, por la influencia francesa, esta tendencia centáurica e integrativa se ha mantenido como una constante en la conformación de una cultura que, aunque indudablemente deudora del canon grecolatino, ha sabido utilizar felizmente la mulatez como mecanismo de estructuración de sus producciones artístico-literarias.

Con las vanguardias las intenciones de la producción no cambian, simplemente se modifican. No se trata ya de halagar a un público heterogéneo sino de complacer a una parte del mismo a costa de la exasperación de la otra. *Épater le bourgeois* es la consigna, y eso es suficiente para motivar a una criatura tan mortificona como Piñera. Trastocar el canon no sólo es una irreverencia sino que, por alguna supervivencia del pensamiento mágico, representa un peligro casi cósmico. La tragedia, por su solemnidad, por su universo excepcional y su temática seria y trascendente y, sobre todo, por el obsesivo cuidado de discriminarse de lo habitual y cismundano, se ha constituido en una metáfora del poder y de la permanencia. Cualquier alteración es subversiva. En el universo dramático de la obra, la propia Clitemnestra Pla –aunque tropical, reina al fin y al cabo– se desespera ante los extravíos vanguardistas de Electra y su hermano que quisieran respectivamente ser una yegua y sentarse en un palco en la ópera o galopar por el escenario y pisotear la cabeza enojada de la prima donna. Y exclama:

CLITEMNESTRA. ¡Basta de locuras! Somos humanos, y no podremos, no, no podremos despojarnos de las palabras ni de los nombres.¹⁴

En esas metáforas descansa, al parecer, la frágil seguridad del ser humano.

Este juego con el lenguaje, esta mezcla parejera de lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, lo trascendente y lo baladí, no solamente persigue



Agamenón

atormentar a algunos espíritus conservadores y pacatos sino que además tiene la ganga de acentuar, por contraste, la tragicidad de las situaciones. El propio autor advierte:

Nada como mostrar a tiempo la parte clownesca para que la parte seria quede bien a la vista. (...) Ya se ve en mi obra: soy ese que hace más seria la seriedad a través del humor, del absurdo y de lo grotesco.¹⁵

Un grotesco vanguardista, recalentado y amargo, que se va infiltrando por toda la obra y que consigue resemantizar, poner entre comillas todos los momentos hilarantes como significando su valor prestado, su función situacional.

Por otra parte, no son ajenas a las intenciones del autor las vicisitudes de la contemporaneización de un clásico: independientemente de su indudable seducción, un texto con más de dos mil quinientos años no se adapta fácilmente a una sensibilidad contemporánea. No sólo hay diferencias en el estilo o en la conformación genérica, hay también sobreentendidos, construcciones culturales, ideologemas, zonas enteras de significación que se pierden, y por fortuna otras tantas que, independientemente del autor, se ganan. Ante esta certeza, ante esta perplejidad, el tratamiento burlesco es una respuesta, tal vez la más sincera, o la más desesperada, frente al diálogo que propone el texto clásico.¹⁶

Como una confrontación prefiere calificar Grotowski ese encuentro entre los textos de la tradición y los de la contemporaneidad. Una confrontación donde lo que emerge es el trabajo intertextual como una productividad. Surge un nuevo objeto, el del diálogo tal vez imposible entre dos espacialidades y dos temporalidades remotas pero interactuantes. Así, el director polaco prefiere someter estos textos al test del escarnio, constatar de la manera más drástica cómo puede esta relación ser difícil, cómo puede la

venerable reliquia superar la profanación. De dialéctica de la burla y la apoteosis califica su coterráneo, el crítico Tadeusz Kudlinsky, a este método agónico de confrontación. En *Akrópolis*, no es la catedral de Wawel —como indicara Wispianski, su autor— el espacio representado sino los hornos de un campo de concentración; en *Kordián* no estamos en presencia del héroe de Slovaký sino de un idiota. Estos cambios posibilitan un juego intertextual que activa las posibilidades de recepción. Sin duda algo de este método anticipa Piñera con este trabajo sobre los textos de la tradición donde el juego, la irreverencia y la mirada crítica, la risa y el escepticismo se trenzan en un ejercicio extrañante y desacralizador.

En tanto práctica textual, *Electra Garrigó* es un ejemplo, más que de juego, de perversión de la referencialidad. Aquí todo está patas arriba, nada se emplea en su recto sentido y la función de todo esto es crear un discurso cuya finalidad última no sea otra que la de constituirse en comentario de su propia enunciación.

Antes de empezar la obra, desde las *dramatis personae* el juego-perversión se hace patente. Los apellidos no son aquí azarosos: Clitemnestra Pla, Agamenón Garrigó, Egisto Don, nos remiten a una realidad paratrágica, criolla, ubicable en cualquier parte menos en Grecia. Pero no termina ahí el análisis del reparto; además de esos personajes, la presencia de los Mimos nos revela otra dimensión a partir de la cual leer el texto, una circunstancia ficcional, un elemento de teatralización que desde este mismo momento nos acompañará hasta el final de la obra.

Y esta comienza con otro ejercicio de —retorcida— enunciación: para iniciar el primer acto, en lugar del *pathos* del coro griego aquí tendremos a un solista que la emprende con el lirismo dudoso de una canción popular conocida como la «Guantanamera». Pero lo interesante del caso radica en que esa misma canción —o mejor, su música y esquema rítmico: la décima— debe su popularidad al hecho

de que se utilizaba en un programa radial dedicado a los hechos más cotidianos y sobre todo los de la crónica roja. Manteniendo la música y el metro se radiodifundían diariamente los más macabros percances de la cotidianidad, que eran los que prestaban su letra a cada una de estas esperadas emisiones. Como botón de muestra veamos esta *párodos* de Piñera:

CORO. En la ciudad de La Habana, la perla más refulgente de Cuba patria fulgente la desgracia se cebó en Electra Garrigó, mujer hermosa y bravía, que en su casa día a día con un problema profundo tan grande como este mundo la suerte le deparó.¹⁷

Y con esa mezcla de terribilidad, sensiblería y lugar común que tienen estas narraciones, ofrece la siguiente caracterización con estos versos rípidos:

Electra era inteligente, sensitiva y pudorosa, luciente botón de rosa del jardín de sus mayores; merecedora de honores, de tacto fino y humano, mas la suerte mano a mano como un sol que se derrumba abrió en su casa dos tumbas con esfuerzo sobrehumano.¹⁸

Para terminar adelantando los sucesos que han de mantener en vilo a aquellos agradecidos amantes del melodrama:

Ella salió a la palestra con frialdad de diamante, y a su hermano Orestes amante en quien también la tormenta con sordo ruido revienta, le anima a que no permita un sacrificio banal por una madre fatal, que en su casa provocó lo que Electra Garrigó con voz dolorosa cuenta.¹⁹

¿Y quién mejor para iniciar la obra que la propia protagonista, de la que nos han ofrecido tan tierna semblanza?

ELECTRA. (*Sale por entre las dos columnas centrales. Se detiene junto a ellas. Apoya sus manos en una de las dos columnas.*) ¡Qué furia me sigue, qué animal, que yo no puedo ver, entra en mi sueño e intenta arrastrarme hacia una región de la luz adonde todavía mis ojos no sabrían usar su destino!²⁰

El luciente botón de rosa se ha convertido en una suerte de arpía. Y cuando ya nos hemos reconciliado con la idea de una furia vanguardista, Electra lanza una pregunta capciosa:

ELECTRA. (...) Pero... ¿cómo se atreve con la luz una pobre muchacha de veinte años? Ayer leí que las doncellas que meditaban demasiado el tema de la luz acababan por quedarse ciegas. (*Pausa.*)²¹

Y luego de la pausa, otro giro: es la propia protagonista la que hace la crítica del personaje:

ELECTRA. (...) Sin embargo, en pleno campo, he pasado infinitas veces a un metro del sol.²²

La fofobia, en un país tropical, no es un tópico orgánico precisamente. El Pedagogo la remata:

PEDAGOGO. ¿Declamas...?
ELECTRA. (*Sin moverse.*) Declamo.²³

De nuevo un giro. Por encima de la simulación, el conocimiento de sí y la conciencia imperturbable. Esta es la estrategia de lenguaje que vamos a ver a lo largo de los tres actos: la ruptura, la burla a las expectativas espectaculares del público sea este de tragedia o de melodrama radial.

Glosar punto por punto esta poética de la profanación y la sorpresa sería un ejercicio demasiado prolijo para un trabajo de esta naturaleza. Nos limitaremos entonces a destacar solamente aquellos aspectos que con más fuerza evidencien este mecanismo para, a partir de ahí, aventurar una lectura de la obra.

Otro universo mancillado es el de los inocentes juegos infantiles. Aquí se juega a la gallinita ciega, al tin marín de dos pingüé, se cuenta hasta diez... pero en todos los casos con los más macabros propósitos. En el del conteo, Agamenón Garrigó echa a la suerte una de las posibles causas de la muerte de su hija Electra. Y la suerte cae en la más ridícula de las versiones: la joven muere de pasión de ánimo, una forma entre popular y barriotería de aludir a la melancolía ansiosa. La pasión de ánimo es una de las afecciones que con más fuerza ataca a aquellos que han sufrido alguna grave contrariedad, como por ejemplo el despecho amoroso. Fedra la padeció, y no es casual que esta obra remita a ese momento de la entrada en escena de la infeliz heroína donde tanto Eurípides como Racine nos la presentan como sin vida, pesándole los «velos y los vanos adornos» y evocando aquellos lugares donde el indiferente Hipólito desplegaba su agreste seducción. En Eurípides el pasaje es como sigue:

FEDRA. Incorporad mi cuerpo y mi cabeza, se ha roto la atadura de mis miembros. Tomad mis manos bellas, mis esclavas. Me es molesto este velo en la cabeza: dejad libre sobre el hombro las trenzas.

...

¡Ay, ay!
De una fuente que mana cual rocío, ¿cómo podría beber el agua pura? Bajo los álamos, sobre la hierba, ¿cómo podría yo echarme a descansar?

...

Llebadme a la montaña; iré hasta el bosque, iré junto a los pinos, donde corren los perros sanguinarios persiguiendo a los ciervos moteados.²⁴

Y en Racine:

FEDRA. No vayamos más lejos. Quedémonos aquí, querida Enona. No puedo más: me abandonan las fuerzas. La luz que vuelvo a ver deslumbra mis ojos, y mis temblorosas rodillas ceden bajo mi peso. ¡Ay! (*Se sienta.*) (...) ¡Cómo me pesan estos velos, estos vanos adornos! (...) ¡Dioses! ¡Si estuviera yo sentada a la sombra de los bosques! ¿Cuándo podré, a través de un noble torbellino, seguir con los ojos un carro huyendo en la carrera?²⁵

En ambos casos la heroína, al borde de sus fuerzas y de la muerte liberadora, en un extremo de *finesse* recurre a una metonimia para evitar referirse de una manera directa al causante de sus males, y evoca entonces los lugares que frecuentaba y que despertaron su pasión, ahora funesta. Pero en el esperpéntico episodio de *su mimica mors*, la sufrida Clitemnestra nos ofrece –muy a pesar de ella– una versión burlesca de esos amorosos quebrantos:

CLITEMNESTRA. (*Completamente rígida.*) ¿Por qué me detengo? ¿Por qué no avanzo? ¿Por qué abro tanto la boca? ¡Ah, se me doblan las piernas...! ¡Desfallezco! ¡Eh, mi lecho...! (*Pausa.*) ¿Qué hacen ustedes que no me llevan al lecho? ¡Ah, lecho mío! (*Pausa.*) Yo, la infeliz Clitemnestra Pla, mujer de Agamenón Garrigó, madre de Electra y de Orestes... (*Grito muy agudo.*) ¡Ay, Orestees, Orestes! ¡Llamadme a Orestes! ¡Pronto, llamado!²⁶



La variación de la Gallinita ciega de Clitemnestra es peor aún, comienza a girar y llama al maltrecho Gallo Negro, al Gallo Viejo en el que se materializa su esposo Agamenón; y evocando la Rueda de la Vida con sus evoluciones hace acudir al Gallo Blanco, al Gallo Macho, quien con freudiano empeño liquida al pobre Gallo Viejo nada menos que con sus espolones.

El amor de los padres es otro de los blancos de estas tergiversaciones morbosas. Tanto Agamenón como Clitemnestra están edípicamente prendados de sus hijos de sexo opuesto, ambos no soportan la idea de separarse de ellos y abominan de la posibilidad de matrimonio. Por supuesto, en el caso de Clitemnestra el edipismo alcanza las cimas del furor: no sólo se horroriza ante la posibilidad de que Orestes cruce la calle o lo piquen los mosquitos sino que recrea vicariamente sus angustias acudiendo diariamente a los cines de barrio en busca de películas que exhiban los sufrimientos de una madre abandonada por su único hijo varón. La «educación sentimental» tratada desde el complejo de Edipo –o de Electra– en los años cuarenta era, después de la homosexualidad, uno de los temas más escabrosos que se pudieran mostrar.

En contraste con el carácter de los padres, la educación de los hijos correrá a cargo de un centauro modernista, híbrido del pedagogo que aparece en la *Electra* de Sófocles y un centauro –¿Quirón?–, quien además de nihilismo les dará clases de apatía a la aventajada Electra y a su descolorido hermano. Justo lo que necesitaba una familia disfuncional.

Y por último Electra, donde se concentran todos los recursos de los que abunda la obra. Electra es una heroína amarga porque en un mundo de farsa es la única conciencia lúcida. Es la única que desde el principio lo sabe todo. En el sistema de encubrimientos que recorre la trama, la máscara de Electra tiene que ver con una velada alusión que permanece como un intertexto soterrado a lo largo de toda la obra y

es su relación con el *Edipo rey*. Se habla del monstruo que ofende la ciudad, la propia Electra personifica la Esfinge y en este universo hipertrofiado de reinas tropicales, reyes borrachos, de amantes con aspecto de proxenetas y hermanos pusilánimes, solamente ella sabe, desde siempre, todo:

ELECTRA. (...) Soy la que conoce la cantidad exacta de los nombres.²⁷

Su máscara, en este contexto, es la de Tiresias.

Pero no es solamente Electra la que disfruta del privilegio de un rostro prestado. Los demás personajes también tienen su máscara o, mejor aún, uno o más dobles: a Agamenón le corresponden los de Gallo Negro y Gallo Viejo; Egisto es el Gallo Blanco y el Gallo Macho; Orestes en un momento dado asume la personalidad de su homólogo mítico; Clitemnestra se desdoblará en Madre Dolorosa, Gallina Madre, Reina Tropical, frutabomba y –por último, y para su disgusto– en Gallina Vieja. Sin embargo, el catálogo de máscaras de la protagonista supera con mucho al de los demás personajes.

Electra es sucesivamente vista por sus padres como una actriz que nada siente y que vive en el mundo para representar, como un personaje de tragedia o como una sombra. Su maestro la ve como una declamadora, inauténtica y falaz. Orestes no ve nada, pero Electra además es luz, un fluido y finalmente, al menos a los ojos de su madre, un color, un sonido, un odio, día, noche, venganza, peine y finalmente Orestes, la propia Clitemnestra y casi por último, espejo.

Podría decirse que el signo más persistente de *Electra Garrigó* es la reduplicación. En su discurso paródico todos los personajes tienen, de entrada, su doble, como hemos visto, pero en el sofocleano sistema que emplea el autor, de caracterización por contraste frente al carácter excepcional y terminante de Electra,

todos estos dobles se podrían reducir, en su mundillo inesencial y prescindible, al denominador común de una sucesión de Crisótemis en travesti.

Dentro de los juegos formales en los que se complace la obra, este elemento aparece bajo la forma de la *mise en abyme*, o teatro dentro del teatro. Antes de la muerte de Clitemnestra y Agamenón se representa sucesivamente la *mimica mors* de cada uno de ellos. Índice lúdico o comentario autotextual con el que la obra se mira a sí misma y se burla una vez más de sus propios procedimientos compositivos. Es desde esta orientación metadiscursiva y la total falta de inocencia a la hora de tejer los referentes desde donde se debe, a mi juicio, leer la dimensión de la risa en la obra de Piñera. Una risa sarcástica y amarga que se esfuerza por reflejar un mundo similar al *cuento de un loco, narrado por un borracho, lleno de sonido y de furia que no significa nada*.

Múltiples son también las alusiones a otros textos teatrales y culturales como múltiple es también la utilización de motivos que, partiendo del velo rojo con que se sacrifica a Ifigenia en el *Agamenón* de Esquilo, oficia con macabra perseverancia las muertes rituales del Gallo Viejo, Agamenón, Gallina Vieja y Clitemnestra. Pero donde la dimensión especular alcanza su apoteosis es con Electra. Ya vimos cómo recorre la gama de todos los objetos posibles, desde actriz hasta espejo.

El tópico del espejo es un emblema de la fragmentación. En las cosmogonías aztecas se cuenta cómo Tezcatlipoca se desvanece cuando contempla el espejo humeante. Para los neoplatónicos caer en el espejo de Dionisos equivalía a la disolución. Cuando los titanes encuentran al niño Dionisos, entre los juguetes que le dan para seducirlo, está un espejo. Enfrentarse al espejo implica la disociación del ser, y en la liturgia agraria del dios de la vegetación con este acto se cumple un punto de muerte ritual: la diseminación por la tierra, el *sparagmós*.

Plutarco explica:

Nos dicen los mitógrafos, tanto prosistas como poetas, que el dios es por naturaleza indestructible y eterno, pero aún así, bajo el impulso de algún plan y propósito determinado, sufre transformación en sus seres. (...) La gente sabia, en doctrinas secretas que oculta al mundo, da a la transformación en fuego el nombre de Apolo a causa de la unidad de tal estado, o el nombre de Febo a causa de su pureza inmaculada. Pero cuando el dios se cambia y se reparte en vientos, agua, tierra, estrellas, plantas y animales, la dicha gente describe esta experiencia y transformación en términos alegóricos, llamándola «desgarramiento» y «desmembramiento». Le aplican los nombres de Dionisos, Zagreo, Nictelio, Isodaites, y construyen mitos alegóricos en los cuales las transformaciones descritas se representan como muerte y destrucción seguidas por la restauración de la vida y el renacimiento.²⁸

Pero la atomización de Electra no tiene nada que ver con estos ni con ningún otro ilustre precedente. Su *sparagmós* es también perverso. La diferencia salta a la vista: en Dionisos estamos en presencia de un dios que se ofrece en sacrificio y con su muerte se reparte por toda la tierra. Pervive así, literalmente di-seminado por doquier. En otros ejemplos –teatrales– de alguna manera el héroe es un trasunto del dios y su *sparagmós* consistirá en ofrecerse como materia para el desmontaje dramático. Su productividad radicará en ser un ámbito de reflexiones. Siempre hay un *télos*: cuando Medea desmembra a su hermano, con ello no está distraendo a sus perseguidores como expone –oculta– la fábula. Está marcando un cambio de estado, mata a la Cólquide para renacer en otro lugar y algo semejante ocurre cuando asesina a sus



hijos. Independientemente de sus motivaciones, cada asesinato marca una nueva vida. En *Las bacantes*, Penteo muere como víctima inaugural del dionisismo en Tebas.

En el caso de Electra su fragmentación es estéril. El objeto ocupa el lugar del hombre, por eso su sacrificio es improductivo porque, lejos de regenerar el mundo, lo puebla de cosas sin alma. Electra es un fluido, se ha salido del ciclo natural de las cosas y del universo de lo orgánico. Es un instrumento de la necesidad de asepsia. En un mundo poblado de hechos ella es solamente un hecho más. Como la puerta Electra, no conduce a ninguna parte.

Electra Garrigó es una obra llena de trampas, el engaño es la regla del juego. Si asimilamos lo paródico al acontecer cómico, nada hay en ella que tenga que ver con la *dianoia* de la comedia.²⁹ Pero lo cómico está presente en una infinidad de recursos: la hinchazón farsesca de sus personajes y situaciones, la ley del aberrante amor filial que pretenden imponer los padres y frente a la que se rebelan los hijos, el tono general —que, si pasamos por alto ciertos matices amargos, es por lo regular hilarante. Pero no hay boda, no hay perdón, no aparece el pretendiente, los personajes se van, la heroína se queda sola. La *dianoia* de la comedia implica, en la generalidad de los casos, un movimiento que va de una sociedad vieja, sometida a la costumbre y a leyes absurdas, a una sociedad nueva donde reinará la voluntad de los jóvenes y los deseos del público. La risa en este contexto cumple la función de un agente de cambio. Aquí no hay nada de eso. Acabada la obra, Orestes, el más insignificante de los personajes, es el único que se salva, si puede llamársele salvación al destino de un individuo que nunca sabe lo que tiene que hacer. Los demás personajes parten, pero a reproducir el mismo mundo que dejaron. Electra se queda sola. No hay, para nada, regeneración.

No queda más remedio que verla como tragedia aunque eventualmente estemos tentados a aceptar que como trágica es muy cómica. Pero

vistas las cosas con un poco más de detenimiento, descubrimos que no ha habido tal risa a menos que confundamos la risa con el sarcasmo. Y si la hay, es la risa cáustica del grotesco post-romántico, una risa amarga que denota un mundo sin esperanzas. Una risa irónica, muerta.

Electra ha abierto un expediente para dar paso a un nuevo tipo de tragicidad, tan amarga que puede valerle de la risa sin que ese sentimiento subversivo la contagie. *Electra Garrigó* pudiera ser hilarante, pero no es alegre. Ha introducido un elemento nuevo que potencia su terribilidad. Si nos fijamos, lo que no cuenta la fábula es que Electra, para romper el cerco funesto que han tendido unos padres despreocupados y algo monstruosos, se ha tenido que inmolar, pero a diferencia de la tragedia griega o de sus versiones cristianas, no ha habido ni una gota de exultación en este sacrificio. No ha habido ni siquiera sacrificio pues en el *ethos* de la heroína no existe la idea del Amor. Como una autómatas, Electra sigue adelante con el extraño sentimiento de la necesidad de asepsia. Que más que un sentimiento es una pulsión, un propósito que gira en el vacío. Pasaron cosas pero no significaron nada. Todos fueron hechos. Eliminaron a los padres pero a nadie se le ocurrirá vengarlos: en un mundo aséptico no hay Erinias. Ni el mundo de opereta de Clitemnestra ni el amargo universo de su hija pudieron conjurar a un destino indiferente. Es la intemperie del ser, la nada, la tragedia de una impersonalidad donde los seres no son, sino que simplemente existen.

NOTAS

- 1 Virgilio Piñera: «Piñera teatral», en *Teatro completo*, La Habana, Ediciones R, 1960, p. 9.
- 2 *Ib.*, p. 10.
- 3 Nos referimos a los protagonistas de las obras homónimas que a continuación se relacionan: *Tiberio* (1827) de José María Heredia, *El conde Alarcos* (1833) de José Jacinto Milanés y *Aristodemo* (1867) de Joaquín Lorenzo Luaces.

- 4 Eugène Ionesco: «Toujours sur l'Avant-Garde», en Léonard C. Pronko: *Théâtre d'avant-garde. Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*, Paris, Ed. Denoël, 1963, p. 13.
- 5 Cintio Vitier: «Eros en los infiernos», en *Crítica sucesiva*, La Habana, Ediciones Unión, 1971, p. 411.
- 6 Cf. la conferencia dictada por Damaris Calderón en el Simposio Internacional José Lezama Lima, La Habana, 1994.
- 7 Virgilio Piñera: *op. cit.*, p. 9.
- 8 *Ib.*, p. 11.
- 9 *Ib.*, p. 15.
- 10 Con relación a Shakespeare y el teatro isabelino, cf. Robert Weiman: *El alma de una época: hacia un enfoque histórico de Shakespeare*.
- 11 *Idem*.
- 12 Lope de Vega: «Arte nuevo de hacer comedias en estos tiempos», en *Obras escogidas*, t. II, Madrid, Aguilar, 1946, p. 1444.
- 13 *Ib.*, p. 1442.
- 14 Virgilio Piñera: *Electra Garrigó*, en *Teatro completo*, La Habana, Letras Cubanas, 2002, p. 11.
- 15 Virgilio Piñera: «Piñera teatral», en *op. cit.*, pp. 8-9.
- 16 Cf. Patrice Pavis: «La herencia clásica del teatro postmoderno», en *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, La Habana, Casa de las Américas, 1994.
- 17 Virgilio Piñera: *Electra Garrigó*, en *op. cit.*, p. 3.
- 18 *Ib.*, pp. 3-4.
- 19 *Ib.*, p. 4.
- 20 *Idem*.
- 21 *Idem*.
- 22 *Idem*.
- 23 *Idem*.
- 24 Eurípides: *Hipólito*, trad. de Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, Aguilar, 1970, pp. 10-11.
- 25 Jean Racine: *Fedra*, trad. de Nydia Lamarque, en *Teatro clásico francés*, La Habana, Instituto del Libro, 1972, pp. 188-189.
- 26 Virgilio Piñera: *Electra Garrigó*, en *op. cit.*, p. 11.
- 27 *Ib.*, p. 17.
- 28 Cit. en Jan Kott: *El manjar de los dioses*, México, Ediciones Era, 1977, pp. 191-192.
- 29 Cf. «El *mythos* de la primavera: la comedia», en Northrop Frye: *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, pp. 216-245.

Maneras de ser Medea

Ernesto Fundora



A la consagración pedagógica
de José Antonio Alegría.

Sit Medea ferox inuictaque.
HORACIO

DESDE QUE EURÍPIDES EN

431 a.C. la fijara para el imaginario occidental, Medea ha sido una de las heroínas trágicas griegas más visitadas por la dramaturgia de todos los tiempos. Aunque con anterioridad Hesíodo y Píndaro la habían referido en la *Teogonía* y la «Pítica IV», respectivamente, y más tarde Apolonio

de Rodas en su *Argonáuticas* también la reflejaría, la Medea que plasmó quien Aristóteles calificara como el más trágico de los trágicos fue la que trascendió no sólo por la maestría con que el poeta de Salamina la esbozara en su tragedia homónima, sino también porque allí la convirtió en asesina de sus hijos.

Si bien podemos entender este hecho como un sacrificio con el que la heroína litúrgicamente muere como ser, o como castración ritual de Jasón, lo cierto es que antes de que Eurípides la convirtiera en filicida, en

la tradición Medea contaba con un arsenal de crímenes lo suficientemente sustancioso y con una habilidad tal como para que Horacio, siglos después, cifrara la esencia de su carácter en dos cualidades: feroz e invicta.

A las constantes de exiliada y mantenida al margen de una cultura de centro, se suman las disyuntivas de *mujer o diosa, inocente doncella o asesina de sus hijos, sabia benéfica o malvada hechicera* (Miranda, 2006: 166) presentes también en las concretizaciones posteriores a Eurípides que



Pedagogo

los diversos autores manejaron de acuerdo a sus propósitos de expresión, desde Séneca, Legouvé, Unamuno o Anouilh hasta dramaturgos contemporáneos como Heiner Müller, Denise Stoklos o Dea Loher.

En la dramaturgia cubana, la saga de esta heroína se inicia a mediados del siglo XIX con *Matea la lavandera*, una parodia de Pancho Fernández a partir de la *Medea* de Legouvé (cf. Leal, 1982: 25), y luego se pierde su rastro hasta que a inicios de la década de los sesenta del pasado siglo se

estrena *Medea en el espejo* de José Triana. El periplo insular de la heroína continúa luego con *Medea* de Reinaldo Montero, estrenada a fines de los años noventa, y con *Medea reloaded* de Maikel Rodríguez de la Cruz, escrita en 2005.

En las visitaciones cubanas al mito de Medea, la heroína se ha readecuado a un nuevo horizonte de expectativas y los sectores de significación que aparecían en el original explícitamente tratados o con un nivel considerable de opacidad son aprovechados por los dramaturgos y dinamitados desde un presente que les hace cobrar nuevo sentido. Aunque estos autores se valieron no sólo de la tragedia euripidea sino también de la mitología misma, de relecturas posteriores o de fuentes diversas, más allá de las literarias, la intencionalidad con que el autor las visita—sea nostálgica o crítica, indague más en los significados antiguos o en las connotaciones modernas— es lo que determinará el apego al canon heroico o la *risa sobre la palabra ajena* de la que hablara Bajtín.

El llamado de la sangre

(...) me han dicho, me dijeron, están diciendo, que eres, que eras, que serás, que siempre, que ahora, que nunca, que jamás, que estás, que estabas, que estarás, en la esquina de este solar sin nombre esperando el llamado de la sangre.

JOSÉ TRIANA

Frente a la notoriedad que alcanzó *La noche de los asesinos*—no sólo al obtener el Premio Casa de las Américas sino también a partir del montaje de Vicente Revuelta, que le valiera el premio Gallo de La Habana y con el que visitara importantes plazas teatrales de Europa—, toda la obra dramática anterior de José Triana se leyó como *esfuerzos preliminares* (Flores, 2001: 14) que permitirían al dramaturgo perfilar su escritura para intentos posteriores. Por ello piezas como *El Mayor General hablará de Teogonía*, *Medea en el espejo*, *El Parque*

de *la Fraternidad* o *La muerte del Ñeque* se vieron como camino al producto final y acabado de *La noche...*, hasta más o menos la década de los noventa, donde investigadores como José A. Escarpenter, Dianik Flores Martínez o Christilla Vasserot, por sólo citar algunos, se lanzaron al estudio de la obra de este autor y el corpus dramático anterior a *La noche...* se revisitó desde una autonomía que permitió justipreciarlo en su dimensión e importancia reales.

Estrenada el 17 de diciembre de 1960 en la sala Prometeo, bajo la dirección de Francisco Morín, *Medea en el espejo* se inscribe dentro de las obras que registran *la visión crítica del pasado prerrevolucionario* (Carrió, 1988: 27). Si con el regreso al mito griego en *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera, mediaban intereses distanciadores y decontextualizadores, en Triana ese retorno adquirirá un valor constructivo, fundador:

«Quise hacerle un canto a la vida cubana», declare José Triana. Et c'est bien de cela qu'il s'agit. *Medea en el espejo*, c'est aussi *Cuba en el espejo*: un miroir qui donne de la réalité un reflet non pas fidèle mais à la fois sélectif, engagé et sublimé par l'écriture.¹

Este *canto a la vida cubana* echa mano del mito para readecuarlo desde una óptica particular: la sociedad que Triana conoce. *Medea en el espejo* privilegia la arista marginal de la heroína originaria y la conecta con la de los estratos periféricos de la sociedad cubana de su época. El primer cambio que Triana introduce en la apropiación del material es la variación en la perspectiva de enunciación de la nueva fábula: la acotación *Lugar: en el patio de un solar* (Triana, 1962: 11) sitúa la acción en un contexto típicamente cubano, al decir de Lisandro Otero, un *centro vivo de costumbres populares* (cit. en Vasserot, 1999: 83).

Este cambio en el *topos* de la enunciación conlleva, claro está, el traslado del sistema de personajes del mito. Manteniendo la fidelidad a las estructuras actanciales profundas del

referente, el autor modifica los nombres en busca de sonoridades más cercanas: María (Medea) será abandonada por Julián (Jasón) que quiere casarse con Esperancita (Creúsa), la hija de Perico Piedra Fina (Creonte). Desde *Medea en el espejo* podemos rastrear la ironía en el uso de los nombres de los personajes que observaremos, más tarde, en *Medea reloaded*. María es un típico nombre cubano, heredado de la tradición cristiana. Así se llamó la madre del Hijo de Dios. Triana, al llamar María a su Medea, juega con la cercanía de un referente archiconocido que subvierte, pues el nombre de una madre ideal se traslada a una que asesina a los hijos. La Señorita Amparo, lejos de cobijar a María, es quien trae la noticia del casamiento de Julián y disfruta maliciosamente el momento de comunicarlo; como Esperancita, la hija de Perico Piedra Fina, que lejos de significar toda «esperanza», muere envenenada y simboliza el fin de la familia de Perico y la no posibilidad de nuevos hijos para Julián.

Al principio de la obra los personajes son presentados de la manera siguiente: María, mulata; Erundina, negra; La señorita Amparo, mestiza; Julián, rubio; Perico Piedra Fina, blanco. El sistema de personajes muestra el mosaico racial que es la sociedad cubana. María, al ser mulata y tener un marido blanco, se inserta en el código popular de «adelantar» la raza en un país donde *tener el pellejo prieto es una desgracia* (Triana, 1962: 27).² De este modo, la heroína de Triana se suma a la galería cubana de las mulatas que se enredan con blancos, como Cecilia Valdés o María la O.

Un rumor de niños entonando *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón...* precede la entrada a escena de María. La conexión con el uso de la «Guantanamera» de Piñera no sería muy lejana si consideramos que aquí también ironiza doblemente la situación: introduce sutilmente el tema de los niños y, si bien no se explicita en el texto –aunque sí en el imaginario de la representación–, la tonada continúa: *con el pico recoge la rama, con la rama recoge una flor. Ay,*



Dios, ¿cuándo veré a mi amor? Ay, Dios, ¿cuándo veré a mi amor? El primer texto pronunciado por María denota un estado de ansiedad semejante al de la «pájara pinta» de la canción, pues hace más de un mes que Julián no aparece, y ella misma se encuentra en la zozobra de no saber a ciencia cierta cuándo regresará su marido.

María, al quedar huérfana, fue criada por la negra Erundina. María, como recontextualización de Medea, ha sido despojada de toda su carga mítica y divina. No es una princesa, ni siquiera se reconoce como hechicera; es una simple mulata devenida ente marginal en su propia sociedad –a diferencia de la heroína original–, y cuyo único fin es conservar a Julián. En varios momentos, ella misma expresa: *Julián, Julián, mi destino eres*

tú (ib.: 13) o *He comprendido que eres tú y sólo tú la razón de mi vida* (ib.: 30).

Si en la tragedia original Medea era consciente del abandono de Jasón, aquí María se entera por boca de la Señorita Amparo, institutriz nombrada por ella misma para hacerse cargo de la educación de sus hijos ante el desparpajo de la negra Erundina. Una vez conocida la noticia del nuevo casamiento, María se resiste a creerla. Y acude, por primera vez, al espejo, para saber del paradero de Julián, quien llega en ese mismo momento. María intenta abrazarlo pero es rechazada. Ha venido a invitarla a dar un recorrido... *irán al paraíso* (ib.: 31). El susodicho «paraíso» no es más que un paseo por el Malecón donde Perico Piedra Fina, el dueño del solar, le exige a María que recoja todas sus cosas esa misma noche y a la

divididos en escenas –el primero abarca el mediodía y las primeras horas del atardecer, el segundo la noche y la madrugada y el tercero el alba y la mañana– mas, como asunción de un canon y de un arquetipo, el afán contestatario de esta obra no radica en el plano formal sino en el conceptual: no sólo se contemporaniza el referente sino se carnavaliza en un juego perverso donde se bombardea la convención del género trágico con la legalidad solariega del chisme, las creencias afrocubanas y un mundo de personajes extraídos del imaginario cubano y de canciones populares –como el Vendedor de periódicos o la Mujer de Antonio– que integrarán el coro. A nivel de reciclaje de nuestra propia tradición teatral, la hilaridad de esta obra recuerda la que el bufo codificó y que pervivió en la memoria popular a través de programas de radio y televisión, al tiempo que la irreverencia ante el género trágico y el uso de elementos paródicos y desacralizadores revela la continuación de la senda inaugurada por la *Electra*... de Piñera, al punto de que muchos la llegaron a calificar como una *Electra Garrigó envejecida* (Leal, 1967: 127).

Medea en el espejo ensambla a su propia estructura estratos procedentes del hipotexto euripideo y crea una gama infundada de expectativas en torno a la heroína. Al miedo inexplicable que siente Erundina cada vez que María pregunta por los hijos, se suman los ejemplos siguientes. En el primer acto, la Señorita Amparo dice:

SEÑORITA AMPARO. (...) Es que no puedo arrepentirme luego. Usted cuando lo sepa tratará de vengarse.

MARÍA. (*Riéndose. Histérica.*) ¿Vengarme? ¿Venganza? ¿Qué odiosa palabra has dicho? ¿Me has confundido con la mujer vampiro? (Triana, 1962: 23. *Cursivas mías*)

Más tarde, Perico Piedra Fina comenta:

PERICO. (...) María tuvo un gesto amable. No esperaba que reaccionara de esa forma. Ella que *tiene fama de ser una fiera*. (Triana, 1962: 43. *Cursivas mías*)

Y luego:

PERICO. (...) María, hermosa María. Eres *la reina bruja*. La madrastra de Blanca Nieves. (Triana, 1962: 45. *Cursivas mías*)

En el tercer acto, el Barbero y la Mujer de Antonio intercambian:

BARBERO. No hables del pasado.
MUJER DE ANTONIO. El pasado no cuenta. ¿Qué importa que María *haya tenido una vida heroica*? Eso no vale ni un comino. (Triana, 1962: 51. *Cursivas mías*)

Se habla de una María vengativa, con fama de ser una fiera; Perico la califica de reina bruja y, para colmo, se le achaca una vida heroica en el pasado. ¿Cuáles de todas esas características verifica María? Ninguna. Estas expectativas sólo pueden ser decodificadas si el receptor, avisado de que está leyendo una *Medea*, se integra a ese juego donde el arquetipo del personaje y el acontecer del referente, sutilmente, teleologizan la fábula y la heroína hasta que María, sola en escena, se enfrenta a su espejo. Para José Antonio Alegría, el tópico del espejo es una metonimia de la fragmentación:

En las cosmogonías aztecas se cuenta cómo Tezcatlipoca se desvanece cuando contempla el espejo humeante. Para los neoplatónicos caer en el espejo de Dionisos equivalía a la disolución. Cuando los titanes encuentran al niño Dionisos, entre los juguetes que le dan para seducirlo, está un espejo. Enfrentarse al espejo implica la disociación del ser. (Alegría, 2006: 16)

mañana siguiente se vaya. En una inteligente jugarreta se ha apoderado del cuartico de María, hipotecado por ella misma, y ahora la corre sin más ni más, después de recordarle la suerte de su padre y su hermano, que no quisieron ponerse de acuerdo con él. María, aparentemente resignada, acepta y le regala a Perico Piedra Fina, a modo de pretendida normalidad, una botella de vino preparado por ella misma. La tiara y el vestido originales que enviara Medea como obsequio a Creúsa, aquí se convierten en una botella de vino, envenenado por la propia María, que no tarda en cumplir su destino: mata a Esperancita primero, y al padre después.

La estructura narrante se adecua a la del drama convencional: tres actos



Según Fernando Ortiz, en algunas religiones afrocubanas el espejo es un objeto empleado *para averiguar el paradero de una persona ausente* (cit. en Escarpanter, 1991: 10). María consulta el espejo para indagar, primero, dónde se encuentra su amante Julián, y más tarde, para encontrarse a sí misma y actuar en consecuencia. El encuentro final con el espejo la lleva hacia una conclusión: su destino no es Julián, como tampoco lo era Jasón para Medea. Y el espejo, simbólicamente, le deja caer un cuchillo entre las manos. María se pregunta: *¿Tendré que entregarme a esa fiera enjaulada que llevo dormida sobre mi corazón? Esta fiera que se impone, chillar, gruñe y gira y gira y gira en una órbita implacable* (Triana, 1962: 48).

En medio de una batalla interior que se exterioriza en movimientos bruscos, la heroína oye voces misteriosas:

¿Cómo? ¿Qué estás diciendo? ¿Cómo te atreves a proponerme...? Mi mano se niega. ¿Cómo es posible...? No, no; esa orden no la cumpliré jamás. ¿No comprendes que son... son mis... hijos? No, no lo haré, debes convencerte de ello. Jamás podré satisfacer tu voracidad. Son mis hijos, pedazos de mí misma, crecidos en mi vientre. (...) ¿Cómo matar a mis hijos? ¿Por qué? ¿Qué razones son las que me exprimen luego como gigantes de mil cabezas? (ib.: 49-50)

Después de este debate entre ella y el espejo, María se cuestiona:

¿Es necesario matar, entonces, a lo que más se ama, para llegar, realmente, a ser? ¿Es tan alto el precio de la existencia? (...) ¿Alcanzaré, entonces, una dimensión exacta? ¿Acaso no es principio y fundamento de una mujer tener hijos y criarlos? ¿Acaso no es su más hondo sentido? ¿Serán mis hijos... matándolos... eliminaré de la tierra todos los posibles Julianes del futuro? ¿Soy acaso la elegida para la redención? ¿Sólo la sangre puede salvarnos? ¿Constituyen mis hijos un obstáculo? Venenoso espejo, en tu centro tiemblo. (ib.: 50)

María no sabe si podrá realizar el crimen, si no sentirá el remordimiento y el asco de la sangre. ¿Acaso para sobrevivir el único recurso es matar? ¿Uno siempre mata lo que ama? La heroína confiesa haber llegado al final del final más allá del final (idem). Y su necesidad de ser y reclamar el lugar que le pertenece (idem) la hacen consumirse en un grito de Sangre (idem). En ese instante, invocado por un sonido de tambores, aparece el espíritu del espejo y lucha con María hasta que la domina. El espíritu levanta el brazo. María también. El espíritu le pone en la mano un puñal imaginario y le ordena que mate a los hijos. María realiza la pantomima y luego, horrorizada, lo tira y corre como un animal herido. Cuando el espíritu hace ademán de recogerlo, María lo detiene: *No. No vayas tú. Seré yo. María.* (idem) Ese seré María recuerda las palabras que pronuncia la Medea de Séneca,³ interiorizando la asunción de un código de comportamiento que el personaje no tenía asumido, pero que ahora se le revela como indispensable.

El espejo le ha mostrado la virtualidad de su imagen construida y si a estas alturas experimenta que amor, odio, muerte y vida se confunden, también comprende que le es necesario adueñarse de su vida, llegar al «final final», aunque para ello tenga que romper los espejos, en medio de la sangre de sus hijos, y ser ella definitivamente. (Miranda, 2006: 97)

La teleología del seré María –que es decir seré Medea– se impone. María asesina a sus hijos a puñaladas mientras el coro entona con solemnidad *Sangré, sangré, sangré... ay, sangre, ay, perdición* (Triana, 1962: 53). Y finalmente triunfa el arquetipo sobre el personaje. Ese es el verdadero llamado de la sangre, la sangre que tiene que teñir las manos de María como teñió las de Medea, porque es una sangre impuesta, heredada, no lavable, como la que

manchara –salvando las distancias– las manos de Lady Macbeth: más que una sangre física, la invisible que la rodea. Para Dianik Flores, María llega a plantearse como un personaje que logra una emancipación racial y social con el asesinato de sus hijos ya que la violencia toma un fin «purificador» (Flores, 2001: 15).

En 1991 la editorial Verbum de Madrid publica una versión de *Medea en el espejo* reivindicada por l' auteur⁴ que, en comparación a la editada en Cuba a principios de los sesenta, presenta pequeños cambios de palabras y frases, incluye al principio del tercer acto un diálogo entre el Doctor Mandinga y Madame Pitonisa, aparecen las escenas divididas a la francesa –por entradas y salidas de los personajes– y propone un final diferente que abordaremos en tanto difiere sustancialmente del de 1962 y ofrece un punto de vista interesante sobre la perspectiva desde la que es vista finalmente la heroína en ambas versiones.

En la obra estrenada en 1960 y publicada en 1962 el final es como sigue:

Comienza un toque de tambor. Los personajes del coro se levantan al compás de la música y van rodeando a María, que intenta escapar.

CORO. (*Cantando furiosamente.*)
Asesina, asesina, asesina, asesina.

Los personajes del coro entablan una lucha a muerte con María, que se defiende y logra vencerlos al final. Los personajes del coro caen al suelo. María baila, baila de una manera frenética, reafirmando su posición en el mundo.

MARÍA. (*En un grito salvaje.*) Soy Dios.

Cae el telón. (Triana, 1962: 54)

En la versión publicada en Madrid, se lee:

Comienza un toque de tambor. Los personajes del coro se levantan al compás de la música y van rodeando a María, que intenta escapar. Esta escena debe sugerirse: no hacer hincapié en la danza.

CORO. (*Cantando furiosamente.*)
Asesina. Asesina. Asesina. Asesina.

Los personajes del coro entablan una lucha desesperada con María, que se defiende. Los personajes, uno a uno, tratan de vencerla. María lucha frenéticamente.

MARÍA. (*Tensa, jadeante. En un grito salvaje.*) Soy Dios.

Los personajes del coro la ven caer vencida. La arrastran hasta el primer plano; luego, horrorizados, la levantan como un trofeo. Cae el telón. (Triana, 1991: 62)

Ambas didascalías acotan que, con el inicio del toque de tambor, los personajes del coro comienzan a rodear a María, quien intenta huir. Los gritos de asesina se mantienen, pero en el final de la edición de 1991 se refuerzan al separarlos gráficamente por una pausa mayor que rompe el *crescendo* de la separación por comas presente en la primera versión, recargando así la fuerza semántica de ese sustantivo.

La *lucha a muerte* entre los personajes del coro y María es, en la edición de 1991, una *lucha desesperada*. Si en la primera publicación María se defendía y lograba vencerlos al final, arrojándolos al suelo, en la segunda la heroína se defiende, lucha frenéticamente pero –a diferencia de la primera, donde la veíamos bailar rabiosamente, reafirmando su posición en el mundo– ahora *tensa, jadeando*, grita salvajemente su *Soy Dios*, y los

personajes la ven caer *vencida*, la arrastran y luego, aterrados, *la levantan como un trofeo*.

El final de la versión estrenada por Morín es eminentemente reivindicativo. María triunfa sobre su medio, se impone y, al autodeificarse, ella misma se mitifica. Este afianzamiento del personaje de algún modo es visible en otras obras de Triana, quien reconoce que todos sus personajes *buscan la potencialidad de una realización. Ellos se buscan, se creen, se piensan capaces de luchar (...) por un lugar en el mundo* (Vasserot, 1995: 122).

Tres décadas después, la visión desde Europa condiciona una mirada más cercana a la mentalidad preológica en su sentido cúltico y misterioso: el significado mesiánico de la elevación final por los miembros del coro es lo que aquí la instituye como mito. Y su *statu nascendi* se ampara en el ejercicio de una nueva crueldad que también reclama la sangre como sombra, como muerte; como espejo que salva (Triana, 1962: 52).

Exilio interior

llegar, irse, partir siempre
DULCE MARÍA LOYNAZ

Casi treinta y cinco años después de que José Triana escribiera *Medea en el espejo*, el narrador y dramaturgo Reinaldo Montero regresa al mito de la princesa de la Cólquide. Si en Triana el triunfo revolucionario y el fragor inicial de la década de los sesenta servían de contexto ideal para conectar el mito con las alternativas centro/periferia y la reflexión sobre la otredad desde la marginalidad, a mediados de la década de los noventa del siglo pasado –tras la caída del campo socialista y la implantación de lo que eufemísticamente se llamó «periodo especial»–, en Cuba tiene lugar la denominada «crisis de los balseros» –suceso doloroso en que muchos cubanos, embarcados en neumáticos inflados, botes de pequeñísimo o ningún calado o grandes trozos de poliespuma atados a tanques «de cincuenta y cinco galones», se aventuran a atravesar el

Estrecho de La Florida para llegar a los Estados Unidos–, particular circunstancia social que entronca con un patrón universal presente en el mito de Medea y lo acopla a la inmediatez del acontecer: el exilio. Esta posibilidad de readaptación y «aterrijaje» de los mitos es reconocida por el propio Montero:

Cuando se acude a los mitos es para reescribirlos. O sea, registras y haces el correlato con la realidad. De no ser así, ¿mitos para qué? Sólo sirven para ser manipulados. A mí me gusta la tierra del mito. Ahí encuentras la estructura preelaborada. Se trata entonces de colocar cargas explosivas. (...) El mito es la catedral construida, y esa catedral (...) hay que derruirla y reedificarla a un mismo tiempo. El destructor es edificador, o no lo es. (Buch, 2003: 74-75)

La *Medea*, de Reinaldo Montero –Premio Italo Calvino 1996, estrenada ese mismo año por la Compañía Teatral Hubert de Blanck bajo la dirección de Abelardo Estorino–, principia con un diálogo entre la Sirvienta –la Nodriza de Eurípides– y el Pedagogo de los hijos de Medea, en el que queda clara la perspectiva de enunciación: todos –tanto la heroína como los otros dos– son emigrantes y proceden de una isla. Ella arribó a esa *absurda ciudad* (Montero, 1997: 16) en compañía de su ama; el Pedagogo, sin embargo –y a diferencia del original de Eurípides–, llegó a esas *tierras afortunadas* (ib.: 17) siendo pequeño y cuando tenía olvidado por completo dónde había nacido, y había conseguido que todos también lo olvidaran, Medea llegó y le pidió fuera el pedagogo de sus hijos porque creía que él se *empecinaba en ser de allá, aunque estuviera aquí* (idem).

El diálogo entre estos dos personajes ofrece un contraste en la forma de recordar la tierra natal, y una manera peculiar de asumir la insularidad. La Sirvienta no entiende cómo el Pedagogo puede vivir en el

extranjero y pasársela así, sin recordar. Ella dirá: *Nací en una isla, aunque me planten en el medio del más ancho continente, seguiré viviendo en esa isla* (ib.: 15).

Para el Pedagogo, por el contrario, la nostalgia es un *refugio sensiblero* (idem). La patria no es donde uno nace sino donde se siente bien. La añoranza y el recuerdo son ocurrencias vulgares. Tan vulgares como el propio destino, que se encuentra aquí indisolublemente ligado al tópico del juego. Como en el prólogo de *Fausto* –donde veíamos al personaje homónimo jugar ajedrez con El Perro–, aquí el aliño de la conversación descansa en otro juego: el de dados. Para el Pedagogo, el juego *explica el origen de los gobiernos, de las artes, hasta de la vida completa del hombre. Y los juegos que no suponen un espectáculo para la muchedumbre, como los dados, resultan insondables* (ib.: 19). Concepción lúdica de la vida y el destino que, junto al delirio de la numerología, explican por qué su



autor denomina a esta parte de la obra «Un vicio pitagórico».

A nivel de estructura externa, la obra se divide en dos «tiempos», seis partes más prólogo y epílogo. Cada episodio tiene un rótulo que revela de manera lacónica su sentido, y que se asocia con uno de los tres personajes que frecuentan por separado a Medea. A Mano Derecha le corresponde, en el primer tiempo, «El poder», y en el segundo, el que se titula «La sumisión». A Jasón le pertenecen «El amor» en el primero y «El odio» luego, mientras que a Egeo le conciernen «Las conveniencias» y después «Las discrepancias». Orgánicamente, podemos establecer una relación semántica entre las partes I y VI, II y IV y III y V.

Referido a la estructura narrante, Montero elimina el coro como personaje pero mantiene una serie de secuencias de estrofas y antistrofas, llegando incluso a hablar de *párodos* y *stásimon*, partes y estructuras que intentan acercar el

hipertexto al canon de la tragedia. El propio autor explicitó su interés en *conservar el espíritu y la eficacia estructural de la tragedia ática y dinamitar el resto* (cf. Fundora, 2007: anexo I) a la hora de emprender el proceso de escritura.

Centrándonos en la heroína, cada personaje nos la presenta desde su colimador: la Sirvienta como mujer y madre, el Pedagogo como mujer odiosa y asesina y Jasón y Egeo como mujer amante. Ella misma se define, sencilla y lapidariamente como *una señora sin señor, una señora que sufre el desprecio del hombre que la trajo a este país de mierda, una señora sin hermano, sin parientes* (Montero, 1997: 23).

Montero rescata para su relectura la soledad que padecía la heroína original. Con un reflejo de los acontecimientos que sigue muy de cerca la tragedia de Eurípides, esta obra también se inicia *in medias res*: ya Jasón ha abandonado a Medea y se ha anunciado su casamiento con la hija de Creonte.

La aparición de la heroína es preludiada por las palabras de la Sirvienta, quien –como en el original ático– nos dice que Medea no quedará tranquila hasta que descargue su rabia. Y si en Eurípides se oían lamentos desde adentro, ahora las acotaciones informarán de *una voz atronadora, casi rugido de fiera* (ib.: 21).

Medea hace su entrada a escena ordenando al Pedagogo que cante una canción, este entona una célebre tonada campesina: *No sé/ lo que tiene el aire/ que en la mañana/ de la sabana/ es murmurador...* y, emocionado, comenta que las canciones bellas pueden hablar de perfidias y horrores inexcusables, pero el poeta, en calidad de seductor, hace que la poesía de esos horrores nos encante. Tajantemente, Medea le responde con frases que revelan marcos referenciales de un erotismo extremo, casi grosero: *la poesía es verga de macho cabrío, por eso gusta tanto* (ib.: 23) o *la humedad del aire es orgasmo celeste* (idem). Dichos marcos referenciales nos hablan, en primera instancia, de la asimilación de patrones de comparación del universo erótico a elementos de la vida cotidiana, y acusan, psicoanalíticamente, la soledad sexual de la heroína. Idea que se refuerza parlamentos más tarde cuando dice: *la vergüenza se metió en mi cama y ocupa el lugar del hombre que me gusta* (ib.: 24). Metonímicamente, la cama designa al matrimonio, a la pareja. Y el lecho, como lugar simbólico, ha quedado vacío. En el agón que sostiene con Jasón, la heroína le grita: *Arranca para tu nueva cama* (ib.: 37. Redondas mías.), a lo que él contesta: *Puedo con dos camas* (idem. Redondas mías.).

Esa es una de las aristas más filosas del problema: le han quitado a una hembra el macho que le gusta, y a ese rebajamiento del conflicto trágico, a su contaminación por estratos de conversación de esquina, corresponde una salida acorde a esa degradación conflictual: si Jasón es el hombre que le gusta, y anda con otra hay que, o salir a pelearlo, o sabotear la nueva unión. Y una de las estrategias más efectivas en los estratos populares es

la intimidación por el pregón de una fama precedente que hace alguien cercano a la persona afectada. Medea, conocedora de esta nueva legalidad, ordena: *Atiende, Pedagogo. Jasón es el hombre que me gusta, y es mío. Ve por ahí diciéndolo, di que lo grito* (idem). Aquí el Pedagogo pasa a ser, a diferencia de su tímida aparición en el prólogo de la tragedia de Eurípides, un personaje clave, no sólo porque sea el instructor de los hijos de Medea, sino porque con su consejo es quien la aguijonea a planear toda la venganza posterior.

La María de Triana y esta Medea comparten, en cierta medida, la preocupación por la instrucción de los hijos. En Triana veíamos el nombramiento de la señorita Amparo como institutriz de los niños, para que no se educaran con la negra Erundina. Y Medea, no más llegó a la ciudad, le encargó al Pedagogo –coterráneo suyo, ya que también procedía de su misma isla– la educación de los niños; un pedagogo *mucho más irónico y calculador que el original y de sospechosos vínculos con el educador de Orestes y Electra en la Electra* Garrigó de Virgilio Piñera (Vázquez: 2003: 26). Este Pedagogo, a nivel de estructura profunda del texto, ocupa la función actancial de ayudante de la protagonista. Es él quien convence a Medea de que la boda entre Jasón y la hija de Creón puede dejar de ser boda y convertirse en El Teatro De La Muerte. Y frente a la preocupación de la heroína acerca de dónde ir luego de ejecutar la venganza y de quién les brindará hospitalidad, la informa de la estancia en Corinto de Egeo, rey de Atenas.

Si en *Medea en el espejo* Perico Piedra Fina –en su rol actancial de nuevo Creonte, como veíamos anteriormente– era la cabeza visible del solar –la Corinto de esa obra–, su rey y gobernante, que podía hacer y deshacer a sus anchas, aquí el vínculo con el poder se establece mediante Mano Derecha. Él es quien viene a traer el decreto de destierro. Se muestra seguro y altanero cuando se sabe intermediario entre el poder y el ciudadano, pero luego, cuando Medea ya ha ejecutado su venganza,



reaparece para traer la noticia de la muerte del rey y la princesa e indagar, como un paranoico, sobre quién está detrás de la ejecución de Creón. Para él se trata, evidentemente, de un crimen político. El magnicidio precipita la caída de un orden que era *su orden*; de una felicidad, con sumisión, pero *su felicidad*. Desde esta perspectiva de vocero del poder que no se muestra, poblado de miedos y temores por la caída del orden que le mantenía un *status* sin el cual no será nadie, este personaje se me revela extrañamente emparentado con el Perogrullo de *El banquete infinito*, la última gran obra de Alberto Pedro, en tanto que ambos, como brazo ejecutor de los mandatos del poder son, al mismo tiempo, su cara visible y sus más preocupados garantes.

Si la relación de la heroína con el poder se veía mediada por Mano Derecha, con Jasón sí se encuentra frente a frente. A su llegada, la saluda con una cláusula breve y tajante: *Eres*

un mal irreparable (Montero, 1997: 35). La sermonea, explicándole que ella misma, por su comportamiento, obliga a que la expulsen de la ciudad, que se la pasa armando líos y amenazando porque le gusta que le teman, no que la respeten, y que viene a ayudarla para que no tenga que salir con sus hijos *como una indigente* (idem). Frente al *pankakiste* con que lo recibe la heroína en el original de Eurípides (v. 465), la Medea cubana hará uso de un lenguaje peculiar, amparado en la nueva legalidad que otorga el *ethos* de esta relectura: *Jasón, eres lo más hijo de puta que ha parido madre. Quieres ayudarme. Blandengue. Y ayudar a «mis» hijos. Pendejo. «Tú también me sigues gustando». So maricón* (Montero, 1997: 35).

En su encuentro con Medea, Jasón utiliza los mismos embaucadores argumentos que en Eurípides. Ella le recuerda que fue quien le salvó la vida y le dio La Fama. Pero él le responde que La Fama se la dieron los hombres, dada su calidad de héroe y fundador

rebaja su aureola heroica al clamar por una vida *sin penurias*. Cuando –con la muerte de Creón y su hija, a lo que se suma la pérdida de los hijos–, se disuelven finalmente sus planes, Jasón, perplejo, acabará sus días en el anonimato de una cotidianidad agreste que no reconoce siquiera la valía de un antiguo mito heroico.

Obtenido el salvoconducto para su salida a Atenas por el mismo Egeo y con el estímulo y las ideas del Pedagogo –devenido eminencia gris–, Medea planea y ejecuta su venganza sin atender a los ruegos de la Sirvienta. El hecho de sangre se consuma: mueren la princesa, Creón y al parecer también los hijos de Medea. Casi al final, la heroína descubre a la espantada Sirvienta y al Pedagogo que la muerte de los niños ha sido un ardid, que están vivos, lo que Jasón vio fue sangre y trozos de cordero dispersos entre jirones de la ropa de sus hijos.

Medea, con la no ejecución del homicidio más repugnante que le imputaban, trunca abruptamente su carrera de asesina y escapa a una cadena interminable de crímenes y traiciones. Ella misma lo reconoce: *Llegué al último crimen. Creón fue el último* (ib.: 88). Con *el último* de los crímenes ejecutados, Medea emprende un nuevo camino. Y al develar su engaño, decreta la verdadera muerte de sus hijos: *Que sean unos perfectos simples. Ahora sí les estoy decretando la muerte, pero los alejo lo más posible de la tristeza* (ib.: 89). Para Ricardo Vázquez Díaz, con estas palabras la *areté* antigua *ha sido sustituida por la aurea mediocritas –consagrada por Horacio en sus odas– de la vida cotidiana del hombre en la época moderna, resignado a la pérdida de las utopías* (Vázquez: 2003: 29). A diferencia de la preocupación de Eurípides por la inserción y asimilación del extranjero en la *polis*, la *Medea*, de Montero, traslada los puntos de mira hacia la posición del emigrante y el exilio como condición interior del individuo. Otra vez han de partir, otra vez la carga al hombro y el camino por delante.

Ya vimos que quien añadió el infanticidio a la imagen de la princesa de la Cólquide fue el propio Eurípides. En esta *Medea* –como en las concretizaciones textuales de Christa Wolf o Denise Stocklos⁵ se traspasa la relectura del hipotexto euripideo en busca de una «medeidad» que entronque con lo expresado por Horacio: feroz y victoriosa. Montero mismo considera que *reescribir es también restituir, hacer regresar el mito a su origen, y allí Medea no los mata* (cf. Fundora, 2007: anexo I). Desde el punto de vista de la construcción de la heroína, lo determinante aquí no es sólo que no asesine a los hijos, lo determinante es que Medea se abre a una concepción heroica de melodrama.

El melodrama, bajo una pretendida estructuración de tragedia –asuntos socialmente fuertes, inocencia ofendida, gente maltratada– simplifica el conflicto, lo plantea tenazmente al principio pero luego lo menoscaba y finalmente termina con la victoria de la virtud y la derrota del vicio, ganan «los buenos» y se castigan los culpables. No acaba como *tiene que ser sino como uno quisiera que fuera*. Y se sitúa así en la línea de deseo del receptor contemporáneo: termina bien para halagar el gusto del público. Medea invierte su salida en el carro alado enviado por Helios abandonando la escena como una persona común y corriente. El final es el de una comedia que hasta ese momento estuvo ataviada de tragedia. La *dianoia* intelectual de la tragedia es ineluctable. A la vez que se desencadenan determinados sucesos, terminan mal. La *dianoia* cómica, como la del melodrama, tiende hacia lo deseado. Esto es lo que la separa definitivamente.

Las refracciones que alcanza esta copia frente a su modelo, como la insularidad misma, no reconoce fronteras precisas. Incluso hasta la perspectiva del final es ironizada. Luego de que Medea sale de escena el Pedagogo, cauteloso y quizás hasta predictor, toma el cuchillo arrojado al piso por la heroína, lo esconde entre sus ropas y se va, finalmente, rumbo a Atenas.

de un mito. Si de agradecimientos se tratara, ella tendría que agradecerle mucho más a él, que la trajo de aquella isla, que no era un país sino un lugar; que gracias a él ahora conoce lo que valen el derecho y las leyes. Las razones de la separación quedan, finalmente, sobre el tapete:

Sabes que no me caso para gozar con otra hembra, ni para hacer más hijos, me basta y me sobran los tuyos. Me caso para escapar de la miseria. No aguanto más, Medea. Cambio todos los cantos que me alaban por vivir sin penurias. Enriquecerse no es una vergüenza, a ver si te entra en la cabeza. Y si engendro más hijos, hermanos de los tuyos, quiero verlos crecer sin estrecheces, y al fin disfrutar de la felicidad, de la tranquilidad, hasta la muerte. (ib.: 40)

El mítico Jasón, tripulante del Argos e inmortalizado por la épica,

Sueño con olor a gas

Mi corazón Mis amores Mi memoria
HEINER MÜLLER

Si en *Medea en el espejo* se buscaba un acercamiento al acontecer trágico del mito para cubanizarlo; si la *Medea* de Reinaldo Montero se distinguía por su apego al acontecer del hipotexto euripideo –y dinamitaba el antiguo canon heroico desde los postulados del melodrama–, *Medea reloaded*, de Maikel Rodríguez de la Cruz –escrita en 2005–, no se circunscribirá solamente al mito o al referente, sino al personaje y a sus múltiples concretizaciones a lo largo de veinticinco siglos de tradición.

En la contemporaneidad, al mito y a la heroína no se llega sólo por la fuente textual, sino por numerosas vías que incluyen desde la mitología misma hasta el *continuum* que supone la superposición de estratos literarios, plásticos y cinematográficos que lo recrean y van sedimentándose en el imaginario cultural. La accesibilidad se ve asediada, pues, por un cúmulo de material. La tarea para reemprender una nueva concretización descansará en procesar, reorganizar, integrar o desechar esos sedimentos en aras de la producción de sentido de la nueva textualidad.

Desde los «Agradecimientos seudointelectuales del director», especie de pórtico con que abre la obra, se descubren varias de las fuentes utilizadas para su escritura, y no sólo se destacan obras dramáticas y cinematográficas sino también personajes y filmes de diversa procedencia y filiación: Paolo y Francesca, las latas de mierda de Piero Manzoni, las once partes de *Viernes 13* o la idea del Día Final, de Henry Miller, convergen junto a las *Medeas* de Müller, Séneca y Eurípides y el caballo de la versión fílmica que realizara Lars von Trier.

El mito y el personaje han recorrido un largo y tupido camino. La libertad en el manejo y reacomodo de los referentes condiciona, por una parte, la desestructuración del concepto de hipotexto y refuerza el

de intertexto como superficie de contaminación y entrecruzamiento. La nueva textualidad se sirve de los múltiples estratos acumulados y, aleatoriamente, los recicla y devuelve subsumidos en un nuevo tejido dramático, acusando un *modus operandi* calificado por su autor como *sumo relajado*, basado en la perspectiva de *fundir cada una de las referencias en un solo texto* (cf. Fundora, 2007: anexo II). Así aparecerán, por ejemplo, el lago de la *Medea material* de Müller o la colina y el árbol seco donde cuelgan, ahorcados, los hijos de Jasón y Medea, según la versión cinematográfica de Lars von Trier. La mirada postmoderna, desapasionada y fría, parece no tener intención de partir de un hipotexto cierto sino más bien –a la manera de Piñera– indagar en Medea no como esencia sino como acontecer.

Si Triana estructuraba su *Medea...* a la manera del drama convencional, Reinaldo Montero segmentaba su obra en dos «tiempos» y rotulaba los episodios con un nombre que revelaba su sentido, la obra de Maikel Rodríguez de la Cruz se construye yuxtaponiendo bloques de acción y diálogo, encabezados por un título que denota la acción principal de la escena. La fragmentación por yuxtaposición en la enunciación quiebra el orden del relato, que ya no opera por una lógica de causa-efecto. En un procedimiento que de alguna manera recuerda *Timeball*, de Joel Cano, la obra autonomiza cada escena de modo tal que, si variáramos el ordenamiento preestablecido por el autor, la comprensión del todo no se afectaría pues no está sujeta a una sucesiva acumulación de motivos.

A esta atomización de la estructura corresponden, en el plano del lenguaje, constantes rupturas en el sistema de diálogos. En el intercambio que sostienen la Entrevistadora y Yeisson –el Jasón de esta obra, sobre el que volveremos más adelante–, la comunicación se ve sabotada continuamente por la violación de las máximas de cooperación lingüística, que quiebran la noción del diálogo como proceso comunicacional, y abren paso a la

inferencia en la cadena pregunta-respuesta:

ENTREVISTADORA. Mire siempre al bombillo de la cámara. *La enciende*. Su nombre completo, por favor.

YEISSON. Todo el mundo me dice Yeisson.

ENTREVISTADORA. ¿Y su padre?

YEISSON. Muerto.

ENTREVISTADORA. *Contrariada*. No, no entendió, ¿cuál era el apellido de su padre?

YEISSON. En el cementerio de Colón. (Rodríguez, 2005: 5)

La comunicación, como concepto, estalla al igual que la noción de relaciones intersubjetivas. La estructura

narrante se fragmenta, atravesada por trozos donde los personajes monologan, dialogan entrecortadamente, se interrumpen o no responden a lo que se les pregunta. Ese «cansancio comunicacional» que se advierte es explicado por su autor de la manera siguiente:

La idea de comunicar desde la incomunicación me resulta atractiva porque coquetea con el término «informar», y es reconocible la diferencia entre ambos conceptos. Comunicar incomunicando me hace pensar en el *collage*, y desde el planteamiento estructural del texto me obligó a encontrar un soporte que funcionara como diapositivas superpuestas con una

relación autónoma, imposible de controlar en su capacidad de crear y re-crear lecturas infinitas. (cf. Fundora, 2007: anexo II)

La concepción de los personajes tampoco escapa a esa voluntad iconoclasta y desacralizadora que verifican todos los estratos constitutivos del texto. Los míticos héroes son aquí presentados desde una simpleza desoladora, que los corroe como paradigmas y los presenta en una tirante relación con la memoria. Si la ironía en los nombres de los personajes que advertíamos en Triana todavía se basaba en sonoridades cercanas, en *Medea reloaded* Jasón, por las particularidades del nominalismo nacional que el autor mismo ha sufrido,⁶ pasa a ser Yeisson,

pronunciación en inglés de Jasón, personaje de la saga de filmes *Viernes 13* o simple degradación del sustantivo original por la manía cubana de volver a los nombres neotaínos, con abusivo uso de la consonante «y».

La idea del héroe como un ser radiante, hermoso y ennoblecido, que verificaba una acción elevada, aquí es sustituida por un viejo medio gago y de profesión vendedor de caramelos como posible forma de reconocer al mítico Jasón a la luz de esa *obsesión iconoclasta que intenta la obra constantemente* (cf. Fundora, 2007: anexo II).

El clásico conflicto Medea-Jasón se reproduce bajo otros moldes. Así Yeisson dialoga siempre con la Entrevistadora y Medea con Un Hombre. Pero nunca se enfrentan; hablan separadamente, y es curioso que la imagen que guardan el uno del otro, en relación a como se muestran físicamente, aparece empañada por la pátina del tiempo.

Al principio de la obra, Yeisson se encuentra en un set de televisión, concediendo una entrevista. Su pasado heroico ya sólo sirve como carnada para un *talk show*. Ahí recuerda que fue rey, que cruzó el Ponto siete veces y trajo el Vellocino de oro, pero la incredulidad contemporánea es más fuerte:

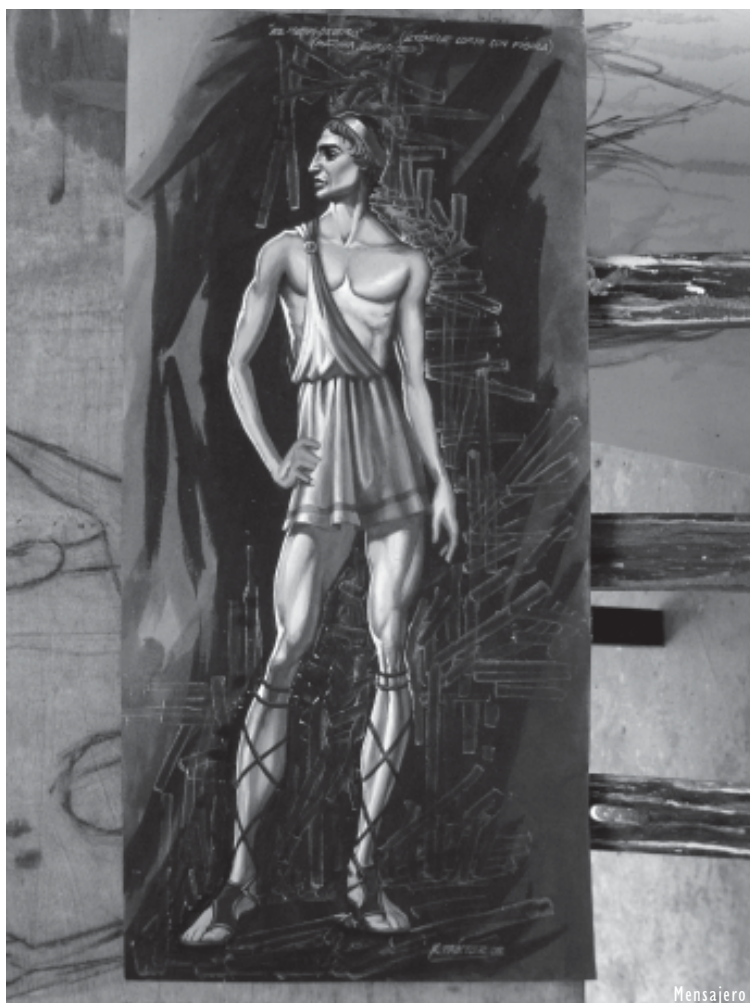
ENTREVISTADORA. No sea patético. Usted no es nadie.

YEISSON. Pero fui. *Orgulloso*. Yo fui un rey.

ENTREVISTADORA. Un problema muy suyo. ¿Podemos seguir con el trabajo? (Rodríguez, 2005: 11)

Si Yeisson, orgulloso, rememora su pasado y trata una y otra vez de escudarse en él, Medea, por el contrario, o no lo tiene muy claro, o no lo quiere recordar, a pesar de la ironía que se advierte en Un Hombre cuando bromea y califica a Medea como *hechicera* (ib.: 22) o *adivina* (ib.: 26).

Medea aparece aquí en un compartimiento de un vagón de tren. La didascalía nos la presenta *sobre los cuarenta, muy atractiva, bien vestida*



aunque un tanto exagerada. Su maquillaje también resulta exagerado, tal vez hecho con descuido (ib.: 20). El concepto de espacio cerrado, utilizado en el set de televisión donde transcurría la entrevista de Yeisson, aparece nuevamente en la segunda parte con el reservado del coche, pero aquí alternará con trozos de acción que suceden en el espacio mental de los personajes, suertes de monólogos interiores donde transcurre el pensamiento; *diapositivas* (cf. Fundora, 2007: anexo II) las llama su autor, quien sobre este particular uso del espacio, comentó:

Que el espacio cerrado se convirtiera en un instrumento eficaz de concentración de la acción desde el diálogo de los binomios concebidos, que de ambos espacios no escapara ni entrara algo extraño a la situación dramática que en su interior sucedía (...) fue la configuración a seguir. (idem)

Frente a la opresión del espacio de la acción, el personaje se vuelca hacia dentro para encontrar siquiera un espacio de sí y para sí, de libertad. Medea, en el fragmento rotulado como «Sueño con olor a gas», sostiene un encuentro casi de tono epistolar con sus recuerdos de Jasón:

Yo tengo un hijo que me espera, arropado en una tela que de tan caliente se ha puesto fría. ¿Por qué lo maté? Para ocultar mi estrategia ya es tarde. Por lo mismo Jasón, nada ha cambiado. Escríbeme, anda, déjame saber de ti. ¿Has vuelto a tener hijos? Ahora estoy recomenzando mi vida, me he fugado en un tren con un apuesto príncipe. Por momentos pienso que es nuestro hijo. Voy directo hacia el lago. Lo tengo todo pensado, me voy a embarazar en el camino. Dicen ahora que los niños debajo del agua nacen más fuertes y casi no lloran. ¿Te acuerdas del lago? (...) No podré oler el gas debajo del agua. Tal vez construya una casita

en el fondo del lago. Ahora cierro el sobre con un beso. Cuidado al abrir el sobre, el olor a gas es alarmante. Cualquiera pudiera pensar en una explosión, un atentado. Jasón, me voy a embarazar pensando en ti. (Rodríguez, 2005: 20)

Medea recuerda un Jasón, pero en la realidad el que habita es Yeisson,

con dientes negros, (...) dedos largos y sucios, amasando una masa de siete colores, como un arco iris, como algo que será comido luego con mucha calma. (...) sentado, decrepito, frente a un televisor sin señal, mirando al cielo como una gran pantalla. (ib. 28)

La vocación desacralizadora e iconoclasta alcanza los paradigmas heroicos del pasado y los corroe, los presenta como alienados por un mundo caótico y feroz que los confina al recuerdo de lo que fueron y no son, y si lo añoran, el único recurso disponible es la memoria:

A este nivel los personajes repiten un ciclo infinito, pero son como los antiguos actores de la *commedia dell'arte* que, especializados en un rol al pasar el tiempo, envejecían, y el galán, que sólo conocía la gestualidad y las consecuencias del ser galán, al verse en el espejo reconocía su propia ridiculez de belleza trasnochada.

En *Medea reloaded* a los personajes no les interesa ocultar la inercia de sus acciones, más bien parece este un propósito, pero digo parece porque un propósito incluye una participación de la voluntad del individuo y en estos personajes «voluntad» es una palabra demasiado pesada. (cf. Fundora, 2007: anexo II)

Me gusta pensar *Medea reloaded* como un intenso ritual de la (des)memoria. Advierto en los personajes una vocación por recordar u olvidar lo que fueron, pero la inmediatez de un presente descreído

los hace aterrizar bruscamente. Yeisson dice muy orondo que fue rey, que atravesó el Ponto, que mató un dragón... pero hace caramelos y Medea se monta en un tren, y habla de que tiene un hijo, y luego dice que tiene dos, y lo mismo se siente culpable que le muestra sus senos a Un Hombre y lo invita a paladearlos. La memoria se muestra como ejercicio de recuerdo consciente o no que, sin advertirlo ellos mismos, los devora.

La memoria de un pueblo es su historia y (...) la historia no es precisamente lo que sucede, sino lo que subsiste. Los personajes de *Medea reloaded* hablan de la realidad de un pueblo que se consume en la adoración de su memoria. (...) Pienso que *Medea reloaded* nos presenta otro binomio que sufre su culpa y grita de todas las formas posibles el

Medea reloaded puede leerse de muchas formas. Es el regreso al mito para interrogar su validez en un mundo tan descreído e iconoclasta como el postmodernismo mismo; un intenso ritual de la memoria que se camufla tras los pliegues de la mitología y hace estallar la noción de diálogo y de relaciones intersubjetivas, de comunicación y de paradigmas; pero sobre todo, es el grito ahogado de una generación –que es también mi generación– cansada de la adoración inútil del pasado, que no quiere refractarse en sus deformes y corroídos espejos cóncavos; un pasado de sangre, de mártires y de heroicidades que el poder pervierte y reacomoda.

El Yeisson de *Medea reloaded* se consume en la adoración de su pasado. Medea, sin embargo, deambula entre espacios mentales y un vagón de tren que no importa a dónde vaya si la lleva. Y convulsiona, y confunde el olor de un cigarrillo con el del gas con el que probablemente haya matado a sus hijos, y se estremece –también pudiera vomitar–, y se siente culpable y no sabe por qué, y acuna instintivamente un ramo de rosas para hablar luego de que quiere concebir para volver a matar. Eso es el resultado de la (des)memoria, que oscila entre su condición de (in)capacidad retentiva hasta el acto volitivo de olvidar conscientemente, por el agobio de cargar y recargar una y otra vez el mismo crimen o por el *convencimiento de haber esperado inútilmente tantas cosas* (Rodríguez, 2005: 4).

Maneras de ser Medea

Cada época lee la tradición desde textualizaciones específicas y la remitifica de acuerdo a sus necesidades de comunicación y expresión. Las *Medeas* que aquí se estudian acusan un modelo de heroína con la que el receptor se identifica a través del juego íntimo que se establece entre hipotexto e hipertexto, entre un patrón de referencialidad adaptado a las diferentes instancias

de recepción, donde se reconocen personajes, hechos históricos o circunstancias concretas de cada horizonte de expectativas.

Para *Medea en el espejo*, Triana conecta la marginalidad presente en el mito a la de su época. Traza una María mulata y la sitúa en un solar habanero, acoplado a la estructura del drama convencional, con división en actos y escenas, un coro integrado por personajes populares. María, como la Medea de Eurípides, también asesina a sus hijos, y su deificación final se verifica desde dos ópticas y dos sensibilidades diferentes: como emancipación triunfante –acorde al espíritu de los sesenta– o de acuerdo al ejercicio de una nueva crueldad condicionada por la mirada desde Europa.

Reinaldo Montero, para su *Medea*, cifra los puntos de mira en la cuestión del exilio y, amparado en su concepto de reescritura como restitución, no convierte a Medea en la asesina de sus hijos, situándola así –a los ojos de la sensibilidad contemporánea– en una línea de deseo que opera con los cánones del melodrama, aunque a nivel estructural trate de seguir el patrón fijado por la tragedia ática.

Si en las obras anteriores se revelaba de una manera u otra el apego al referente euripideo, para *Medea reloaded* su autor se inspira en el personaje como acontecer y subvierte no sólo la estructura y la noción de relaciones intersubjetivas, sino que corroe la heroicidad como paradigma y la convierte en un ritual autofágico del individuo y su memoria.

Las heroínas cubanas se sitúan en una línea que va desde el apego más o menos cercano al referente –como la María de Triana–, pasando por la Medea de Montero –que se abre a una concepción heroica de melodrama– hasta la protagonista de *Medea reloaded*, que se separa definitivamente de su referente, develando los más inusitados códigos de apropiación y ruptura con la tradición.

Asimismo, las estructuras narrantes describen un patrón que oscila entre las más cercanas al canon del género –como la *Medea* de

cansancio de cargarla y recargarla eternamente. (idem)

Re-cargar la tradición, volver a cargar el mito, una y otra vez, en una maniobra semejante a la de Sísifo. Por eso la inclusión en el título de la palabra inglesa *reloaded*, que su autor reconoció como el único término verdaderamente justo para nominar otra versión de *Medea* (...), [para] intentar un diálogo propio de un producto postmoderno dentro de un universo postmoderno. (idem)

Los conceptos tradicionales sobre los que se asienta la dramaturgia estallan en el sistema de enunciación postmoderno. Al deterioro de la noción de relaciones intersubjetivas se suma el principio de comunicación desde la incomunicación y el deterioro de los arquetipos, de modo que todos los estratos textuales constatan la corrosión del canon y los paradigmas heroicos.

Montero—, pasando por el acople a la estructura del drama convencional que emprende Triana en *Medea en el espejo*, hasta las francamente deconstructivas y fragmentarias como *Medea reloaded*.

El uso de la intertextualidad como técnica poética se erige en recurso tropológico fundamental sobre el que descansa todo el trabajo de relectura y contemporización. Estas refracciones cubanas de *Medea* muestran una relación tamizada con el referente donde es la copia —entendida a la manera de Sarduy— quien selecciona y organiza los elementos procedentes del modelo, distorsionando el código trágico a través de recursos como la hilaridad del bufo —en *Medea en el espejo*—, la heroicidad propia del melodrama —con la pieza de Montero— o la utilización de mecanismos desestructuradores que horadan aún más un universo desestructurado —como en *Medea reloaded*.

Por suerte los dramaturgos de la Isla perseveran en acudir una y otra vez a los mitos y personajes del universo trágico griego. Cuando concluía este ensayo, supe de dos nuevas textualizaciones cubanas inspiradas en la figura de *Medea*: una del maestro Abelardo Estorino, rotulada simplemente *Medea*, y otra que, bajo el título de *Un bello sino* —firmada por Yerandi Fleites Pérez, estudiante de quinto año de Dramaturgia en el Instituto Superior de Arte—, obtuvo el Premio José Jacinto Milanés, sendos ejemplos de la atracción que aún ejerce esta heroína, del potencial del mito para provocar esas lecturas sin término de las que hablara Borges, y una invitación segura a futuras aproximaciones en este empeño por entender y explicar las maneras cubanas de ser *Medea*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____

ALEGRÍA, JOSÉ ANTONIO: (2006) «Vicisitudes cubanas del bacilo griego. Risa y tragedia en *Electra Garrigó*». (inédito)

BUCH, HANS CHRISTOPH: (2003) «Conversación de Reinaldo Montero y Hans Christoph Buch», en Reinaldo Montero: (2003) *Fausto*, La Habana, Letras Cubanas, pp. 73-89.

CARRÍO, RAQUEL: (1988) *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios críticos*, La Habana, Pueblo y Educación.

ESCARPANTER, JOSÉ A.: (1991) «Introducción», en José Triana: (1991) *Medea en el espejo. La noche de los asesinos. Palabras comunes*, Madrid, Verbum, pp. 9-12.

FLORES MARTÍNEZ, DIANIK: (2001) «José Triana: pasado vs. presente», en *Tablas*, La Habana, v. LXIII, n. 1, enero-marzo, pp. 13-22.

FUNDORA, ERNESTO: (2007) *La otra Melpómene. El cambio de perspectiva en la construcción de la heroína en cinco versiones cubanas de tragedias de Eurípides*, Trabajo de Diploma, Tutoría: Lic. José Antonio Alegría, La Habana, Instituto Superior de Arte. (inédito)

LEAL, RINE: (1967) *En primera persona*, La Habana, Instituto del Libro.

_____: (1982) *La selva oscura*, t. II, La Habana, Arte y Literatura.

MIRANDA CANCELA, ELINA: (2006) *Calzar el coturno americano*, La Habana, Ediciones Alarcos.

MONTERO, REINALDO: (1997) *Medea*, La Habana, Ediciones Unión.

RODRÍGUEZ DE LA CRUZ, MAIKEL: (2005) *Medea reloaded*. (inédita)

TRIANA, JOSÉ: (1962) *Medea en el espejo*, en *El Parque de la Fraternidad*, La Habana, Ediciones Unión.

_____: (1991) *Medea en el espejo. La noche de los asesinos. Palabras comunes*, Madrid, Verbum.

VASSEROT, CHRISTILLA: (1995) «Entrevista con José Triana», en *Latin American Theatre Review*, Lawrence, Center of Latin American Studies, pp. 119-129.

_____: (1999) *Les avatars de la tragédie dans le théâtre cubain contemporain (1941-1948)*, sous la direction de

M. le professeur Claude Fell, Paris, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. (inédito)

VÁZQUEZ DÍAZ, RICARDO: (2003) *Presencia del mito griego en el teatro cubano contemporáneo. Un acercamiento a través de cuatro de nuestros clásicos*, Trabajo de Diploma, Tutoría: Dra. Elena Yedra Blanco, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas «Marta Abreu». (inédito)

NOTAS _____

- 1 «'Quise hacerle un canto a la vida cubana', declara José Triana. Y está claro de qué se trata. *Medea en el espejo*, es también *Cuba en el espejo*: un espejo que brinda un reflejo de la realidad no fiel pero selectivo, comprometido y sublimado por la escritura». (Vasserot, 1999: 82)
- 2 Es interesante observar cómo la perspectiva racial va readecuándose también dentro del código trágico en la misma dramaturgia de los sesenta. Para María Antonia —en la obra homónima de Eugenio Hernández Espinosa—, en ese mismo país donde *tener el pellejo prieto es una desgracia, ser blanco es una carrera*.
- 3 *Fiam Medea*, v. 171.
- 4 «Reivindicada por el autor», según palabras del propio Triana, citadas por Christilla Vasserot (1999 : 30, nota 3).
- 5 *Medea y Des-Medea*, novela y obra de teatro, respectivamente.
- 6 Sobre este aspecto, el autor reveló: «Por ejemplo, mi nombre, 'en cubano', se dice *Maikel*, que proviene del inglés *Michael*, que al mismo tiempo es *Miguel* en español, el idioma en que hablamos y escribimos; por lo que también la permuta de *Yeisson* por *Jasón* responde a ese vicio casi deportivo de cubanizarlo todo. Este extraño circuito de apropiación es una tragedia que de tan extendida pasa inadvertida» (cf. Fundora, 2007: anexo II).

tablas

Libreto 78

ILUSTRACIONES: DANIEL VALDÉS

Medea reloaded

Maikel Rodríguez de la Cruz



Maikel Rodríguez de la Cruz (Santa Clara, 1979)

Dramaturgo, poeta y narrador. Licenciado en Dramaturgia por el Instituto Superior de Arte (ISA). Se ha desempeñado como asesor dramático en Teatro Escambray y como profesor de Análisis Teatral en la Facultad de Artes Escénicas del ISA. En 2003 obtuvo el Premio *tablas* de Gráfica y ha sido laureado en más de una ocasión en los Encuentros de Talleres Literarios. Poemas suyos han aparecido en las antologías *Los parques* (Cienfuegos, 2000) y *Mirando al sur* (Sancti Spíritus, 2006) y ha publicado varios artículos y cuentos en *El Caimán Barbudo*, *Umbral*, *Alma Mater* y *La Jiribilla*.

En la actualidad es profesor del Seminario de Dramaturgia en la Facultad de Artes Escénicas del ISA. Obtuvo Mención Honorífica en el Premio de Dramaturgia Royal Court 2008 con la obra *Daniel y los leones*.

Nota sobre **Medea reloaded**

José Antonio Alegría

EL MITO DE MEDEA, LA VIOLENTA HECHICERA DE LA CÓLQUIDA, ha sido uno de los más frecuentados por las dramaturgias de todas las épocas. Relacionado con la leyenda argonáutica, inicialmente daba cuenta del establecimiento del panteón olímpico, representado por Jasón, el héroe que con la recuperación del vellochino de Zeus está inaugurando el triunfo de una nueva religiosidad sobre una civilización de dioses antiguos, en una geografía remota (la actual Georgia) donde el dios del Sol coexistía con las deidades de la Luna y del inframundo.

Medea, según algunos, es nieta de Helios, el Sol, sobrina de la diosa de la Luna, Pasífae (la que esplende para todos) y de Circe. Viene de una estirpe de dioses y sacerdotisas que reverenciaban a una divinidad matriarcal, la Gran Diosa Blanca, y que guardaban una preciada reliquia aquea, el Vellochino de Oro, protegida por un dragón oracular en una cueva, situada en el linde entre el cielo y las tinieblas, con cultos a divinidades ctónicas, sacerdotisas terribles y sacrificios humanos. Con la llegada de Jasón, de alguna forma, este mundo se derrumba y, con el declinio de las viejas sagas de la Cólquida, nace el mito de Medea.

A partir de ese momento, como suele ocurrir en estos casos, cada época leerá la historia de la princesa colciense de una manera distinta. Muchas serán las versiones y otras tantas la perspectivas desde las cuales los hombres se acercarán a ella, pero en cualquier caso Medea siempre estará en el centro de ficciones que, exóticas o convencionales, atávicas o contemporáneas, harán reflexionar una y otra vez sobre los importantes asuntos que tratan los mitos: el destino de los hombres y el establecimiento de instituciones.

Mencionada por primera vez en la tradición literaria en la *Teogonía* de Hesíodo, su historia será recogida por los líricos y los trágicos. Esquilo y Sófocles elaboraron versiones dramáticas de este mito, pero es Eurípides quien nos dejará la versión definitiva de una vida lacerante y llena de peripecias. Partiendo de la versión que diera Píndaro en su «Pítica IV», el autor de Salamina, quien siempre sobresalió por el don de lo patético, incorporará un hecho que tal vez sea el rasgo que nos definirá a este personaje como heroína terrible: la muerte de sus hijos.

Así el mito de Medea o, mejor aún, los mitos, porque son muchas las historias que en diferentes épocas han conformado su leyenda, son tan numerosos que resulta imposible encontrar una versión única. Una de tantas es la que nos ofrece el *Diccionario del Mundo Clásico*, muy apropiado a nuestros fines pues además de un relato general de la vida de la heroína nos ofrece una idea de lo heterogéneas que pueden ser sus fuentes:

Medea es... «Hija de Eetes, rey de la Cólquida, y de la oceánida Idya. Sus abuelos fueron Helios y la maga Circe. (...) Afrodita le inspira un apasionado amor por el héroe Jasón. (...) Medea no vacila en traicionar a su padre proporcionando a Jasón un filtro o droga que le hará invulnerable a los terribles toros salvajes con que ha de luchar, también le enseña una estratagema para vencer a los gigantes y pronuncia un encantamiento con el que duerme al dragón, guardián del Vellocino. Una vez conseguido el preciado trofeo, Medea huye con Jasón y con los argonautas. Eetes le persigue enfurecido y, según la leyenda, envía a su hijo Apsirto para que haga retornar a Medea. Otras versiones refieren que esta hizo huir también a su hermano con ella, pero la mayoría coincide en que Medea asesinó a su hermano y esparció sus despedazados miembros en las orillas del río que después llevó su nombre. (...) Otra tradición asegura que Pelias, no esperando el regreso de los argonautas, había usurpado el trono al padre de Jasón y matado a Promachos, hermano del héroe. Enterado este a su regreso, ruega a Medea que le ayude a tomar venganza con sus poderosas magias. La pérfida mujer convence a las hijas de Pelias de que devolverá la juventud a su anciano padre valiéndose de sus hechizos, pero antes tendrán que descuartizarlo y hervir sus despojos en un caldero, igual que acaba de hacer ella con un viejo carnero al que ha convertido en un corderillo. Las atemorizadas hijas siguen los consejos de la maga creyendo que cumplirá su promesa, pero, una vez descuartizado el anciano, Medea no pronuncia las palabras que han de devolverle la juventud y la vida. Por este crimen es expulsada del país junto con su amante, y ambos se establecen en Corinto. (...) Allí vivió la pareja en unión de sus dos hijos, en perfecta unión al parecer, hasta que Jasón, enamorado de la hija de Creón, soberano del país, dio lugar a una de las más terribles venganzas de Medea. Esta vez se valió de una túnica con la que envenenó a la hija de Creón, de nombre Creúsa o Glauce, que ya estaba prometida a Jasón. Según Diodoro, prendió fuego al palacio real. En represalia, los corintios lapidaron a los dos hijos de Medea, pero en la tragedia de Eurípides es otro el desenlace: la misma Medea da muerte a sus hijos para castigar así al infiel Jasón o para borrar toda huella de su amor. Después huye a Atenas donde se desposa con el rey Egeo, mas también aquí sus sanguinarios instintos la obligan a abandonar el país precipitadamente por haber inducido al rey a matar a Teseo, su hijo, que acababa de regresar a la patria sin ser reconocido por Egeo. Descubierta el fatal designio y expulsada de Atenas, Medea regresa a Cólquida donde se dice que, valiéndose siempre de sus mágicos procedimientos, restituye a su padre el trono del que había sido expulsado. Otras leyendas aseguran que se reconcilió con Jasón y que tuvo con él a Medos o que este hijo era de Egeo. Por último se decía que Medea alcanzó la inmortalidad y que vivía en el Eliseo con Aquiles, al que tomó por esposo».¹

Por su parte, Jasón es el eje del ciclo de leyendas alrededor de los argonautas, intrépidos jóvenes que partieron en su compañía para traer de vuelta a Tesalia el Vello de Oro, signo del poder de su linaje. Numerosas historias se tejieron en torno a su figura y se le dedicaron innumerables poemas, entre ellos *Las argonauticas*, de Apolonio de Rodas, en el siglo III a.C. Los diccionarios resumen su figura así:

Jasón: «Hijo de Esón y de Alcimedea y nieto de Eolo. (...) Fue, como Aquiles, educado por el centauro Quirón. Habiendo sido destronado su padre por su hermano, el tirano Pelias, cuando Jasón llegó a los veinte años reclamó la corona de Yolcos, que por herencia le correspondía. Pelias, para que perdiese la vida, le encomendó previamente la misión de conquistar el Vello de Oro. Cincuenta mancebos guerreros se prestaron a acompañarle, embarcando todos en el navío Argos. Llegados a la Cólquida, requirieron al rey Eetes para que les entregara el Vello de Oro, a lo que se negó; la expedición hubiera fracasado sin la ayuda de Medea, hija del monarca que, apasionada por Jasón y poseedora de secretos mágicos, le hizo triunfar. Pelias, creyendo que Jasón no regresaría, había dado muerte a todos los suyos, pero al volver a Yolcos, Medea persuadió a las hijas de Pelias para que diesen muerte a su padre con el pretexto de que así le rejuvenecerían. Acasto, hijo de Pelias, hizo salir del reino a Jasón y Medea, cuyo matrimonio se deshizo al cabo de diez años porque Jasón pidió la mano de Creúsa o Glauce, hija de Creón, rey de Corinto».²

Esta facultad de permanecer intactas en la memoria y generar al mismo tiempo nuevas figuraciones fue lo que hizo de estas historias la principal fuente temática del teatro griego, un teatro de máscaras, de entidades que, fijadas por la tradición, realizaban la paradoja portentosa de renovarse con cada autor y con cada interpretación del mito. Aristóteles testimonió la presencia de estos relatos en las producciones dramáticas y hasta recomendó que las tragedias debieran tener como fuente los hechos conocidos de unas pocas y antiguas estirpes. La labor del poeta no debía ser tanto la creación de nuevos *mythoi* como la actualización de los que ya existían. No obstante, la variación no habría de ser tal que desnaturalizara la fuente, los rasgos principales se preservarían: *Sit Medea ferox invictaque*, prescribe Horacio cuando en su *Epístola ad Pisones* reflexiona sobre el *decorum* de los personajes en el teatro: Medea deberá ser feroz e indomable. Los otros avatares –como la muerte de los hijos– son prescindibles.

De esta forma Medea ha sufrido una gama de acercamientos que van desde diosa, por su parentesco con el Sol y con la Luna, hasta animal, por su carácter elemental y primitivo. Epítome de «lo otro», por su condición de mujer, extranjera y «animal», ha sido en muchos casos algo así como el *súmmum* de la subalternidad, pero en otros –y este tratamiento debuta con Eurípides– ha sido la ocasión de reflexiones relativizadoras, donde por encima de la terribilidad de sus actos se ha impuesto el análisis de su condición de mujer en un mundo de hombres, de exiliada, o simplemente de –peligrosa– enamorada.

En la tradición dramática cubana la atención al personaje comienza en el siglo XIX con Pancho Fernández, tal vez el autor más importante de nuestra corriente vernacular, quien produce *Matea la lavandera*, una versión paródica de la *Medea* que Ernest Legouvé escribiera en 1854 especialmente para la célebre actriz Rachel, y que dado su éxito conociera dos años después una traducción al italiano para la no menos famosa Adelaida Ristori.³ De entonces

acá, que sepamos, no aparecen otras versiones hasta la de José Triana, *Medea en el espejo* (1962) que, cubanizando el conflicto y el personaje, caracteriza a la heroína como una pobre mulata cuyo marido la abandona por la hija del dueño del solar en que ambos viven, y en 1997 la *Medea* de Reinaldo Montero, donde el tópico del exilio y otras notas de entrañable cubanía son las que la acercan a una sensibilidad de nuestros tiempos.

Medea reloaded, literalmente *Medea recargada*, se inscribe en esta tradición de mutabilidades donde los paradigmas se transforman para comunicar. Pero poco o nada les queda ya a estos personajes de su antigua grandeza: Jasón ha pasado a ser Yeisson, una traducción al cubano de un personaje ya no de la leyenda argonáutica sino de la ringlera filmica de los *Viernes 13*, un viejo mugriento que vende caramelos para sobrevivir (blanco-menta, amarillo-platanito, carmelita-chocolate, rosado-fresa, rosadofressarososafresa-darofrerrasafrerororofrefrefresafresorosa... ¡Tan ricos!) y de Medea no queda sino una sensual y perspicaz cuarentona que es capaz de advertir que un hombre es fumador de sólo verle la cara (mutación patética de la capacidad mágica y del don de la profecía). Su glorioso pasado (Jasón recuerda que fue rey, que murió en una playa, que tuvo una nave; Medea rememora las rosas de su boda) no pasa de ser una evocación decrepita. Son héroes subvertidos o erosionados por el tiempo, pero que aun así –o precisamente por esto– el remoto recuerdo conservado por ellos y por nosotros de su época de gloria es lo que los recarga, lo que los dota de una nueva terribilidad, una terribilidad gastada, obscena y rota, que indefectiblemente los actualiza al inscribirlos en un mundo de ideales perdidos y de –fundada– desconfianza con relación a las optimistas y delirantes construcciones de la utopía.

En una entrevista concedida por el autor al estudioso Ernesto Fundora, se plantea el problema del uso de estos arquetipos en *Medea reloaded*. Entonces llegamos a una distinción semántica de primer orden. Frente a la apreciación del joven crítico que ve en este ejercicio una *corrosión* de los paradigmas, el autor prefiere llamar *perversión* a este mecanismo que se erigirá en centro de su poética.⁴

Aparecen aquí dos fenómenos concomitantes: bajo el concepto de *corrosión* hay un juicio de valor, la constatación de que algo se ha ido desdibujando, perdiendo su forma original. Pervertir es, literalmente, poner algo patas arriba, cambiar radicalmente, es un concepto estructural. Y hay de ambas cosas en la utilización de los viejos expedientes míticos en esta obra. Corroídos están estos personajes, tanto física como intelectualmente, pero pervertirlos es la tarea de una nueva enunciación. No se trata solamente de constatar el desgaste de las antiguas figuraciones y conformar con ellas un discurso filosófico o político, se trata de hacerlas hablar nuevamente y con un lenguaje nuevo, hilvanar un discurso de naturaleza estética: a la subversión del arquetipo acompaña una total deconstrucción de la noción de personaje y de estructura dramáticos: el texto entra y sale del teatro, toma préstamos de la narrativa, muestra sus principios de composición. Ambos –arquetipo y discurso– aparecen descentrados y es este cambio en los mecanismos de la enunciación lo que constituye el principal enunciado, lo que la obra se propone decir: *comunicar desde la incomunicación* es la estrategia de comunicación que promueve el autor.⁵

Pero estos signos –o estos paradigmas designificados– están inscritos en un contexto donde la Historia, y con ella sus imágenes, está tan sacralizada que cualquier alteración se registra como doble discurso o ironía transgresora. Y en este punto es donde, de nuevo, empiezan a hablarnos las viejas máscaras corroídas. Máscaras que en el contexto de la obra no tienen ni aspiran a tener la función de personajes, son emblemas, alegorías del paso del tiempo en una sociedad que

cada vez más se empeña en refugiarse en su pasado. En este sentido, la obra transcurre por un cauce totalmente épico, y no solamente por una estructura que acude preferentemente a la solución fragmentada y a los recursos narrativos, sino porque el movimiento del drama no va preferentemente hacia el individuo sino que pone el acento en el destino de una comunidad.

Del antagonismo Medea-Jasón ya no queda nada, los personajes han olvidado, han pasado por tantas cosas que han llegado a un perdón casi divino. El conflicto se traslada ahora hacia el presente: lo que importa ya no son sus actos pasados sino sus consecuencias: los hijos, sus muertes antiguas (violados, lapidados, arrastrados por las piedras) o actuales (de un balazo en la guerra, caídos desde un avión, repitiendo alguna maldición, mirando hacia el mar) o eventualmente sus propias muertes, y esto puede ser peor porque cuando Medea habla desde el exilio (aún no se acostumbra al frío, la comida no le sabe a nada) habla entonces de un tránsito no heroico y por eso mismo aún más mortal.

Medea reloaded es una alusión a *Matrix reloaded*, una de las partes de la serie cinematográfica *Matrix*, pero a diferencia de la reproducción mecánica o en serie destinada a complacer la avidez de un público que se extasía ante el reciclaje, aquí lo que tenemos es una crítica de la repetición y el desgaste, una meditación sobre la función actual de los antiguos iconos culturales, la fragilidad de la memoria humana y las veleidades de la memoria poética y, sobre todo, un ejercicio dramático sobre el poder perturbador de la ironía.

NOTAS:

1 *Diccionario del mundo clásico*, t. II, Barcelona, Labor, 1954, p. 1070.

2 *Ib.*, p. 915.

3 Cf. Rine Leal: *La selva oscura*, t. II, La Habana, Arte y Literatura, 1982, p. 25 y *Diccionario literario*, t. VII, Barcelona, Montaner y Simón, 1967.

4 Ernesto Fundora: «La memoria no es lo que sucede sino lo que subsiste. Entrevista a Maikel Rodríguez de la Cruz», en *La otra Melpómene. El cambio de perspectiva en la construcción de la heroína en cinco versiones cubanas de tragedias de Eurípides*, Trabajo de Diploma, Facultad de Artes Escénicas, Instituto Superior de Arte, La Habana, 2007.

5 *Ídem.*

Medea reloaded

Maikel Rodríguez de la Cruz

Personajes

YEISSON
ENTREVISTADORA
MEDEA
UN HOMBRE

Agradecimientos seudointelectuales del director

A Paolo y Francesca, dos amantes que giran eternamente uno en pos del otro. Sus brazos, sus dedos en forma de un estirón interminable, sin tocar, sin tocarse.

A las latas estallantes de mierda de Piero Manzoni en la exposición colectiva de Londres 1974. A las latas que con el tiempo explotaron.

A las once partes de *Viernes 13*.

A Henry Miller por su fabulosa idea del Día Final.

Agradecimientos especiales a las *Medeas* de Müller, Séneca y Eurípides.

Al caballo de la versión filmica de *Medea* de Lars von Trier.

Al convencimiento de haber esperado inútilmente tantas cosas.

A Tania y a Nara.

A mi abuelo, que también atravesó el Ponto siete veces, que trajo el cuero dorado y que en ocasiones se lamenta, sólo eso, mirando la máquina de hacer caramelos.

Entrevista de Yeisson

Yeisson va por el público vendiendo caramelos. El personaje tiene una dificultad en la pronunciación. Mientras propone su mercancía cuida de ser oído lo menos posible. En escena aparecen dos sillas. La Entrevistadora va con una cámara por el escenario siguiendo, buscando diferentes planos de Yeisson en su labor.

YEISSON. ¿Con esto basta?

ENTREVISTADORA. Dos minutos más. *Pausa.* Ya, puede subir. *Coloca la cámara en el trípode y se sienta al lado de ella enfocándola hacia la otra silla.*

YEISSON. Esa luz es insoportable.

ENTREVISTADORA. Usted quiere decir indispensable. *Termina de ajustar la cámara.* ¿Ya podemos comenzar?

YEISSON. Por mí.

ENTREVISTADORA. Mire siempre al bombillo de la cámara. *La enciende.* Su nombre completo, por favor.

YEISSON. Todo el mundo me dice Yeisson.

ENTREVISTADORA. ¿Y su padre?

YEISSON. Muerto.



ENTREVISTADORA. *Contrariada.* No, no entendió, ¿cuál era el apellido de su padre?

YEISSON. En el cementerio de Colón.

ENTREVISTADORA. Su nombre, ¿sabe de dónde viene?

YEISSON. Él decía que era inglés... *Se queda absorto mirando al público.*

ENTREVISTADORA. Por favor, no deje de mirar a la cámara.

YEISSON. Disculpe.

ENTREVISTADORA. ¿Qué edad tiene, Yeisson?

YEISSON. Como sesenta.

ENTREVISTADORA. ¿A qué se dedica?

YEISSON. A muchas cosas.

ENTREVISTADORA. *Incómoda.* Quiero decir, ¿cómo se gana la vida?

YEISSON. En la calle.

ENTREVISTADORA. Por ejemplo, ¿qué tiene en la mano?

YEISSON. ¿No lo ve?

ENTREVISTADORA. *Haciendo un acopio de paciencia.* Un caramelo, sí. ¿De eso vive? *Silencio.* Vender caramelos es un oficio...

YEISSON. Es una mierda.

ENTREVISTADORA. Sin hombres como usted mis hijos se perderían los caramelos. ¿En qué piensa cuando los hace?

YEISSON. Blanco-menta, amarillo-platanito, carmelita-chocolate, rosado-fresa, rosadofresssaroosadofresada-rofrerrasafreorororofrefrefresafresorosa... ¡Tan ricos! Los caramelos de muchos colores-sabores, que se tragan los niños pensando en cómo podrán tragarse más. Los colores, una serpentina de colores que se tragan como una sogá, como un cable, como la cabeza de un pescado cosida a otra y otra. Yo siento los dientes masticar, triturar, y las astillas de azúcar corren por la boca endulzando, pudriendo, cortando la encía, conformando una rara masa de azúcar, saliva y sangre, que baja después atorándose y cae como una piedra en un pozo salpicando triunfal.

ENTREVISTADORA. ¿Sabe qué se conmemorará el próximo viernes?

YEISSON. Una mierda es lo que queda.

ENTREVISTADORA. ¿A qué se refiere?

YEISSON. ¿A qué quiere que me refiera? A la vida.

La Entrevistadora apaga la cámara.

ENTREVISTADORA. ¿La vida, no? ¿Tiene deseos de morir? *Yeisson saca un caramelo de la bolsa, lo descubre y va chupándolo con descuido.*

YEISSON. Umjú. Tengo deseos de que pase la fecha a ver si no me siguen jodiendo.

ENTREVISTADORA. ¿Le hace recordar demasiado?

ENTREVISTADORA. ¿Ha sido entrevistado muchas veces?

ENTREVISTADORA. ¿Para qué vive?

ENTREVISTADORA. ¿Es un día muy tan largo?

ENTREVISTADORA. ¿Los recuerda a menudo?

ENTREVISTADORA. ¿Tiene deseos de morir?

ENTREVISTADORA. ¿Espera el aniversario borracho?

ENTREVISTADORA. ¿Drogado?

ENTREVISTADORA. ¿Repitiendo sus nombres?

ENTREVISTADORA. ¿Pagándole a alguna muchacha para que se la chupe?

ENTREVISTADORA. ¿Pegándole a alguna muchacha mientras se la chupa?

ENTREVISTADORA. ¿Le sudan las manos-la barriga-las piernas?

ENTREVISTADORA. ¿Los dedos de ella-en los pelos-se arquean-de tu pecho?

ENTREVISTADORA. ¿Y su hermano?

ENTREVISTADORA. ¿Mirando, sólo mi-rán-do-te?

ENTREVISTADORA. ¿Qué se duerme pensando, leyéndoles el cuento de Mamá Gansa?

ENTREVISTADORA. ¿Muy larga dura la noche?

ENTREVISTADORA. ¿Recuerda sus rostros?

YEISSON. Todas las mañanas de todos los días... al despertarme. Hay un tipo mirándome, enfocando mi cara con una luz que no soporto. Preguntándome... va alejándose a cada pregunta, va dejándome en una oscuridad que tampoco soporto. Yo le levanto las manos, le digo que no se vaya, que me espere. Quisiera saber de ese lugar. Sólo abrir los ojos, que me oiga, que me diga si él estaba allí cuando me rajaron la cabeza y me dejaron junto a la arena boqueando, esperando. Quisiera decirle que desde entonces espero. Le pregunto qué hicieron con la madera de la nave. Era una buena madera, con ella hubieran cocinado diez fogones de diez casas durante diez años y hubieran escuchado en la llama la voz... la voz... inhumana.

ENTREVISTADORA. ¿Y por qué no termina de una vez?

YEISSON. Estoy maldito.

ENTREVISTADORA. ¿Una maldición? ¿Quién lo maldijo?

YEISSON. ¿Quién me va a maldecir?

ENTREVISTADORA. ¿Quién lo va a maldecir? *Silencio.* Si fuera más claro sería más fácil terminar el trabajo.

YEISSON. No estoy apurado.

ENTREVISTADORA. Cuando se le propuso la entrevista usted aceptó. ¿No?

YEISSON. Acepté el dinero.

ENTREVISTADORA. *Molesta.* El dinero, sí. Lo más lógico es que al menos cooperara.

YEISSON. Cooperar. Mis dos hijos murieron cooperando.

ENTREVISTADORA. *Casi contenta.* Por ejemplo, eso es una información. Y las entrevistas se hacen, entre otras cosas, de informaciones como esa. ¿Nos entendemos? ¿Sí? Si yo le preguntara cómo murieron usted me respondería...

YEISSON. No sé.

ENTREVISTADORA. Volvemos al mismo punto.

YEISSON. Mis hijos no.

ENTREVISTADORA. *Exasperándose.* No, ¿no? ¿No qué?

YEISSON. El dinero. ¿Usted sabe lo que es el dinero?

ENTREVISTADORA. *Tocándose el bulto de billetes que tiene en el pantalón.* Esto que tengo en el bolsillo. Eso es dinero.

YEISSON. ¿Cuánto tiempo lo tendrá ahí? *Mete las manos en los bolsillos de su pantalón.*



ENTREVISTADORA. El tiempo que necesite.

YEISSON. ¿Sabe qué tengo en mi mano?

ENTREVISTADORA. No sé. Un trapo con menudo. ¿Una colilla?
No... ¡Un pedazo de periódico de cuando tumbaron el muro de Berlín!

YEISSON. No. *Extrae la cuchilla colocándola encima de la mesita.*

ENTREVISTADORA. ¿Y?

YEISSON. Con eso sería suficiente para abrirte la garganta en dos y cobrar un poco más. Cuidado.

ENTREVISTADORA. No sea patético. Usted no es nadie.

YEISSON. Pero fui. *Orgulloso.* Yo fui un rey.

ENTREVISTADORA. Un problema muy suyo. ¿Podemos seguir con el trabajo?

YEISSON. Tuve tierras, dinero, gloria. Reinas cayeron a mis pies. Tuve dos hijos.

ENTREVISTADORA. *Vuelve a encender la cámara.* Bien, hábleme de eso último, de sus hijos.

YEISSON. Eran dos.

ENTREVISTADORA. ¿Qué les pasó a sus hijos?

YEISSON. No sé. Murieron.

ENTREVISTADORA. *Poniendo un anzuelo.* ¿Murieron o... los mataron?

YEISSON. No sé. ¿Cuál es la diferencia?

ENTREVISTADORA. Una muy grande.

YEISSON. Lo mismo da. En todo caso voy a morirme solo.

ENTREVISTADORA. ¿Teme morir solo?

YEISSON. Usted no comprende. No puedo temer. Yo atravesé el Ponto siete veces.

ENTREVISTADORA. ¿Sí?

YEISSON. Luché contra el toro de bronce.

ENTREVISTADORA. Anjá.

YEISSON. Maté al dragón. Vi morir uno por unos sus hijos.

Fui el padre de los cuatro que sobrevivieron. Me vestí con el manto de oro. Ese es el verdadero dolor. Detrás de mí nadie más matará un dragón.

ENTREVISTADORA. *Apagando la cámara.* ¿Y las sirenas, no vio las sirenas? Señor, este es un trabajo serio. Necesito saber cómo murieron sus hijos.

YEISSON. *En susurro.* Medea, Medea...

ENTREVISTADORA. ¿Quién era Medea?

YEISSON. Una lámina de hierro que se ha ido mojando, oxidando, perforando, adaptándose a la tierra, tomando su forma espinosa y sorprendente. Toca ese hierro, tiene el olor del marisco, tiene el sonido de la tierra cuarteándose por la lluvia que no llega. Entonces la tierra mata a sus hijos, le roba hasta la última gota de vida.

ENTREVISTADORA. Ha sido muy conciso: una lámina de hierro, la tierra cuarteándose, matando a sus hijos, el marisco... Si fuera a psicoanalizarlo diría que su madre abusaba sexualmente de usted cuando niño.

YEISSON. ¿Cómo ha llegado a la palabra «madre»?

ENTREVISTADORA. No sé, ¿los reyes no tienen poderes telepáticos?

YEISSON. No.

ENTREVISTADORA. ¿Medea era su madre?

YEISSON. Sí.

ENTREVISTADORA. ¿Vive aún?

YEISSON. Sí. Medea es mi mujer.



ENTREVISTADORA. ¿Su mujer? ¿La madre de sus hijos muertos?

YEISSON. Sí.

ENTREVISTADORA. ¿Vive con usted?

YEISSON. No.

ENTREVISTADORA. ¿Sabe dónde se le puede localizar?

YEISSON. ¿Qué, la va a entrevistar?

ENTREVISTADORA. ¿Estuvieron casados en algún momento?

YEISSON. Medea es mi mujer.

ENTREVISTADORA. ¿La amó? ¿Su mujer? ¿Producto de la muerte de sus hijos?

YEISSON. No, ellos murieron después.

ENTREVISTADORA. ¿Después, después de qué?

YEISSON. Después de haber huido.

ENTREVISTADORA. ¿Su esposa, Medea, huyó? *Él asiente.*

¿Recuerda cómo reaccionó ella ante la noticia? *Silencio.*

¿Usted siente algún tipo de culpabilidad ante ella?

YEISSON. No.

ENTREVISTADORA. *Encendiendo la cámara.* Yeisson, ahora vamos a olvidarnos de Medea. Lo único que tiene que decirme es cómo murieron sus hijos. La opinión ha distorsionado los hechos.

YEISSON. Le interesa cómo murieron mis hijos.

ENTREVISTADORA. Sí.

YEISSON. ¿Cómo les cortaron el cuello?

ENTREVISTADORA. *Emocionada*. Sí.

YEISSON. ¿Cómo después de muertos los violaron, los quemaron y regaron las cenizas en el fango?

ENTREVISTADORA. ¡Sí!

YEISSON. ¿Cómo los arrastraron por las piedras?

ENTREVISTADORA. ¡¡Sí!!

YEISSON. ¿Cómo los fueron macerando, cortando, violando, rompiendo, ahorcando... *Pierde momentáneamente el habla*. según la aberración de cada uno de los imbéciles que ha contado su muerte?

ENTREVISTADORA. El mundo tiene que saberlo. En unas pocas horas seremos famosos, Yeisson.

YEISSON. Mi nombre es famoso.

ENTREVISTADORA. Seguro vendrán a hacerle una película. Sus hijos murieron de ántrax, fiebre amarilla.

YEISSON. No. Cayeron en un avión sobre el mar.

ENTREVISTADORA. ¿La zafra?

YEISSON. No. De un balazo en la guerra.

ENTREVISTADORA. Una balsa... ayer leí que los tiburones en el Paso de los Vientos han modificado sus hábitos alimentarios.

YEISSON. Tengo que vender más, hoy la cosecha no ha sido buena. *Transición*. ¡Cuántas formas de morir!

ENTREVISTADORA. ¿Qué siente un padre que perdió a sus hijos?

YEISSON. ¿Repitiendo cuál maldición, mirando hacia... el mar?

ENTREVISTADORA. ¿Qué siente un padre que perdió a sus hijos?

YEISSON. Pensando en qué Dios.

ENTREVISTADORA. ¿Qué siente un padre que perdió a sus hijos?

YEISSON. ¿Un Dios barbudo, señor del tiempo, con cuernos y un gran martillo en la mano?

ENTREVISTADORA. ¿Qué siente un padre que perdió a sus hijos?

YEISSON. ¿Cruel, inmortal, comedor, triturador de sus hijos?

ENTREVISTADORA. ¿Qué siente un padre que perdió a sus hijos?

YEISSON. ¿Qué edad tendrían?

ENTREVISTADORA. ¿Qué siente un padre que perdió a sus hijos?

YEISSON. Hansel y Gretel.

ENTREVISTADORA. ¿Qué siente un padre que perdió a sus hijos?

YEISSON. Él me envió una foto con el pie encima de un rinoceronte. Siempre le gustó mucho Hemingway. Llevaba una venda en el brazo. «Me hirieron hace unos días porque tuvimos que escoltar a un general hasta Luanda. No te preocupes que ya la cosa está más tranquila. Voy para allá antes de que termine el año».

ENTREVISTADORA. ¿Qué siente un padre que perdió a sus hijos?

YEISSON. Ella dice que aún no se acostumbra al frío. «La nieve es muy bonita pero no hay tiempo para entretenerse mirándola. La comida no sabe igual, ayer traté de hacer arroz moro con carne de puerco —en

los súper hay de todo—, pero al final aquello sabía a plástico. Terminé llorando en el baño para que el más grande no me viera».

ENTREVISTADORA. ¿Qué siente un padre que perdió a sus hijos?

YEISSON. Vacío.

ENTREVISTADORA. ¿Qué siente un padre que perdió a sus hijos?

YEISSON. Vacío.

ENTREVISTADORA. ¿Qué siente un padre que perdió a sus hijos?

YEISSON. ¡Vacío, tanto vacío! *Silencio*.

ENTREVISTADORA. Yeisson, ¿cómo murieron sus hijos?

YEISSON. Yo cierro los ojos. Veo una colina, un sol invernal, una extensión de espigas que se mueven con el viento formando una ola lenta, horizonte desplazándose sobre el lomo de una bestia que atraviesa la pradera que circunda la colina. Soy una imagen preciosa. Cierro los ojos, la masa pectoral del caballo rozando, aplastando las espigas; desde el cielo soy una nave, una criatura de vuelo potente. Medea, te persigo, te persigo con la certidumbre de no poder alcanzarte.

Llego hasta la colina del árbol seco, carbonizado por el último rayo que cayó hace doscientos años. ¡Hijos míos! Una sogá, otra sogá, otra danza en el aire. Los esperpentos son batidos en el vacío por el mismo viento que quema las espigas, por el mismo sol que quema las espigas. Cierro los ojos. Los cuervos que llenaron una vez los dos cuerpos menudos y silenciosos, acabada la carne, no tendrían nada más que hacer allí; pero son cuervos severos, también van devorando la memoria, un día alzarán el vuelo y habrán dejado atrás sólo la tierra seca, el sol. Las cuerdas quedan para el entretenimiento, porque ya ni miedo causan de tan gastadas.

Puedo decirlo, puedo incluso saber que alguien detrás de mí también lo usará hasta el vértigo, hasta que de tanto desgaste llegue a ser un motivo infantil, con ilustraciones de Medea como Mamá Gansa. Hijos míos, ustedes que verdaderamente están muertos, ¿cómo comprenderán a sus mayores? Yo puedo cerrar los ojos y no ver. Una amenaza eterna de dos cuerdas violando la tranquilidad de un cuadro con palmas, un cielo sin nubes, un río que pasa muy cerca. Cierro los ojos y veo los pasos pequeños que el agua aún no consigue borrar. Arena insistente. Cierro los ojos. Fango seco. ¿Qué están esperando? ¿Que pase algo? Temo su venganza, porque nada en este mundo será hecho en vano.

ENTREVISTADORA. *Mirando su reloj*. Ha sido un buen trabajo. *Recoge la cámara con mucho cuidado. Le tiende la mano a Yeisson, este le responde maquinalmente y queda sobre su silla respirando con dificultad. A punto de salir. ¿Habrá valido la pena?*

YEISSON. Sí.

ENTREVISTADORA. *Regresando*. Perdón, ¿dijo sí?

YEISSON. No. Dije no.

ENTREVISTADORA. ¿Sí o no?

YEISSON. *Toma la cuchilla del suelo. Se la encaja una y otra vez en la mano que permanece encima del brazo del sillón. Se mira la mano sangrante, la enseña al público. ¿Ve? No hay dolor.*

ENTREVISTADORA. ¿Podría repetir esa acción?

Pasaje del tren

a

Interior del compartimento de un tren. Los asientos están ubicados en filas de a dos y puestos frente a frente. Al fondo del compartimento aparece una ventanilla corrediza. Un Hombre mira por esta ventanilla que da al interior del escenario. Lleva un ramo de rosas en las manos. Medea, sobre los cuarenta, muy atractiva, bien vestida aunque un tanto exagerada. Su maquillaje también resulta exagerado, tal vez hecho con descuido.

Entra Medea mirando el número de los asientos, lleva su boleto en las manos. Un Hombre reacciona sorprendido, se aleja de la ventana.

MEDEA. Buenas tardes.

UN HOMBRE. Buenas tardes.

MEDEA. *Frente al asiento donde están las rosas. Este es el 58, ¿no?*

Un Hombre asiente y retira el ramo, dejando el asiento libre. Con un gesto la invita a sentarse. Al mismo tiempo él se sienta frente a ella y coloca el ramo a un lado.

MEDEA. Gracias. *Se sienta. Tres silbatos del tren. ¿Ya sale?*

UN HOMBRE. *Mirando su reloj. Faltan quince minutos.*

MEDEA. Me dijeron que saldría a las seis en punto.

UN HOMBRE. Precisamente, son las menos cuarto.

MEDEA. ¡Increíble! Esta es la primera vez que subo a un tren.

UN HOMBRE. Felicidades. *Va hasta la ventanilla, mira nervioso hacia fuera.*

MEDEA. Les tengo miedo.

UN HOMBRE. Anjá. *Casi sin virar el cuello.*

MEDEA. Otra vez disculpe... ¿tendrá fuego?

UN HOMBRE. No.

MEDEA. *Hurgando en la maleta. De todas formas voy a buscar. Digo, ¿no le molestaría un poco de humo?*

UN HOMBRE. *De frente a la ventanilla. Francamente, sí.*

MEDEA. *Nerviosa. Disculpe, pensé que fumaba. Tiene cara de fumador. No se sienta culpable. Yo ya me siento así. Lo último que quisiera es molestarlo.*

UN HOMBRE. No se preocupe.

MEDEA. Yo hubiera jurado que usted fumaba.

UN HOMBRE. Ya usted lo dijo, fumaba. Ahora el olor me da náuseas. ¿Cómo lo supo?

MEDEA. Es su cara.

UN HOMBRE. Señora, a lo mejor usted es una de esas mujeres que van por ahí diciéndole el futuro a la gente. A lo mejor es una gran hechicera. Pero lo de la cara es un poco fuerte, ¿no cree?

MEDEA. ¿Fuerte? ¡Ese olor es insoportable! ¿Por qué no cierra la llave de una vez? Cíerrela por mí. ¿Quiere? ¡Oh!, disculpe, no sé ni qué digo... Supongo que el tren me pone así. No es mi intención hacerlo sentir incómodo. Les tengo mucho miedo. Es que la estación queda tan cerca de casa. El sonido de los trenes al entrar se oye en la cocina.

UN HOMBRE. Anjá. *Toma el ramo en las manos, con cuidado pone las rosas en diferentes posiciones.*

MEDEA. Usted es un tanto incrédulo.

UN HOMBRE. Creo en lo que veo.

MEDEA. Yo veo su cara y sé que alguna vez fumó.

UN HOMBRE. ¡Señora, vamos! A nadie su rostro le sirve de mostrador.

MEDEA. De mostrador, qué inteligente.

UN HOMBRE. Sí, un mostrador donde venden carne, bebidas de todo tipo, pornografía...

MEDEA. ¿O flores? *Él asiente.* Pues yo, digo que sí. Si me mira fijamente, al menos dirá dos cosas de mi vida que son verdad. *Tratando de quedar frente a él.*

UN HOMBRE. *Muy incómodo.* Señora, por favor.

MEDEA. No pierde nada.

UN HOMBRE. Está bien. La miro y...

MEDEA. Me dice si yo le gusto.

UN HOMBRE. ¿Perdón?

MEDEA. Si yo le gusto.

UN HOMBRE. Eso no tiene nada que ver con...

MEDEA. Es sencillo. Míreme. ¿Acaso no le gusto?

Sudor

UN HOMBRE. Déjame tocarte las tetas. Los asientos son incómodos, parece que se va a derretir el techo en cualquier momento. ¡Qué tetas! Faltan diez minutos. ¿Vas a llegar? Voy a esperarte aquí sentado, que es como siempre se espera. Vas a aparecer por esa esquina, vas a entrar por la ventanilla, vas a bajarte del auto, levantarte de aquel banco, cerrar la puerta, mirarme... también pudieras aparecer en paracaídas. Una entrada espectacular. Voy a esperarte inútilmente mirando estas tetas. Ojalá no vengas vestida como para una fiesta. Nuestra compañera de cubículo se reiría mucho. O con el turbante rojo. Ojalá no traigas la cartera negra donde cargas todos los libros. Ojalá todavía tengas el hematoma del brazo izquierdo. Ojalá no te haya dado tiempo para despedirte de nadie... Ojalá que vengas. Este vinil me está pelando el culo. Las rosas no van a aguantar frescas, ya se están recogiendo.

b

*Medea, en el suelo, recobrándose de una fuerte convulsión.
Un Hombre trata de ayudarla.*

MEDEA. No me toques. *A punto de golpearlo.* No-me-toques.

UN HOMBRE. Disculpe, no pensé que pudiera... La vi en el suelo, pensé que... se estaba haciendo daño. No sé, un ataque. Usted dice que es la primera vez que se monta en un tren. Debo reconocerlo, me asusté.

MEDEA. Perdóneme.

UN HOMBRE. No hay nada que perdonar.

MEDEA. Sólo diga que me perdona.

UN HOMBRE. Eso no tiene lógica.

MEDEA. Sólo una palabra.

UN HOMBRE. No tengo nada que decirle.

MEDEA. Usted tiene que perdonarme. ¿No entiende?

UN HOMBRE. Está bien. La perdono.

MEDEA. ¿Está nervioso?

UN HOMBRE. No.

MEDEA. Bueno, al menos se ve nervioso. Si quiere disimularlo no le sale muy bien. ¿Me teme?

UN HOMBRE. No, ¿por qué habría de hacerlo?

MEDEA. ¿Le tiene miedo a los trenes?

UN HOMBRE. No.

MEDEA. Bueno, sí, tal vez nervioso no sea la palabra. ¿Qué tal ansioso?

UN HOMBRE. Espero a alguien.



MEDEA. Desde luego.

UN HOMBRE. Sí, claro. Usted es la adivina.

MEDEA. *Le arrebató las rosas de la mano.* A mí me encantan.

Ya no se usa lo de regalarlas. En mi boda hubo mil rosas de más de veinte países distintos. *Se queda con la mirada clavada en el techo del vagón.*

UN HOMBRE. Tratando de recuperar el ramo. Y mil caballeros vestidos de blanco, con escudos en la cabeza y lanzas en el c...

MEDEA. *Sin devolvérselas.* Perdón, ¿qué estaba diciendo?

UN HOMBRE. Olvídelo.

MEDEA. *Le acerca las rosas como ofreciéndolas.* No, por favor, dígame.

UN HOMBRE. Me quedé pensando en cuántas paredes se cubrirían con mil rosas. *De un golpe trata de alcanzar el ramo. Ella lo esquiva riéndose.*

Sueño con olor a gas

MEDEA. *Va danzando con el ramo.* Llenamos un lago con sus pétalos. Diez botes iban cargados con diez niños cada uno, iban desflorando, cantando canciones de amores largos como las hondas que dejaron atrás las barcas. Esa noche Jasón y yo nos quedamos en la orilla, al lado de tres candelabros formidables. Las llamas iluminaban el agua, los pétalos pegados como moscas blancas sobre el agua. Moscas tranquilas que chocando tiemblan cuando los cuerpos entran en el agua. Jasón tus labios Jasón, déjame tocar tus labios. Labios húmedos y no secos como vinieron después los suyos, labios de Jasón, bésame. Moscas destinadas a flotar una sola noche. El cielo está tranquilo, nadie podría saber.

El viento, el viento abrió su boca y trajo el primer gran vajo. Lengua lenta, áspera. Luego el sonido, también trajo el sonido del hierro corriéndose, abriendo la llave. ¡Yo tengo un hijo! Pequeño, sus pies me caben en la mano. Yo tengo un hijo que me espera, arropado en una tela que de tan caliente se ha puesto fría. ¿Por qué lo maté? Para ocultar mi estrategia ya es tarde. Por lo mismo, Jasón, nada ha cambiado. Escíbeme, anda, déjame saber de ti. ¿Has vuelto a tener hijos? Ahora estoy recomenzando mi vida, me he fugado en un tren con un apuesto príncipe. Por momentos pienso que es nuestro hijo. Voy directo hacia el lago. Lo tengo todo pensado, me voy a embarazar en el camino. Dicen ahora que los niños debajo del agua nacen más fuertes y casi no lloran. ¿Te acuerdas del lago? Ya las moscas comienzan a zumbar, cerca está el agua. No podré oler el gas debajo del agua. Tal vez construya una casita en el fondo del lago. Ahora cierro el sobre con un beso. Cuidado al abrir el sobre, el olor a gas es alarmante. Cualquiera pudiera pensar en una explosión, un atentado. Jasón, me voy a embarazar pensando en ti. En tus dientes negros y tus dedos largos y sucios, amasando una masa de siete colores, como un arcoiris, como algo que será comido luego con mucha calma.

Jasón príncipe, Jasón sentado, decrepito, frente a un televisor sin señal, mirando al cielo como una gran pantalla que despacha mi señal, mi gran sexo en el cielo, descomunadamente abierto, proyectado hacia los planetas. Alza las manos y péntralo, rey. Alza las manos y péntralo, mi Rey. *Deja el ramo en el suelo, él lo recoge, trata de arreglarlo.*

c

Pitazo del tren anunciando su próxima salida.

MEDEA. Ya sale.

UN HOMBRE. *Sin dejar de componer el ramo.* Faltan diez minutos.

MEDEA. *Transición, siempre provocando al público. Tocándose el vientre, abriendo mucho las piernas.* Ya sale. *Respira fuerte.* Ya es hora.

UN HOMBRE. Faltan diez minutos.

MEDEA. Pff, pff... *Pujando.* Ya sale. *Introduce la mano por la abertura del vestido.* Ya sale... ya sale. Pff, pff. *Pujando.* ¡Ahh...! *Mirando fijamente su mano.* Tiene la cabeza embarrada de sangre. *Oliéndola.* Es muy feo. ¡Llévenselo! Huele mal. Está ciego, ino me mira! Está sudado, tiene pelos. No lo quiero, no lo quiero. Todavía el agua está muy lejos.

UN HOMBRE. *Terminado el trabajo del ramo, lo mira triunfal.* Señora, si sigue así le vuelve a dar el ataque.

MEDEA. No era hora. *Señalando al suelo.* Todavía el silbido del tren no ha sonado por última vez. Entonces, sí... *Al público.* ¿Qué esperan? ¡Llévenselo! No quiero verlo.

UN HOMBRE. No se preocupe que no lo verá. *Esconde el ramo tras de sí.*

MEDEA. ¿Qué? Claro que lo veré, cómo se le ocurre. Cuando regrese... le voy a traer conchas del lago.

UN HOMBRE. ¿Sí?

MEDEA. *Levantándose.* No me molestaría si tuviera tu nariz, tu barba. Me gusta mucho tu barba. Déjame tocar tu barba.

Trata de tocarlo. Él se aleja.

MEDEA. Barba suave la suya. *Transición.* Ahora, una cosa no podría cambiar. No puede dejar de llamarse Jasón. *Camina por el compartimento.*

UN HOMBRE. *Inquieto.* Está bien. Por mí no hay problema.

MEDEA. Sí, sus pies me caben en la mano. En el verano le salen punticos rojos en la piel y llora por cualquier cosa. Tiene asma, siempre tiene asma. En el invierno se ahoga por las noches y para que se duerma lo mezo en el sillón grande de la sala: «Allá en el año noventa y cinco y por la finca de Mayarí, una mañana dejó el bohío/ y a la manigua se fue el mambí...» Si estuviera aquí ya estaría dormido, le hablan de viajar y enseguida se duerme. Claro, él no sabe que le están hablando de eso, aunque creo lo intuye.

UN HOMBRE. Herencia familiar, ¿no?

MEDEA. Es usted muy gracioso.

UN HOMBRE. ¿Qué edad tiene su niño?

MEDEA. Uno tiene dos años, el otro todavía no ha nacido.
Con un rápido movimiento roba el ramo de rosas.

UN HOMBRE. Eso de darle el pecho a un hijo debe ser algo lindo.

MEDEA. *Mirando tierna al ramo, mimándolo.* Lo es.

UN HOMBRE. ¿Usted amamantó a su niño?

MEDEA. Claro, quién lo iba a hacer. ¿Por qué lo pregunta?

UN HOMBRE. Es que tiene unas... unos... preciosos.

MEDEA. Ah... Hasta los cinco años le di de tomar de mi leche. *Tocándose las.* Todavía si las aprieta pudiera salir algo.

UN HOMBRE. Disculpe, ¿no me dijo usted que su niño tenía dos años?

MEDEA. ¿Usted recuerda el sabor de la leche?

UN HOMBRE. Mi madre tenía muy poca, siempre se quejaba porque le iban a quedar mal. Claro, yo no me recuerdo, eso me lo han dicho de viejo. ¿Qué edad me dijo que tenía su niño?

MEDEA. *Sonriendo.* De lunes a miércoles casi dos años; jueves, viernes y sábado, cinco. Los domingos da unas patadas muy fuertes, me hacen pensar que será un gran hombre. Aunque sea presidente de un banco hará trabajo voluntario los domingos. Yo paso la mano por el vientre y lo siento luchando, esquivando una mano poderosa que intenta atraparlo y él siempre logra escaparse, y es entonces cuando más duele y si estoy parada tengo que sentarme, miro al cielo y doy gracias, gracias. Es curioso cómo yo pregunto por el sabor y usted recuerda la forma. Nunca voy a comprender a los hombres. ¿No quisiera volver a probarla?

UN HOMBRE. ¿Cómo?

MEDEA. *Sonriendo.* Sencillo. Déjame ver... ¿Cómo eran los senos de tu mamá?

UN HOMBRE. No entiendo de qué le puede servir a usted saber cómo tenía los senos mi madre.

MEDEA. ¿Redondas, solas, con sudor concentrado debajo de la masa...?

UN HOMBRE. ¿Pudiera dejar las tetas de mi madre en paz?

MEDEA. Estriadas, tristes, tiradas por el tiempo en una cascada fofa...

UN HOMBRE. *Casi molesto.* Deje a mi madre.

MEDEA. Grasientas, de pezones negros, agrietados...

UN HOMBRE. Cállese.

MEDEA. O... ¿por qué no una piel lacia, dura, húmeda?
Comienza a tocar sus senos y se acerca lentamente.

UN HOMBRE. ¡Cállate!

Ya frente a él, va descubriendo sus senos hasta dejarlos al desnudo. A medida que habla, los va acercando a la boca de Un Hombre, que los sigue como hipnotizado. Subiéndosele encima.

MEDEA. Los dos pezones erizados como dos ciruelas rojas que se acercan a tu boca, que se llena de una

saliva espesa y tu lengua va saliendo, dejando caer la saliva hacia fuera, acercándose, los dientes... déjame morderte, madre; déjame salir, lengua; déjame salir, saliva; déjame hacer un hijo que también sea tuyo y que después yo pueda matar con sumo dolor... Al oído. Déjame violarte. *Subiendo el tono.* Déjame vengarme madre, padre, hijo...

Medea ríe estrepitosamente. En silencio él la golpea, la arrastra hasta el suelo quitándole el vestido. Pitazo del tren bien fuerte.

UN HOMBRE. ¡El tren! *Levantándose de golpe, recoge las flores que están desmembradas en pétalos por todo el suelo.* ¡El tren! *Mirando por la ventanilla. Casi histérico.* ¡El tren!

MEDEA. *Con sumo cuidado arregla su vestido, todavía desde el suelo.* Sí, el tren.

UN HOMBRE. ¡Cinco minutos!

MEDEA. *Sentándose gravemente.* Todo el tiempo del mundo.

UN HOMBRE. Sí, supongo. *Desiste de arreglar el ramo, lo deja caer.* ¿Cree que venga?

Medea, mirándose en un espejo, no contesta.

UN HOMBRE. Señora... *Silencio largo.*

MEDEA. ¿Ya sabes qué hacer si no viene?

UN HOMBRE. No. *Último silbato.*

MEDEA. ¿Sabes de algún lago que quede en el camino?

El tren echa a andar.

Apéndice de acotaciones del libro secreto y vacío del director del proyecto

1. El escenario bien puede concebirse en forma de teatro arena, de manera que dos sillas puedan combinarse para integrar cada uno de los cuadros de forma rápida y simultánea. Los elementos que deben prevalecer en la estructuración del escenario deberán remitirse en mayor medida al cuadro «Pasaje del tren».
2. Los actores estarán todo el tiempo en escena. Todo cambio de maquillaje, vestuario, utilería, deberá realizarse mientras se desarrolle uno u otro cuadro.
3. De ser posible y no muy complicado trabajar con dos actores solamente.
4. Cualquiera de los objetos referidos puede ser simplificado. Incluso en el caso de que hasta la silla estorbe, puede sentar perfectamente los personajes en el suelo.

Cualquier molestia, sugerencia, preocupación subjetiva, objetiva, artística, o extra-artística, dirigirse al proyecto *Medea reloaded*. Nosotros también realizamos trabajo comunitario.

La memoria no es lo que sucede, sino lo que **subsiste**

Una conversación con Maikel Rodríguez de la Cruz sobre la escritura de *Medea reloaded*

¿Qué te motivó a escribir *Medea reloaded*?

Cursaba el tercer año de la carrera cuando Nara Mansur, mi profesora del Seminario de Dramaturgia, propuso que el próximo ejercicio sería versionar una obra clásica, *Medea*, específicamente. Ante la noticia pensé que la conjunción de mi «tiempo de vida» y mi experiencia como dramaturgo no estaba en condiciones de enfrentarse a un trabajo como este que, además de incluir una extensa revisión bibliográfica sobre el tema, necesitaba también, desde mi visión como ser cultural, la comprensión de un personaje extremadamente complicado, siendo esta comprensión profunda el punto de partida indicado por el método de escritura que intentaba –intento aún– conformar.

En el Seminario resulta necesario olvidarse de que estás escribiendo un ejercicio que será entregado en un tiempo determinado para una evaluación. Entonces te preguntas: «Si tú hubieras elegido escribir esta versión, ¿por qué lo hubieses hecho? ¿Qué hay en ti que se relaciona directamente con este mito?» En ese momento descubres, por ejemplo, que *Medea* tiene mucho que ver con el cuadro de Goya donde Saturno devora a sus hijos; recuerdas la frase aquella que dice que *las revoluciones son como Saturno, devoran a sus hijos...* Aquí llegamos a una palabra clave: *asociaciones*. *Medea* me llenaba la cabeza de asociaciones, referentes constantes y cotidianos que se activaban anárquicamente a medida que dejaba detrás una tras otra las versiones, los artículos, el material plural que logré revisar.

Además de las fuentes textuales, ¿te valiste de algunas otras como películas, pinturas, óperas, espectáculos, ensayos, artículos, críticas?

Una de las especificidades del teatro es la multiplicidad de sus lenguajes y su colisión, de manera que escribir con estas características necesita partir de cuanto pueda relacionarse o no con él. Sí, vi la *Medea* de Pasolini y la de Lars von Trier y la puesta en escena de la tragedia homónima de Séneca que trajo a La Habana el Teatro Matabielas en una edición de Mayo Teatral. En esa misma edición pasé un taller de creación escénica impartido por

Cristóbal Peláez. Él basó su trabajo en un estudio de Goethe sobre los colores que me hizo pensar en los códigos de representación, particularmente en la luz y el espacio, ya que la escritura dramática entaña, desde el propio texto, una posible puesta en escena.

También leí buenos artículos. Recuerdo particularmente uno, «Los lechos de *Medea*» (Elsa Rodríguez Cidre: «Los lechos en la *Medea*, de Séneca», en *Faventia*, n. 23/2, 2001, pp. 9-23). En los «Agradecimientos seudointelectuales...» descubrí algunas de estas fuentes, me parece necesario hacerlo. Es una forma de advertir que lo que se leerá es un hijo del sumo relajo que fue fundir cada una de las referencias –sin mencionar las que no puse– en un solo texto.

¿Con qué expectativas te sumergiste en el mito, la historia y las fuentes de *Medea*? ¿Buscabas algo específicamente?

Con el único deseo de expresar lo que ridículamente me tocaba decir desde mis particularidades como sujeto cultural plantado en un momento y lugar determinados. Desde otro punto, me pareció interesante destacar la figura de Jasón, lo que no significó, por supuesto, olvidarme de que la obra se llamaba *Medea*.

Existe el criterio de que la tragedia de *Medea* es en realidad la tragedia de Jasón, juicio lo suficientemente lógico como para que pudiera partir de él a la hora de equilibrar las dos figuras y pensar en un texto que girara sobre dos momentos dramáticos, donde *Medea* y Jasón –propiamente enunciados como tal– no se relacionaran entre sí. Esta idea, vista ya desde el texto, ya desde la proposición del «Director del proyecto», es casi una falacia porque los otros binomios están lo suficientemente contaminados con sus homólogos. Sobre el *algo*, siempre, desde la primera palabra –que fue el título–, la escritura del texto estuvo encaminada a tratar de comprender, uno: ¿Por qué *Medea* elige la muerte de sus hijos como el único castigo posible?, dos: ¿Cómo le es posible, qué fuerza le permite ejecutarlo? Si tuviera que definir la búsqueda de un *algo*, supongo que serían las respuestas de estas dos preguntas.

¿Qué te ofrecieron las fuentes? ¿Qué decidiste conservar y qué cambiar?

De las fuentes, el terror de la genialidad en las soluciones de unos y la desesperación en las de otros. En todo caso la variedad. Particularmente la revisión de Müller y Peki Andino me insinuaron la posibilidad de conservarlo todo y cambiarlo todo: por ejemplo, podía conservar el mito, sus acontecimientos inevitables y al mismo tiempo narrar otra historia donde la combinación de elementos deícticos apuntaran a un presente y un espacio plural. Supongo que la *deconstrucción* del discurso teatral que oscila desde el *logos* mismo hasta las estructuras externas e internas del texto y su relación entre sí, fue la solución descubierta durante la primera etapa de la escritura.

También me pareció necesaria una actualización referencial de este discurso: plantar señales que más allá del chiste o la caricatura construyeran una lectura soterrada, soportada por un código únicamente activado desde el conocimiento de estas referencias/evidencias, y que este juego de pistas y señales permitiera una verdadera complicidad durante la recepción de la partitura escénica.

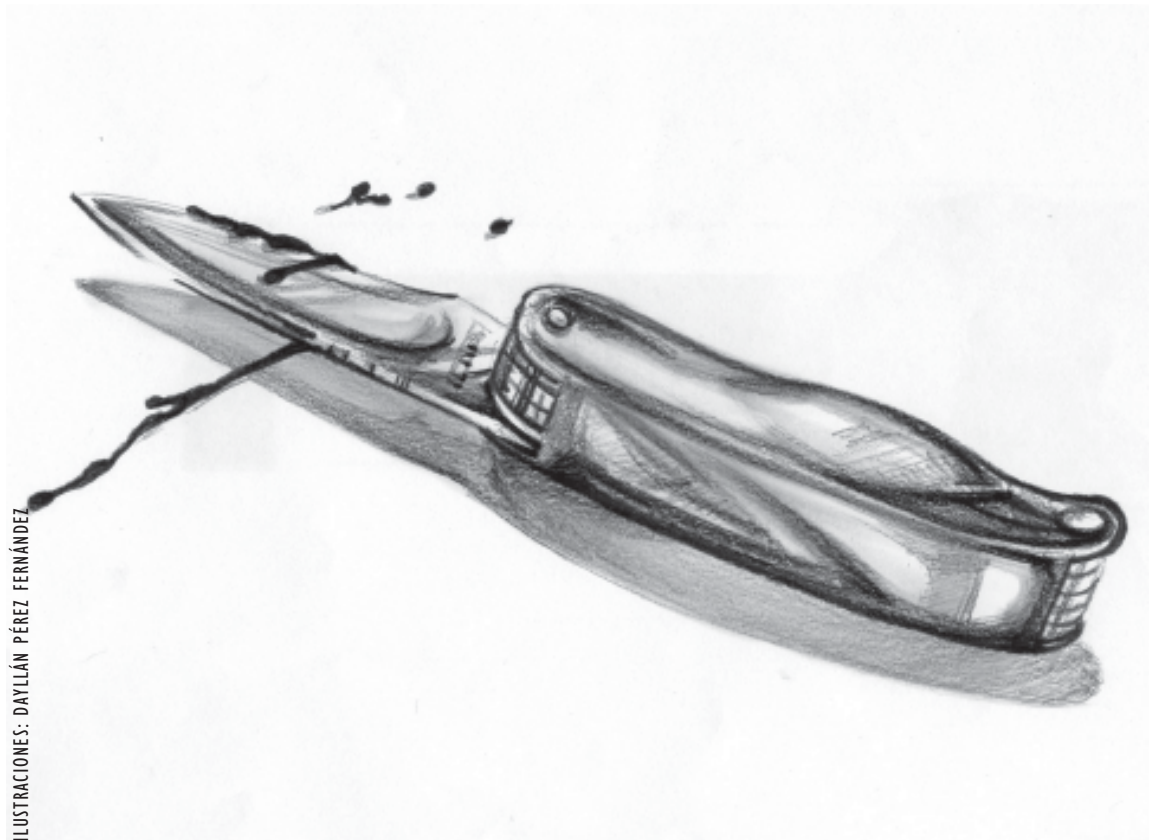
¿Por qué titulaste tu obra Medea reloaded?

Siempre he tenido problemas con los títulos, tengo obras que meses después de terminadas aún no sé cómo llamarlas. Sin embargo, con *Medea*... la cosa fue más sencilla. Si mal no recuerdo, por esa época salió a los cines *Matrix reloaded* y más allá del filme en sí —lo disfruté suficientemente—, me atrajo la idea de la palabra *re-loaded* (vuelto a cargar) para designar la segunda parte de una saga de tres películas que, además de haber sido un fenómeno de público, había revolucionado toda la industria del cine. De manera que reconcí esta palabra en inglés como el único término verdaderamente justo para nominar otra versión de *Medea* que, si bien no era tan ambiciosa como *Matrix*, sí pecaba de intentar un diálogo propio de un producto posmoderno dentro de un universo posmoderno.

¿Cómo avanzó el proceso de escritura?

Con trabajo, con mucho trabajo.

Toda la obra parece vertebrada por la idea de la corrosión de los paradigmas. ¿Por qué Yeisson en lugar de Jasón?

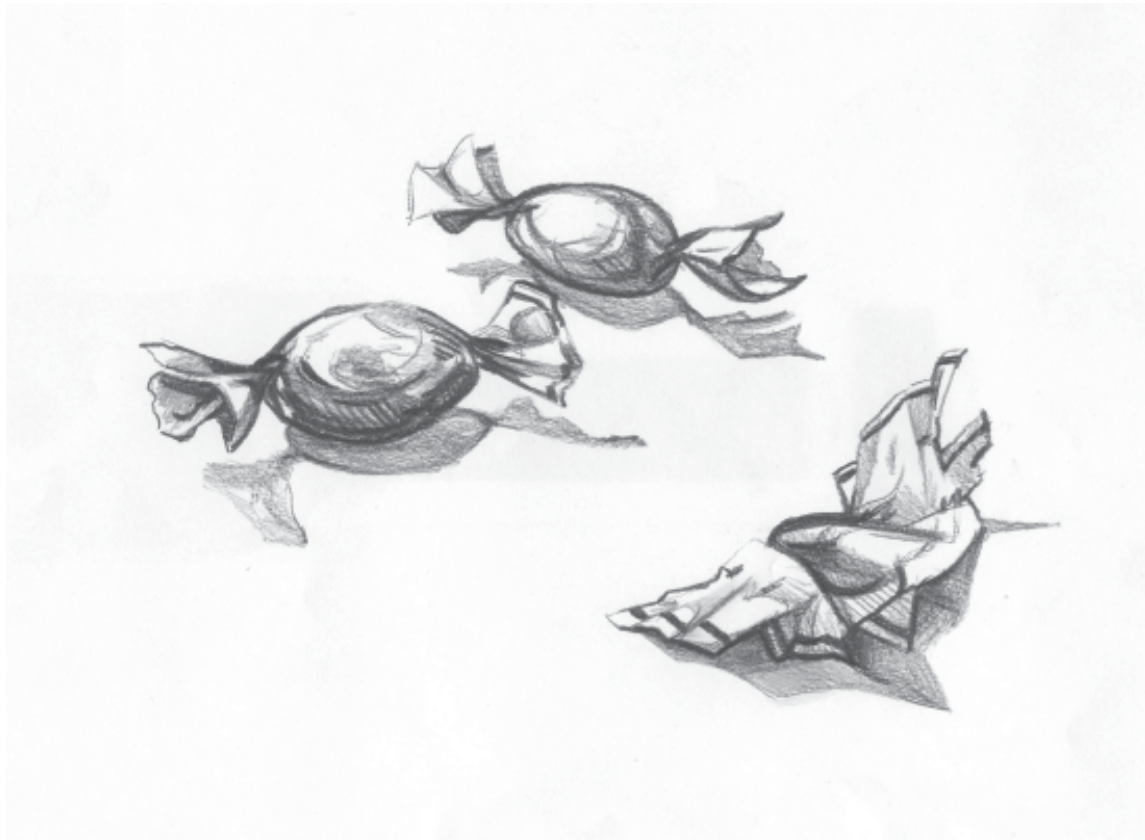


ILUSTRACIONES: DAYLLÁN PÉREZ FERNÁNDEZ

Más que corroer me gusta pervertir, cambiar el sentido. Yeisson versus Jasón, son a su manera dos íparadigmas? que de alguna forma encontraron matrimonio en mi cabeza. Seguro has visto la choricera de partes de *Viernes 13*, de ahí sale el nombre. La relación que establezco con el personaje terrorífico de la cinta queda descubierta en los «Agradecimientos seudointelectuales...»

Por otro lado, este cambio se une a las particularidades del nominalismo nacional. Por ejemplo, mi nombre, «en cubano», se dice *Maikel*, que proviene del inglés *Michael*, que al mismo tiempo es *Miguel* en español, el idioma en que hablamos y escribimos; por lo que también la permuta de Yeisson por Jasón responde a ese vicio casi deportivo de cubanizarlo todo. Este extraño circuito de apropiación es una tragedia que de tan extendida pasa inadvertida.

En medio de este proceso de escritura estuve ayudando a un amigo de la carrera de Danza Folclórica en la conformación de su tesis de grado. Esta ayuda me permitió acceder a materiales en formato de video relacionados con los bailes de los orishas en varias zonas de nuestro país. En uno tomado a un grupo de religiosos pertenecientes a una comunidad cercana a Jovellanos, provincia de Matanzas, noté cómo estos acólitos bailaban con los atuendos y vestiduras característicos de cada deidad y, para mi sorpresa, los paradigmas estéticos relacionados con cada uno de los orishas –desde nuestra visión más ortodoxa– estaban totalmente transformados –ípervertidos?– en un grado que llegaba a lo grotesco. Por ejemplo, Oshún era todo un ejemplar de negra obesa y de talla cercana a los dos metros. Para los miembros de esta



Alejándome del automatismo psíquico –bastante recurrente en la primera etapa del proceso de escritura de esta obra–, pude pensar, estéticamente hablando, en un Jasón más allá del tipo lindísimo que se inventa Pasolini en su versión cinematográfica; pude haber pensado en un caudillo, un guerrero horrible y terrible, grandísimo bribón, o simplemente en una imagen otra que se alejara del icono preestablecido.

comunidad, sin lugar a dudas, esa era la visión estética de sus dioses, visión que ostentaba el sello de un conocimiento primario y hermético, basado en el traspaso por condición sanguínea de un secreto religioso con poco o ningún contacto con las variaciones místicas propias de los centros urbanos –La Habana o la propia ciudad de Matanzas, por ejemplo–, centros donde ha ocurrido, desde el siglo XIX hasta la fecha, una reconocible estilización de estas

entidades conocidas en el panteón lucumí como orishas, y por supuesto del icono con el que se tropieza la mayoría de las personas, sean iniciadas o no.

Por eso pensé que un viejo sucio, medio gago y de profesión vendedor de caramelos era una buena forma de reconocer a Jasón y mantenerme fiel a esta obsesión iconoclasta que intenta la obra constantemente.

Tu Medea pide, a raíz de una situación aparentemente trivial, perdón. ¿Por qué?

Uno de los contratiempos que más demoraron el hecho de empezar a escribir la obra –y en algún momento de finalizarla– fue entender por qué Medea elige ese castigo y cómo puede ejecutarlo. De manera que en la búsqueda de ambas respuestas –y del texto en su totalidad–, manifiesto que Medea sí experimenta la culpa de su crimen. Esta es la dualidad entre lo humano y lo divino que colisiona en ella descubriendo a un nivel profundo su conflicto vital, pero pide perdón *por esa situación* generada en un contexto trivial. Medea nunca pediría perdón por el castigo ejecutado. ¿Cómo lo haría? Sería traicionar su naturaleza divina, que es por otro lado la que le permite dejarlo todo atrás y recomenzar su vida, según plantea la tradición. Herman Hesse diría: *Para que nazca un mundo otro habrá de morir*. El no arrepentimiento, el no perdón es la gran evidencia del carácter inmortal de los dioses y es la manifestación de la divinidad que existe dentro del personaje. Para la indulgencia queda Jasón: *Hijos míos, ustedes que verdaderamente están muertos, ¿cómo comprenderán a sus mayores?*

El set de televisión, el vagón del tren, ¿por qué los espacios cerrados?

Está relacionado con la visión escénica que tengo de la obra. Por aquellos días –otra vez había una vez– vi *Cielo e infierno* de Akira Kurosawa, donde los primeros treinta y cinco minutos, aproximadamente, transcurrían en una habitación cerrada.

La idea de cómo un espacio cerrado podía concentrar la acción dramática únicamente desde el diálogo de los personajes, y que esta particularidad además creara una atmósfera de tensión tremenda, me sedujo a tal punto que la quise de inmediato para mi texto. Que el espacio cerrado se convirtiera en un instrumento eficaz de concentración de la acción desde el diálogo de los binomios concebidos, que de ambos espacios no escapara ni entrara algo extraño a la situación dramática que en su interior sucedía: esa fue la configuración a seguir. Sin embargo, sobre la práctica comprendí que ambos espacios se comunicaban entre sí. Más allá de la teoría narratológica de los vasos comunicantes, las historias, o mejor, la carga de los hipotextos que afloran en los sucesos de cada espacio, permiten una comunicación soterrada entre ambas situaciones dramáticas, entre la conformación de cada personaje desde su recepción directa.

La obra presenta una estructura fragmentada, atravesada por trozos en los que los personajes no se responden a lo que preguntan, con uso de onomatopeyas... ¿A qué atribuyes esa imposibilidad de diálogo o «cansancio comunicacional» que se advierte?

Los binomios de personajes mitológicos –pienso en Tristán e Isolda, Ulises y Patroclo, Rama y Sita– generalmente están regidos por una cansada e invariable «imposibilidad comunicacional». La recurrencia del mito los atrapa de tal forma que en la repetición Paolo puede descubrirse realmente cansado de girar y girar alrededor de Francesca sin poder –al menos– morderle una oreja. Pienso que *Medea reloaded* nos presenta otro binomio que sufre su culpa y grita de todas las formas posibles el cansancio de cargarla y recargarla eternamente *según la aberración de cada uno de los imbéciles que ha contado su muerte*. Si Dada quiso en 1916 «abolir» la cultura, crear un «microbio virgen», este fue el único momento en que todos y cada uno de estos personajes míticos tuvieron un segundo de alivio. Jasón, digo, Yeisson, detesta volver a contar que en algún momento fue rey, que sus hijos murieron y que Medea era mala; la expresión de asco se nota en su rostro. A este nivel los personajes repiten un ciclo infinito, pero son como los antiguos actores de la *Commedia dell'Arte* que, especializados en un rol al pasar el tiempo, envejecían, y el galán que sólo conocía la gestualidad y las consecuencias del ser galán, al verse en el espejo reconocía su propia ridiculidad de belleza trasnochada.

En *Medea reloaded* a los personajes no les interesa ocultar la inercia de sus acciones, más bien parece este un propósito, pero digo parece porque un propósito incluye una participación de la voluntad del individuo y en estos personajes «voluntad» es una palabra demasiado pesada.

Hay una serie de elementos que acusan un simbolismo secreto como el lago, el tren, el ramo de rosas, el olor a gas, las convulsiones de Medea. ¿Huellas de los hipotextos? ¿Por qué trabajas con ellos y qué significan para ti?

La intertextualidad es un fenómeno –más que un instrumento– inherente a la creación. Por supuesto, un creador siempre ha sido y será un sujeto cultural y el proceso incesante de reciclaje de su información precedente puede ocurrir de manera consciente o inconsciente. En la red de símbolos de *Medea reloaded* se fusionan los hipotextos con las referencias biográficas, con las condiciones climáticas circunstanciales, con el ladrillo del perro blanco que en aquella época aún no tenía, elevándose, confundiendo todo en un mismo lenguaje signico. Si explicara cuál es el origen del símbolo del lago, tendría que remitirme, efectivamente, al lago cerca de Straussberg de la versión de Heiner Müller, pero tendría también que decir que en un casi lago que está al lado de la línea a la salida noroeste de Santa Clara, me inicié sexualmente cuando tenía doce años con una mujer casi veinte años mayor. El lago también es el líquido amniótico: *Al fin/ de todo, el agua/ se remansa;/ en un rostro resplandece/ en un último vestido/ y todo calla*. Leía mucho a Novás.

En la medida en que pude no controlar la afluencia de estas memorias afectivas, lecturas referenciales, pinturas, en un mismo discurso –sobre todo en la primera etapa de escritura–, fue más propicio el juego de los símbolos y su recombinación autónoma. Después queda el trabajo que ahora hago: descubrir sus puentes, ordenarlos, componerlos y darle en la medida de lo posible un orden de jerarquía. En un sistema de signos todos no pueden ser elevados a la condición de *leit-motiv*. Resultaría un sistema demasiado caótico, una aberración imposible de comprender, de seguir sus claves, sus conexiones.

Yeisson vs. Entrevistadora. Medea vs. Un Hombre. Un hombre y una mujer, en ambos casos. ¿Recurso para reproducir, genéricamente y según otros moldes, el conflicto clásico Medea-Jasón? ¿Economía de recursos para la posible puesta en escena, ya que una actriz y un actor pudieran interpretar los cuatro roles, como sugieres en el apéndice final?

Sí, las relaciones Yeisson vs. Entrevistadora y Medea vs. Un Hombre responden desde otro punto de vista al conflicto básico Medea-Jasón. Anteriormente tú hablabas de «cansancio comunicacional», lo que simplificado me hace pensar en incomunicación a secas. Y esta es una de las claves en la génesis del texto, clave también de la deconstrucción estructural, de la fragmentación narrativa, del diálogo de sordos, de los *zooms* a los monólogos de los personajes y, por supuesto, del planteamiento del conflicto básico heredado del hipotexto que clarifica la relación entre Jasón y Medea.

Desde una posible puesta en escena vuelvo a pensar en los vasos comunicantes. Es inevitable el proceso de contaminación al ver en un actor la huella del personaje que ha sido minutos antes. Esta solución, aunque aparece sugerida en el cuerpo del paratexto, se hace casi obligatoria desde el «texto primario». La idea de comunicar desde la incomunicación me resulta atractiva porque coquetea con el término «informar», y es reconocible la diferencia entre ambos conceptos. Comunicar incomunicando me hace pensar en el *collage*, y desde el planteamiento estructural del texto me obligó a encontrar un soporte que funcionara como diapositivas superpuestas con una relación autónoma, imposible de controlar en su capacidad de crear y recrear lecturas infinitas.

Advierto en los personajes una vocación por recordar u olvidar lo que fueron en el pasado insertándola en su presente más inmediato. Yeisson dice muy orondo que fue rey, que atravesó el Ponto, que mató un dragón... pero hace caramelos. Hay un juego irónico entre Un Hombre y Medea acerca de las dotes de esta última como hechicera o adivina, pero ella no

está consciente de eso o no tiene muy claro su pasado. Esto se conecta con la corrosión de los paradigmas de la que hablaba anteriormente: ¿Personajes altos venidos a menos por la incredulidad contemporánea? ¿Personajes alienados por un mundo caótico y feroz que los confina al recuerdo de lo que fueron y no son? ¿Por qué esa presencia devoradora de la memoria?

Parto de que la memoria es la base de los procesos cognitivos, de que la memoria de un hombre es la base de lo que es y será, de que la memoria de un pueblo es su historia y de que la historia no es precisamente lo que sucede, sino lo que subsiste. Hoy, en la Ciudad de La Habana, en un parque del Vedado, hay un hombre encargado de cuidar la estatua de John Lennon, especialmente de sus espejuelos. Veinte años atrás sería absurdo pensar que John Lennon tuviera una estatua en un parque de nuestro país y mucho menos que un hombre encontrara su objeto social en cuidarle los espejuelos –que extrañamente son los que se roban.

Los personajes de *Medea reloaded* hablan de la realidad de un pueblo que se consume en la adoración de su memoria. Efectivamente, Yeisson mató un dragón, atravesó no sé cuántas veces el Ponto, fue un rey, pero hoy vendería caramelos o tal vez cuidaría la estatua de Lennon –esa ya no sería mi obra– y esa sería su forma de subsistir.

La lectura de «Relato sobre mi abuelo», de Heiner Müller, no pudo pasar inadvertida durante el proceso de escritura del texto, influyó determinadamente, primero, en el planteamiento del personaje de Yeisson, luego en la lectura profunda de la obra. Por su parte Medea, una vez más, ha matado a sus hijos y escapa de su crimen en un tren. Ella siente la culpa de ese crimen pero no se arrepiente, no se detiene. Si mirara hacia atrás podría quedar convertida en una estatua sentada en un parque del Vedado. Medea está diseñada para seguir adelante, siempre adelante, amando, engendrando, matando. ¿Qué siente Cronos cuando tritura a sus hijos? ¿Quién puede detenerlo si él piensa que son su creación? ¿Zeus rebelándose? No, está cansado, es muy viejo y «propósito» no ha dejado de ser una palabra demasiado pesada.

A lo largo de todas las respuestas que hasta aquí pacientemente he dado, he vuelto una y otra vez a utilizar el infinitivo «pervertir» a la hora de tratar todo lo relacionado con las referencias icónicas. Si hubiera utilizado la palabra «corroer» involucraría un criterio, un juicio de valor: corroer, sinónimo de desgastar, socavar, roer; criterio que me dejaría plantado a un lado u otro de la línea y eso dista de mi intención como artista. Pervertir, *cambiar el sentido de...* se ajusta mucho más a lo que intenta mostrar –también pacientemente– esta obra.



ILUSTRACIONES: DAYLIÁN PÉREZ FERNÁNDEZ

Antígona

Yerandy Fleites Pérez



tablas

Libreto 79

Yerandy Fleites Pérez (Ranchuelo, 1982)



FOTO: ERNESTO FUNDORA

Escritor. Estudiante de Dramaturgia de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte. Su comedia para niños *El gallo electrónico* fue representada en 2004 en Cuba, estrenada en Italia en versión para muñecos y publicada por la editorial Sed de Belleza. Obtuvo en 2005 el Premio Nacional del Encuentro Debate de Talleres Literarios. Dentro del Premio Fundación de Fernandina de Jagua 2007, la Asociación Hermanos Saíz en Cienfuegos galardonó su obra *Partagás* con la beca de creación El Girasol Sediento. *Un bello sino* resultó mención en el concurso David 2007, de la UNEAC, en la categoría de teatro. Prepara una tetralogía que contiene *Antígona*, *Un bello sino*, *Electra* y *Retrato de Ifigenia triste*. Es miembro de la Asociación Hermanos Saíz.

Anti-Antígona

Habey Hechavarría Prado

LO QUE MÁS ME INTERESÓ DESDE QUE CONOCÍ LAS PRIMERAS VERSIONES DE la *Antígona* de Yerandy, se ubicaba entre el tono personal del texto y el desacato frente a la tradición clásica, con la cual, en definitiva, discurre. Después le perdí la ruta al proceso de escritura y ahora reaparece ante los lectores de *tablas* con una nueva condición.

Sumergida en el torbellino dramático que protagonizan varios estudiantes de esta especialidad en la Facultad de Artes Escénicas del ISA, la obra procede de un cierto auge de escritura valiosa para la escena que está disfrutando el teatro en Cuba. De manera muy particular la pieza ha quedado atrapada bajo la ya perceptible corriente de teatro neoclásico cubano o «neoclasicismo contemporáneo a la criolla», a entender, nuestro fervor por la reescritura de obras de inspiración mitológica y trágica griega. Es una *Antígona* que se pretende cubana «rellolla» –su aplanamiento trata con tanta familiaridad como devoción los referentes antiguos– e incita al receptor a un diálogo sincero partiendo de la sensibilidad de un muchacho de Ranchuelo.

La obra de Yerandy traza, casi sin proponérselo, una estrategia peculiar de construcción intercultural como aquel, a quien sólo lo agitan las tormentas de la idea artística y no las preocupaciones del humanista erudito. La universalidad del mito trágico que Sófocles nos ha dado en herencia a través de más de una decena de muy distinguidos intermediarios, para el joven autor es un problema de simple cotidianidad insular, de cosas pequeñas, sentimientos ordinarios, conversaciones mantenidas a media voz, gestos simples, insignificantes, y una realidad alumbrada por el contraste con los grandes acontecimientos tebanos que le sirven de base.

He disfrutado en su lectura la cordialidad en la expresión que se hace ambigua porque ambiguas «son las cosas de la vida»; se aplatana porque sólo la cercanía que avala dicha cotidianidad puede convertirse en la denuncia de un fátum colgado del capricho de sus protagonistas y no por la voluntad de los dioses; se vuelve simbólica, diría muy a pesar suyo en el aborto de la tragicidad en tanto solemnidad, y el parto de la dramaticidad en tanto promisoría verdad escénica. He disfrutado esas pocas zonas de silencio donde palpita la totalidad del ser humano y los desbordamientos verbales donde un joven dramaturgo trata de decir aquello que todavía no sabemos cómo se dice, pero que el mero hecho de intentarlo ya denuncia próximas inquietudes.

Todo el andamiaje de caracteres clásicos subyace, según Yerandy, en tres *creaturas* fundamentales. Ismene, Antígona y Creonte soportan la estructura de este drama de adolescencia, celos, incómodas expectativas y miedo. Los roles del amor filial jerarquizan a Ismene que es aquí conductora y eje del evento familiar. Pero como ni Antígona ha perdido la línea de heroína o pieza sacrificial, ni Creonte ha dejado de ser el áspero timonel del poder ejecutivo, a pesar de que vistan otros ropajes, el contrapeso importante de Ismene, que sí ha cambiado de manera radical respecto a la tradición, la obra conserva cierto gusto antiguo y lleva coherentemente el título. Pero, por estas mismas razones entra en desacato con el mismo título en tanto la nueva conductora de la faena, Ismene, reinicia el relato en un punto muerto, de evocación o preparatoria de un discurso, que enrumba el texto por ámbitos diferentes y personales.

Ismene fuma hasta involucrarse en humo y olor a cigarro aún cuando no está fumando. Se desespera al no poder ahogar sus frustraciones y deseos, ni satisfacerse. Ismene es mayor que Antígona a quien Yerandy convierte en una adolescente con las manos y las uñas llenas de tierra. La mujer con experiencia y la chica advenediza en el mundo de los adultos continúan siendo las antinomias éticas de un mundo en destrucción. El enfrentamiento entre el amor de Antígona y la prudencia de Ismene parece inclinarse por la hermana mayor, personaje «perorante» y razonador, hasta donde sus pulsiones se lo permiten, que sólo se muestra aventajada en el amor de Hemón, aquí totalmente mudo, hacia la heroína, un afecto ilusorio donde Ismene ha puesto un gran anhelo.

Visto así, Ismene sería la verdadera enemiga y Creonte apenas un colaborador adverso, pues Antígona, absorbida por el respeto a la ley no escrita, tiene en la desobediencia a la ley social prácticamente una meta programática. Justo lo inverso de Creonte. Estos dos personajes se merecen el uno al otro, en la misma medida que Ismene se abstiene, sale del «jueguito del poder» y se concentra en la inmediatez individualizada de sus dolores. Su ironía le incorpora un valor simbólico a cada palabra y en esa transliteralidad, que es la teatralidad y la metateatralidad mismas, es donde la producción literaria de Yerandy resulta más sorprendente, a mi juicio, desde su aparente sencillez. Vemos a Yerandy «fajao» con la tradición logocéntrica, con un pie en la palabra y otro en la escritura, mientras por debajo cruza el lenguaje. Comprometido con el vencimiento de la oralidad, lo condena el peso de la palabra escrita. En este punto también Antígona triunfa sobre la hermana.

De lo que se habla es del pensamiento hegemónico de Ismene que nos construye un relato sobre Antígona + Creonte. La polémica de las hermanas y el diferendo con el poder incorporan una perspectiva anti-trascendental (muy propia del cubano que dice: «y no hay más ná»), un gesto no brechtiano sino deconstructivo, en el cuento de una familia maldita cuya apoteosis acoge una hermana muerta heroicamente y otra fallecida en medio de las miserias del cuerpo y la vejez. Al contrario del pesimismo, el final escogido ofrece la posibilidad de la supervivencia mediante las razones de una prudencia un poco más acá del miedo, un compuesto de sumisión, astucia y pasividad reflexiva. Ismene dice: «Pero no son tiempos de héroes, sino de seres vivos que necesitamos respirar».

Se nos propone una inversión axiológica. De un lado el poder de las razones y del otro las razones del poder, un atolladero sin salida que deja una tercera vía: la vida en su dimensión prístina y calma, la vida sosegada en tono menor, la vida sin heroísmos ni sublimidades, algo gris y cabizbaja pero tierna y decente. A la inversa, el sustrato dramático del tejido tiene fibra trágica, es decir, todo lo contrario. Como Antígona prefiere hacer grandes acciones y no imponernos largos discursos, su carácter inocente/culpable brilla sobre la pulcritud apasionante del piso de la casa de Edipo y de Yocasta, sus padres. Ella sola realiza la máxima entrega que otros no osan siquiera plantearse. Una niña tan blanca, en edad escolar, basta para mantener el ambiente de tragicidad, pero la obra ya no tiene que ver con la esencia de la tragedia, aunque de alguna manera la contenga. Yo diría, y es, digamos, un término provisional y provinciano, una «pos-tragedia» que atravesó el sendero de la simulación, después el de la originalidad, y siguió en busca de otros registros hasta conformarse como una «mezzo-tragedia» por oposición y alteridad, una Anti-Antígona.

Antígona

Yerandy Fleites Pérez

Personajes

ISMENE, hermana mayor de Antígona. Escasa de pelos. Fumará durante toda la obra.

ANTÍGONA, adolescente, hermana menor de Ismene. Lleva trenzas.

CREONTE, mandatario de Tebas. Tío de Ismene y Antígona, padre de Hemón. Cariharto.

HEMÓN, novio de Antígona e hijo de Creonte. Es mudo de profesión. Está de moda en el pueblo, ellas los prefieren mudos.

El recuerdo de Polinices y Eteocles, pero más el de Polinices.

Dos hombres del pueblo.

La acción en casa de Ismene y Antígona, alguna vez también de Yocasta y Edipo Rey, sus padres ya fallecidos por muerte cronológica. Hogar de puntal alto bien pintado de blanco, clima seco, paredes de tablas, techo de tejas largas, coloradas y finas. Habitación con pocos muebles, pero cómoda, donde habita en su soledad Ismene. Podríamos hablar de cierto descuido en las paredes de la casa, pero el piso es de una pulcritud apasionante. La acción del conjunto transcurre en el portal, sobre todo allí, aunque en ocasiones rebasa el sitio y llega hasta el podio de la hermana mayor de Antígona. Ismene, sentada en su sofá, fuma al comenzar la acción. Luz tenue que proviene de una lámpara de noche.

ISMENE. A ver, cómo te explico. Creonte ha prohibido enterrar a ese extraño. Con la vida pagas. *(Imita a Creonte sin llegar a la burla.)* «Con la vida paga quien salve a ese perro». Cualquier minucia en el aire, lo más simple, una migaja de pan que se le escape a un colegial, es suficiente. *(Solemne.)* No se juega con los santos, Mayeya. *(Tiempo.)* A ver, cómo te explico. El muerto ha de permanecer insepulto. Busca la diversión en otro sitio, mocosa. Obedece esta vez. Óyeme, soy tu hermana mayor. Somos hermanas, ¿recuerdas? Tenemos la misma sangre, la misma sangre enferma. La misma falta de amor. *(Se incorpora.)* Basura, mocosa, basura de verdad. Entiéndelo. *(Camina.)* Cuando uno es basura, tiene que saber a qué pila pertenece, y qué tipo de basura es. Sí, hermanita, porque hay muchos tipos de basura. Están las latas vacías, las plastas de mierda con sus relucientes frijoles negros de la noche anterior, las cáscaras de plátano, por ejemplo, para que resbale la miseria en el horror azul de los basureros. Nosotras somos otro tipo de basura, igual o peor que las demás. Y la basura mata. *(Vuelve a su lugar.)* A nuestro padre le cayó una basurita,

una simple basurita en el ojo y murió de una terrible infección por restregarse con las manos sucias. No restregarse, no moverse, no aniquilarse, NO FUMAR. De algún modo con él murió también la humanidad. *(Tiempo.)* A ver, cómo te explico. Ya no eres ninguna niña. Esas inmadureces de princesita recortada de un libro de cuentos no te van. Escúchame, yo sé que lo puedes entender. ¡Entiéndelo! ¿Nunca has visto a un cordero cuando le quitan la piel, ese rosado fresco que flota a la vista? A esa carne me refiero. A esa humanidad que ha matado una simple basurita. Y la humanidad es sucia, y la humanidad es puerca, y la humanidad es triste. *(Tiempo.)* Tú también me has caído en los ojos. De algún modo quisiera borrarte de mi vista, pero eres el único ser vivo que me queda en el mundo, el ser vivo que más odio en el mundo. Ya no tengo palabras para usar, todas las mastiqué junto al mártir. No tengo nada más que decirte. Nunca hice por salvarte de los aguaceros cuando te perseguían en el jardín. Me lo has quitado todo en la vida, hasta Hemón. Tu vida también me la quitas. *(Tiempo.)* Todo acabó. Sal de ahí, no vale la pena jugársela. Ya saben. Ya dicen. Ya apuntan. Sé justa, Antígona, nosotros lo hemos sido contigo. Y aún así llegas a estas horas de la noche, mientras entre sábanas blanquísimas se revuelca indefenso el amor, con las manos llenas de tierra, y me llamas cobarde. *(Apaga el cigarro.)*

Se ilumina la habitación al entrar Antígona sacudiéndose las manos llenas de tierra.

ANTÍGONA. Ay, el amor.

ISMENE. Adolescentes.

ANTÍGONA. ¡Que viva el amor!

ISMENE. Que crezcan los niños y no los accidentes. Con luz verde espere, con luz roja pase. ¡El puto tráfico de cada día!

ANTÍGONA. *(Canta.)* Soy feliz porque nací en un pintoresco llano.

Y el dulce canto tebano de mi padre lo aprendí.

ISMENE. Deja los muertos donde están, mocosa, y preocúpate por los vivos.

ANTÍGONA. *(Juega por todo el escenario una especie de pon, mientras dice su copla.)* Los vivos y los muertos. Los muertos y los vivos. Los vivos, los muertos y los que están por vivir. Los que están por vivirse muertos y los que están por morirse vivos. Los vivos muertos y los muertos vivos. Los muertos muertos y los vivos vivos.

ISMENE. Los muertos y los vivos. Los vivos y los muertos. Si me ensucias el piso, te lo voy a hacer limpiar con la lengua.

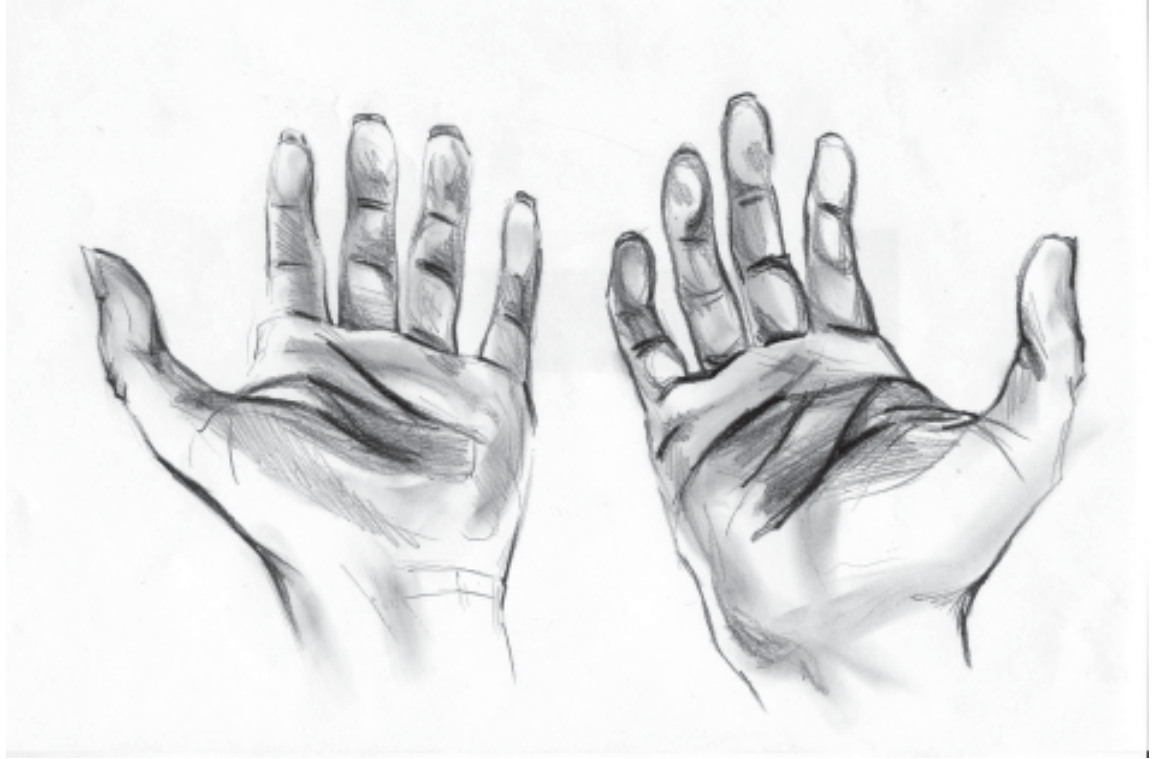
ANTÍGONA. Entonces será mejor que me vaya a dormir.

ISMENE. Sí, pero primero lávate las manos.

ANTÍGONA. ¡Ahora?

ISMENE. El piso está impecablemente limpio.

ANTÍGONA. Mañana me encargo.



ISMENE. Mañana no. Ahora.

ANTÍGONA. ¡Mana...!

ISMENE. Ahora, Antígona. Ahora.

ANTÍGONA. Mana, pero es que ahora el agua debe estar muy fría. ¿Y si pesco un resfriado, eh?

ISMENE. Bastante humedad has pescado ya durante toda la noche.

ANTÍGONA. El cielo estaba despejado. Estamos en seca, recuerda.

ISMENE. (*Frente a Antígona.*) Pero, ¿qué te pasa? ¿Crees que soy tonta?

Antígona mete las manos en los bolsillos de su pantalón.

ISMENE. ¿Crees poder engañarme con el cuento del caramelo?

ANTÍGONA. (*Con las manos en los bolsillos.*) Ya sabes, ¿no? Bien, entonces me voy a dormir.

ISMENE. Las manos.

ANTÍGONA. Me caí al salir del cine. Mira, las rodillas también se me ensuciaron.

ISMENE. Tus manitas de princesa.

ANTÍGONA. Está bien, de acuerdo. Volví a reñir con la imbécil de Osiris. Sé que me lo tienes prohibido, pero es una vieja rencilla de la secundaria.

ISMENE. Tus manos blancas e indefensas. Ah, ya sé, estuviste buscando gusanos para ir mañana, digo, hoy, de pesca.

ANTÍGONA. Está bien, tú ganas. Me volví a comer las uñas.

ISMENE. Quiero verlas.

ANTÍGONA. ¿Mis manos? ¿Ahora? Fue con Hemón, lo confieso, pero sólo apretamos, mana, por Dios te lo juro. De aquí no pasó su mano.

ISMENE. ¿En la tierra?

ANTÍGONA. Era la única oscuridad que teníamos cerca.

Antígona le muestra las manos.

ANTÍGONA. Tienen arreglo, ¿verdad?

Ismene vuelve a su sitio.

ISMENE. Hemón ha venido a buscarte dos veces esta noche, y en tres ocasiones lo sentí silbar como un loco. Ese jovencito te quiere. ¿Quería impedirlo, verdad? (*Prende un cigarro.*)

ANTÍGONA. ¿Quería hacérmelo? Bueno... sí. Pero yo digo que hasta el altar no hay concesión completa.

ISMENE. Un cuerpo tan puro. Una niña tan blanca con unas manos tan sucias. Mientes, Antígona, mientes constantemente.

ANTÍGONA. Quiero descansar, mana, por favor. Mañana me cuentas.

ISMENE. Mañana no, ahora. Mañana estarás...

ANTÍGONA. No, no, ni gripe siquiera. El fango tiene anticuerpos, manita, es bueno para la piel, deberías...

ISMENE. Esa tierra tiene peste.

ANTÍGONA. No, tiene el mismo olor de todas las tierras del pueblo. Huele.

Antígona acerca sus manos sucias a Ismene y esta tiene una arcada. Antígona se divierte ante la reacción de su hermana e intenta pasar.

ISMENE. (*Mientras obstruye el paso de Antígona.*) No entrarás con esa peste a perro muerto en mi casa.

ANTÍGONA. Mana...

ISMENE. Vete a otra parte. *(Nueva arcada.)*

ANTÍGONA. Tus manos huelen a cigarro. Tienen una terrible peste a cigarro, y yo no me quejo. Esta también es mi casa.

ISMENE. Era.

ANTÍGONA. Es, mana. ¡Es! Mira cómo salto, cómo respiro, cómo abro la boca, cómo doy vueltas de carnera. *(Se huele las manos y las besa.)* ¿Quieres jugar a vivir?

Arcada de Ismene. Tiene náuseas continuas.

ISMENE. Estás frita, mocosa. ¡Estás frita!

ANTÍGONA. Tampoco creas que durarás mucho fumando de ese modo.

ISMENE. Es más limpio que la tierra, *(Arcada.)* que esa tierra.

ANTÍGONA. ¿Ah, sí? Intenta sacudirte los pulmones.

ISMENE. No puedo porque no quiero.

ANTÍGONA. Yo tampoco.

ISMENE. Tu caso es diferente. Esa tierra tiene peste.

ANTÍGONA. *(En tono explicativo, sumamente tranquila.)* No es la tierra. Bueno, sí, es la tierra, pero es la tierra porque se le ha pegado el olor de nuestro hermano que se pudre.

ISMENE. Eteocles no huele así.

ANTÍGONA. Ah, no, claro que no, a quien yo estuve enfangando fue a Polinices. El pobre, estaba tan solo. Para colmo, el perro de la imbecil de Osiris le arrancó un cachete. ¡Perro muerto de hambre! Pero le he dado una pedrada, manita, que lo dejé cojo.

Sacude sus manos. Intenta entrar, pero Ismene le obstruye el paso nuevamente.

ISMENE. ¿Qué te importa un funeral menos o uno más?

ANTÍGONA. Es mi hermano.

ISMENE. Es un extraño.

ANTÍGONA. No es cualquier muerto.

ISMENE. Si hubiese tomado el pueblo, a estas horas estarías...

(Se turba. Prende un cigarro.) No te das cuenta, mocosa, ese extraño era un bárbaro, un bárbaro, el último bárbaro, el más grande de todos.

ANTÍGONA. Más bárbaros son ustedes que lo han dejado así, como alimento de carroña, ipodrirse!

ISMENE. No te permito que me hables así. *(Le da un bofetón.)* Eteocles es un héroe, un patriota de verdad. Murió luchando, sostuvo con sus dos manos, con su vida las siete puertas. Ahora tú, mosquita muerta, quieres abrirlas.

ANTÍGONA. ¿Por qué me golpeaste?

ISMENE. Por bruta.

ANTÍGONA. ¿Por qué me has golpeado?

ISMENE. Porque soy tu hermana mayor y merezco respeto.

ANTÍGONA. Sí, pero por qué.

ISMENE. Porque te van a moler los huesos...

ANTÍGONA. Pero, ¿por qué, por qué, por qué?

ISMENE. Porque tenía deseos de hacerlo. Porque no podía pasar otro día sin que ocurriese, sin que te marcara los cinco dedos en la cara. *(Termina el cigarro.)* Dime ahora dónde vas a esconderte. Se acabó papá, se acabó mamá, se acabó la nodriza, se acabó tío Tiresias, tú también te vas acabando.



Ismene vuelve al sofá. Entra Hemón y abraza a Antígona. Intenta sacarle la tierra atascada en las uñas.

ISMENE. Eras muy niña, no te puedes acordar. Pero sí, tal vez alguien te dijo que esa cicatriz que llevas en la frente es mía, es mi culpa. La veo, la siento entre mis dedos y recuerdo. Recuerdo negro. *(Tiempo.)* Había una araña lejísimos, así en un puntal de la casa, en el puntal más alto. Allí tenía su tela. Una tela profunda y oscura. Mamá había salido a comprar unos tamales para el almuerzo, me hizo jurarle que te iba a cuidar. Eras muy niña, no te puedes acordar. *(Tiempo.)* Me subí en la escalera. A ti te había dejado lejos, bien lejos, no sé dónde, pequeño monstruo con trenzas, que me lo has quitado todo en la vida, y te quejas. *(Tiempo.)* Era linda, nunca vi algo tan tierno. *(Prende un cigarro. Se desplaza por toda la habitación en busca de...)* Quería tocarla, abrazarla, meterla en mis pezoncitos que dolían. Quería ponerle un nombre, silbarle, que fuera mi amante, mi única cosa en la vida. Pero claro, tú también la querías, oliste mi felicidad y fuiste hasta la escalera. Siempre hueles la felicidad. ¿Dónde y cómo aprendiste? *(Suspira, vuelve al sofá.)* No te vi, hermanita, porque yo soñaba, me daba la gana esa araña, no quería que le pasara nada. Solté el palo que llevaba en la mano para cogerla a ella y a su pedazo de cielo. Con tus gritos se nubló todo el firmamento y te llenaste de sangre, de una sangre negra, porque mi araña, mi única araña, mamá me obligó a matarla con mis propias manos.

ANTÍGONA. No nací para jugar al odio, manita, sino al amor.

ISMENE. ¿Qué amor, muchacha? Cuando dejas que todo se te escape por una tontería, por un capricho, por un hombre que apenas conociste. Que incluso quiso a su padre, tu padre, como botín de guerra. «Tengo un Edipo, y no dudaré en usarlo».

ANTÍGONA. Es mi hermano y se lo estaban comiendo.

ISMENE. Es un perro traidor.

ANTÍGONA. Pero mi hermano. Tu hermanito también. Fue hermoso coger el fango con mis manos y regárselo por todo el cuerpo, mana.

ISMENE. ¿Qué sabes tú del cuerpo?

ANTÍGONA. Sé, manita. Sé dónde quedan los ojos, dónde queda la boca, dónde queda la nariz. Lo sé todo. Me bastó saber dónde quedaba algo...

ISMENE. ¿Qué sabes tú, mocosa, de la vida?

ANTÍGONA. Por ejemplo, que eres lo único vivo que tengo en el mundo.

ISMENE. ¿Qué ganaste con eso? ¿A cambio de qué?

ANTÍGONA. No sé... Ahora mismo no podría explicártelo. Pero sí, ese extraño del que hablas me ha estado llamando aquí dentro. Es mi nombre como algo suave, cae, deja un eco y se aleja por un tiempo, pero vuelve, al rato vuelve y ni siquiera parece la voz de un hombre rudo y sanguinario. No, mana, no es la voz del traidor la que oigo, sino la de alguien que está muy solo, tiene mucho frío y necesita dormir.

ISMENE. Sólo son malcriadeces de una mocosa...

ANTÍGONA. Dilo, no te lo calles.

ISMENE. De una mocosa que no se quiere la vida.

ANTÍGONA. Y yo no sé de qué me hablas cuando dices vida, y yo no sé de qué me hablas cuando dices muerte. Dices vida como si todo acabara allí donde termina la palabra, como si esa simple palabra lo encerrara todo. Dices muerte, ¿y qué quieres que haga? ¿Correr como antes con el cuento del lobo que me va a comer? ¿Por qué debo correr si es lo mismo que he escuchado hasta hoy? No he hecho otra cosa en mi vida que jugármela. A eso voy a la escuela, cruzo la calle con los ojos cerrados, me tiro en la parte honda de los ríos, trepo con Hemón a la azotea de un edificio, amo, respiro... Una vez enterré una araña y me jugué las nalgas.

ISMENE. Fue tu culpa.

ANTÍGONA. No, tú la condenaste a la intemperie. Yo la salvé por encima del mandato de mamá. Me jugué las nalgas, manita.

ISMENE. Ahora la vida.

ANTÍGONA. ¿Qué vida?

ISMENE. También a Hemón.

ANTÍGONA. ¿A Hemón?

ISMENE. Por carambola, mocosa.

ANTÍGONA. Le das asco. Eres una mujer que se vuelve maquillaje, trapo y una asquerosa gargajera de cigarro en el pecho. Nada es realmente tuyo, manita.

ISMENE. ¿Por qué no estudias sepultura?

ANTÍGONA. Porque prefiero la Agronomía.

ISMENE. Malcriadeces de una mocosa consentida que lo ha tenido todo en la vida... y se queja. *(Con Hemón.)* ¿Le aplaudiste la gracia, Hemón? *(Con Antígona.)* ¿Fuiste corriendo a contarle, verdad?

ANTÍGONA. Fue un hecho de sangre, manita, no de publicidad.

ISMENE. Adolescentes, cará.

ANTÍGONA. Él no sabía nada.

ISMENE. ¿No tienes miedo después de todo?

ANTÍGONA. Amo.

ISMENE. Pero esta vez se te fue la mano, mocosa.

ANTÍGONA. ¿De qué estamos hablando, manita?

ISMENE. Antígona, Antígona. Mucho cuidado, una muchacha de tu edad no debe andar sola por ahí a esas horas de la noche, podría pasarte algo... terrible. ¿En el tecnológico no te explican esas cosas? ¿No tienes miedo, ningún miedo, Antígona? ¿No has pensado qué será de él cuando tú mueras? Es mudo, pero joven, hermoso, rico. ¿No te da ni un poquitico de miedo? ¿No sientes ese escalofrío denso que se le clava a uno en la boca del estómago cuando sabe que está a punto de perder a una persona a la cual quiere mucho? ¿No, Antígona? No, claro que no. ¿Por qué habrías de temer? Él es peor que tú. Él es como todos los hombres, pierden una mujer, el primer amor, como si fuera el último o el más grande, y enseguida salen corriendo a quitarse la vida. Piensas que todo es un juego, que Creonte no habla en serio cuando dicta una ley contra los traidores. ¡Adolescentes!



(Prende un cigarro.) No sabes cuánto me duele que lo hayas hecho. ¿Y todo por qué? Por el siempre repetido y recontrarrepitado problemita del poder. Por el poder se matan los hombres, y otros matan, ya ves, también por el amor. Bajo todas las formas y colores, la muerte siempre nos acaricia con su guadaña. *(Tiempo.)* Tú te matas, él se mata, y yo a vegetar. Yo y el pobre Creonte que no hace más que vigilar su ley. Pero bueno, así son las tragedias.

Apaga el cigarro, se huele los dedos. Abre una revista, la hojea, lee. Increíblemente se escucha un reloj.

ANTÍGONA. No le hagas caso a esa bruja, Hemón.

Hemón la abraza.

ANTÍGONA. Ríete, anda. Dame un beso.

Hemón la besa. Le propone con señas una huida.

ANTÍGONA. ¿Huir? ¿Por qué?

Hemón quiere sacarla del lugar a la fuerza.

ANTÍGONA. Suelta, me estás haciendo daño.

Se suelta de Hemón. Con el impulso del desprendimiento queda frente a Creonte, que ha entrado silbando. Dos hombres lo siguen.

CREONTE. No te la lleves, Hemón, ella quiere quedarse. *(Ahora con Ismene, que se puso de pie desde el momento en que apareció Creonte en escena.)* ¿Qué lee, sobrina? ¿Es el último número?

Un gesto de Creonte le indica a Ismene que se puede volver a sentar.

ISMENE. *(Bosteza.)* Sí, querido. Ya está en los estancillos de toda la ciudad.

CREONTE. Ah, el consumismo, el consumismo. Entre el consumismo y el estado terminaré hecho polvo.

Hemón se lanza a sus pies y queda tendido boca abajo con las manos al lado del cuerpo.

CREONTE. ¿Por qué lloras, hijo? ¿Qué mal te acongoja? *(Hemón permanece inmutable.)* Hemón, Hemón, vamos, deja los griticos, tú eres hombre. *(Creonte toca con sus dos manos la espalda de Hemón, le susurra algo al oído y Hemón se levanta. Hemón abraza a su padre.)* ¿Hombre o cucaracha?

Hemón lo abraza más fuerte, casi trepa. Se escuchan voces a lo lejos.

ISMENE. ¿Y esos gritos, Creonte?

CREONTE. El pueblo. Molesto que está. *(A los testigos.)* Bien, muchachos, si juran decir la verdad, y todo está acorde con mi ley, que es la ley de mi pueblo, hablemos. ¿Esta muchacha fue la que vieron junto al cadáver?

HOMBRE UNO. A la que fuma no, a esa, la de las trenzas.

HOMBRE DOS. *(Va y la toca.)* O sea, a esta.

Hemón le da un golpe en la mano.

HOMBRE UNO. Nosotros la azoramos dos veces del lugar, pero a la tercera fue la vencida, nos veló mientras merendábamos...

CREONTE. *(Lo interrumpe.)* A los hechos, por favor.

HOMBRE UNO. Cuando nos dimos cuenta, ya se iba sigilosa.

ISMENE. Tan carroña mi hermanita.

HOMBRE DOS. El error estuvo en que empezamos a gritar: «¡Ataja! ¡Ataja!», y salió hecha un volador por entre toda la oscuridad y los matorrales. Porque si la cogemos ahí, señor, la mano de golpes no se la quita nadie de encima.

CREONTE. Calma, pueblo, calma. Esa muchacha que está ahí, junto a mi hijo, es su prometida, una princesa. Las princesas no se golpean así como así.

HOMBRE UNO. Pero usted dijo que con la vida al que tocase el cadáver.

CREONTE. Sí, claro, pero hay que ser más cuidadosos, hay que mirar bien en la noche a las estrellas. Ella es hermanita del traidor, pero también del héroe.

HOMBRE DOS. Pregúntele a ella misma, casi me mata de un terronazo.

HOMBRE UNO. Nos.

HOMBRE DOS. ¿Nos qué?

HOMBRE UNO. Nos mata.

HOMBRE DOS. Así mismo es, señor. Casi nos mata su princesita. No es tan princesita, ni tan comprometida, ni tan tierna, y usted me disculpa, pero esa ya aguanta unos cuantos tanganazos.

ANTÍGONA. Ellos también tiraron.

ISMENE. Marimacha.

CREONTE. Entonces es cierto, sobrina, que retozaste con el cadáver de... de ese extraño...

ANTÍGONA. De Polinices.

ISMENE. Mocososa atrevida.

CREONTE. Anjá.

ANTÍGONA. Sí.

CREONTE. ¿Lo enterraste?

ANTÍGONA. Hasta donde pude. Por culpa de estos...

CREONTE. ¿Sabías que yo lo había prohibido?

ANTÍGONA. No sé, como mi hermano es el muerto, a lo mejor lo entendías.

CREONTE. ¡Claro que lo entiendo! Tu hermano, por supuesto.

HOMBRE DOS. Tiramos, pero fuiste tú quien lanzó el primer terrón.

HOMBRE UNO. ¿El primer? Y el según, y el tercer y el cuar.

ISMENE. ¿Eso es cierto, Antígona?

ANTÍGONA. ¿Qué harías tú, mana, si dos hombres te persiguen a medianoche por un lugar completamente desierto? Tenía que defenderme, ¿no?

ISMENE. No tenías que haber ido a ningún lugar desierto.

ANTÍGONA. Pero fui. Y ellos más que atraparme por lo del cadáver, querían...

HOMBRE UNO. Respondo por mi integridad como hombre honrado.

HOMBRE DOS. Yo por la mía.

CREONTE. Bien, bien, basta de discusión. El acto acaba de ser aclarado.

ISMENE. ¿Acto de justicia, hermanita?

ANTÍGONA. De amor.

CREONTE. *(Se dirige hacia donde está Ismene.)* Adolescentes, carajo... ¿Qué nuevos chismes hay, sobrina?

ISMENE. *(Ismene lee en su revista, la hoja con una naturalidad desesperante.)* Nada nuevo. «Creonte, hermano de Yocasta, toma el poder tras nefastos acontecimientos donde murieron jóvenes y niños, Polinices y Eteocles, hijos del ex mandatario Edipo Rey. Mañana saldrá a las nueve de la mañana el carro fúnebre que transportará hasta el cementerio ‘Layo in memoriam’, el cuerpo del patriota Eteocles Rey». Y por fin acaban de sacar el champú hidratante que estaba esperando.

CREONTE. *(Se deshace de Hemón. Toma a Antígona del brazo y la lleva a un rincón apartado de la habitación. Por su parte, Ismene prende un cigarro.)* A tus años yo pensaba lo mismo, me quería comer el mundo. Amaba a tu padre, y a la vez lo odiaba. Me preguntaba cómo un hombre tan simple, un hombre de carne y hueso como yo, pudo llegar tan lejos. Ser el mandatario de un estado es algo profundamente complejo. ¿Sabes cuántos mitos circundan esta ciudad? ¿Sabes acaso tú, muchacha, la cantidad de literatura que se está haciendo ahora mismo en el mundo a costillas mías? Sí, yo soy el malo. Yo soy el malo de esta historia, y eso es un problema irremediable. Pero bueno, así es la vida, así me hizo el mundo. ¿Un héroe? Todas las grandes revoluciones tienen uno, dos rebeldes, hasta tres en casos específicos. Pero las gentes como tú en el fondo me caen bien. Son más sinceras. Aunque tenga que matarlas, por comemierdas en unos casos, en otros porque si no la historia me pasa la cuenta. Pero me gustan. Yo hubiese hecho lo mismo, y si tú fueras yo, me matarías, ¿no es cierto? *(Antígona le da un pisotón y corre a abrazar a Hemón.)* Ahora la gran pregunta. *(Ismene apaga el cigarro.)* ¿Qué le vamos a poner en su lápida?

ANTÍGONA. Estoy aquí por un pedo.

CREONTE. Pudiera ser, pero...

ISMENE. FUMAR DAÑA SU SALUD.

CREONTE. *(Ríe.)* Claro. La heroína que no cede. La muerte te va a inmortalizar, muchacha. Eso crees. Al final, vas a salir mejor que todos. Mira a tu hermana. Gente de mi gente, vulgarmente hablando. Pasa por el pueblo y

los niños le tiran piedrecillas, le gritan: «¡Vieja calva!» Nadie la soporta. Hemón ni la mira. La verdad es que tú eres más bonita, tienes mejor cuerpo, estás más loca.

ANTÍGONA. Soy más mujer.

CREONTE. ¿Sí? ¿Quién te lo dijo? ¿Hemón te lo ha tocado? Hemón, zorrillo...

ISMENE. No la mates, tío. *(Prende un cigarro.)*

CREONTE. ¿Qué tú crees, Antígona?

ANTÍGONA. Si me permitieran una pala y un poco de tierra, crearía.

CREONTE. Ese perro ya está descubierto otra vez.

ANTÍGONA. Otra vez y otra vez me llenaré las manos de fango.

ISMENE. Yo le advertí, tío. Yo se lo advertí.

CREONTE. No te angusties. Yo sé que has hecho todo lo posible. Te has esforzado por comprender a la humanidad día a día desde tu sofá, desde tu altura. Las palabras a veces no bastan. No basta que una tenga grandes deseos de ayudar. La gente no quiere dejarse ayudar. No, no quiere. Dices algo o haces cualquier cosa y la gente se molesta, te insulta, te quiere aplastar, y eso no podemos permitirlo. No podemos permitir nada fuera de la ley. Seamos justos.

ANTÍGONA. Déjelo en paz.

ISMENE. No está hablando de ese extraño.

CREONTE. Seamos justos y dejemos que reflexiones, Antígona. Tú estás en la flor de la juventud. Quieres terminar la escuela e ir, como es lógico, a la universidad a hacerte algo en la vida. «Oh, vida». A ti te da ahora mismo por vestir muñecas y nadie te lo va a criticar. Ni Hemón. Está tan perdidamente enamorado que seguro, seguro, comparte sin lugar a dudas tu infatilonería, que no es infatilonería porque eso eres, una infante apenas. Seamos justos y pensemos qué hacer contigo.

ANTÍGONA. Ya sé.

ISMENE. Ya sabe.

ANTÍGONA. Entiérrenlo y pónganle muchas flores alrededor.

ISMENE. Margaritas, tulipanes...

CREONTE. Muy buena idea, Antígona. ¡Excelente!

ANTÍGONA. Yo misma lo haré si lo desean.

CREONTE. Aver, muchachita. ¿Cómo le explico, Ismene? Nosotros todos, ¿entiendes?, queremos que ese bastardo hijo de puta se quede como está. Nosotros todos tenemos los mismos grandes deseos de darte un pescozón por tontica. Nosotros todos hemos dicho que a ese muerto no lo toca nadie, porque es un condenado traidor, porque ya que ha tenido la osadía de faltarnos el respeto con su insolencia, nosotros debemos castigarlo con la misma insolencia.

ANTÍGONA. Pero si está muerto, por Dios. Ya no es siquiera un muerto, es sólo un simple cachito de carne sobre la tierra. ¿A quién le haría daño?

CREONTE. A todos, jovencita, a todos. Pero ya ni siquiera él es importante. A él podemos enterrarlo, mañana o ahora mismo. Es más, Ismene, ordena que entierran a... ese, lo antes posible.

ISMENE. ¿Querido?

CREONTE. ¿No es lo que Antígona quiere?

ANTÍGONA. Sí, y que le pongan muchas flores, y una lápida bonita junto a los demás príncipes.

CREONTE. Anota, Ismene. ¿Algo más? Cualquier cosa, no tengas pena.

ANTÍGONA. Bueno... sí. Digo, si no es mucha molestia, tío, quisiera ayudar yo misma con el funeral. Decorarlo todo, escoger las flores, hacer los rezos, usted sabe, todas esas cosas, ahora con más calma, claro. *(Ríe.)* Todo lo hice tan deprisa. Seguro olvidé palabras y las flores que puse llevaban guardadas como dos días.

CREONTE. ¿Algo más? Habla ahora o calla para siempre.

ANTÍGONA. Bueno, no sé. Si después se me ocurre algo se lo hago saber.

CREONTE. Sí, muchacha, inmediatamente. Me lo haces saber rápido. Sin perder un segundo, que alguien llegue hasta donde estoy y me diga todo lo que necesitas para ser feliz. Porque eres feliz, ¿verdad?

ISMENE. Como una lombriz, querido. Muy feliz.

ANTÍGONA. ¡Y más! *(Abraza a Hemón. Se besan largo rato.)*

CREONTE. Eres feliz. Tu hermanito va a ser sepultado. Eres feliz. Va a descansar en paz junto a los demás príncipes. *(Tiempo, increíblemente suena un reloj.)* A mí ya no me interesan los príncipes. ¿No te había comentado, Ismene? No me interesan para nada. He dejado de creer en todos esos magos de la sangre. Creo en mí. Estoy vivo, tengo un hijo fuerte y valeroso capaz del amor, una mujer hermosa. Tengo un pueblo que me respeta y me seduce. Me tragué las llaves. Soy Creonte, soy este pueblo. Tú eres Antígona y también te tengo. No eres nadie y eres lo más importante del mundo. De este mundo. De esta Tebas sin Tebas. Quiero la paz y quiero la guerra. Necesito estar a solas por un tiempo. Estoy diciendo la verdad. Eres feliz porque vas a morir. Pero vas a morir sin saber qué implica realmente apagarse, dejar de saber qué eres. Yo te creo. Tú también me crees. Todo lo que he dicho será usado en mi contra. *(Tiempo.)* Seamos justos, muchacha, ya tu hermano no importa, a nadie le importa. Es a ti a quien debemos dar sepultura.

Hemón se le encima al padre cuchilla en mano, y los dos hombres se adelantan y logran inmovilizar al joven. Creonte le quita la cuchilla, con extrema calma, y con ella misma le ofrece un golpe en el mentón que lo hace desplomarse. Queda inconsciente en el suelo.

ANTÍGONA. Ojalá se te pudra la mano. *(Abraza a Hemón en el suelo.)*

ISMENE. ¡Cállate!

CREONTE. Adolescentes, adolescentes. Si crees que este te va a molestar mucho tirado ahí, bárralo.

ISMENE. Descuida. Hablaré con él y verás cómo entiende. Ha sido esta... mocosa... de los mil... demonios.

CREONTE. Vamos, muchacha, tenemos que seguir conversando.

ANTÍGONA. Yo no voy a ninguna parte.

CREONTE. Sí, claro que vamos a seguir conversando junto a tu hermano. ¿Pero no ibas a enterrarlo tú misma? Tienes miedo, se te han puesto rojísimos los cachetes.

Los hombres la sujetan por los brazos.

ANTÍGONA. No tengo miedo ninguno. *(Intenta desprenderse con fuertes movimientos, que hacen volar sus trenzas contra los hombres.)* Yo de aquí no me voy. No y no.

CREONTE. Efectúen arrastre. *(Da la espalda al asunto.)*

ANTÍGONA. Yo no quiero ir a ninguna parte.

ISMENE. Así es ella para todo. Cuando había que inyectarla, lo mismo.

HOMBRE UNO. Vamos, princesita, hablaremos por el camino.

Antígona lo muerde. Hombre Uno se queja.

HOMBRE DOS. *(Dándole un pequeño golpe a ocultas de los demás.)* Ya habrá tiempo para que muerdas, putica de tierra.

CREONTE. Vamos, anda, no te va a doler.

ANTÍGONA. ¿Por qué tengo que ir?

ISMENE. Porque ese muerto es tuyo, bestia.

ANTÍGONA. ¿Pero a dónde voy, carajo? ¡Hemón! ¡Auxilio! ¡Hemón! *(Queda de fondo, como brisa tal vez, el «a dónde voy».)*

ISMENE. A las bambalinas.

Antígona aferra los pies al suelo, los dos hombres prácticamente la arrastran. Ella grita, intenta morderlos, llama a Hemón, ofende a su hermana. Salen con Antígona. Creonte es víctima de un mareo.

CREONTE. Estaré en casa por la tarde. No olvides llevarme la revista. *(Sale.)*

ISMENE. *(Respondiendo aún a la pregunta de Antígona que está en el ambiente, en el aire, en el vacío de una habitación calurosa y limpia.)* A las bambalinas, mocosa.

Quedan en escena Hemón, inconsciente, e Ismene, que barre los terroncillos de fango dejados por Antígona.

ISMENE. A ver, cómo te explico. Yo quisiera más que nadie en el mundo que tú me oyeras, que me miraras a los labios al menos para leerlos y saber de qué te hablo. *(Va a encender un cigarro, pero...)* Está bien, si te molesta el humo no fumo más. Dejo el vicio. *(Lanza el cigarro lejos.)* Era el último, pude fumarme ese y ya, pero después vendría otro último y otro... *(Besa a Hemón en la espalda.)* Ella tiene razón, no puedo sacudirme los pulmones. *(Tiempo.)* A ver, cómo te explico. Un gobierno es un universo en el cual influyen y desinfluyen cientos de miles de factores, como el amor, por ejemplo. ¿Me hago entender? Ese extraño,





ese extraño era un hermano normal. Cuando niños robábamos guayabas, montábamos caballos, nos fugábamos para el río. Nada fuera de lo común. Lo que cualquier hermano haría si está aburrido y no tiene con quién jugar a la guerra. (*Se sienta en su espalda, acaricia la escoba.*) Está bien, empecemos de cero. Ella simplemente desobedeció una ley absurda, está bien. Pero no era el momento para desobedecer. Así y sólo así un estado puede marchar adelante. Hubiese esperado unos días más, tal vez un año, y hubiese incinerado el cadáver. El premio iba de todos modos a ser de ella, yo jamás lo haría. Está mal y sé que nadie me entiende, pero no son tiempos de héroes, sino de seres vivos que necesitamos respirar. El pueblo necesita vivir, aunque le estén echando en las narices las descomposiciones de un muerto veinte años. No quieren otra cosa. Ya ves, ellos han puesto sus manos al servicio de tu padre. Y no hubo hombre en Tebas que no la piropeará.

Hemón comienza a recuperarse. Camina cerca, trata de restablecerse del golpe de su padre en el mentón.

ISMENE. Estamos solos.

Amanece. Ismene vuelve al sofá. Hemón le lleva el cigarro apagado y un vaso de agua.

ISMENE. (*Prende el cigarro.*) A ver, muchacho, cómo te explico. Tienes que hacer un esfuerzo, me tienes que querer. Una mujer no es una piedra o un trozo de cartón al cual apilar o mover cuando se quiere. (*Tiempo. Prende el*

cigarro.) La vas a olvidar. «Con el tiempo todo se olvida», decía mamá, y ella no fue capaz de soportar la separación que implicaba reconocer a su amante como hijo. Todavía te pido que la olvides. ¿Qué te pido que olvides? Su pelo, su boca, sus manos llenas de fango. Su vocecilla de mosquita muerta. Te pido que olvides a la heroína del pueblo. (*Mientras, Hemón coloca una silla al fondo-centro de la habitación.*) La culpable de todas y cada una de las calamidades que padece esta ciudad. La causante de la fiebre alta de Creonte, de sus delirios, del terror de la caída. (*Apaga con violencia el cigarro.*) Se ha puesto de moda en la calle, en las escuelas, en las revistas... ¿yo qué puedo hacer? Hasta las madres se disputan el nombre para sus hijas y en cada esquina los amantes delirán con su recuerdo. En cada esquina un murmullo, Antígona vuelve desde el fondo de las calles con los labios pintados de rojo. (*Tiempo. Hemón apaga la luz de la habitación. Sólo queda la lámpara encendida y cierto claro de luz como un hueco sobre la silla, como si este simple claro la atrapara para siempre.*) A ver, cómo les explico. Si un médico le manda un champú a una es porque es bueno, ¿no? Entonces, ¿cómo es posible que se me esté cayendo más rápido el pelo, entienden? A ver, cómo les explico. Yo sólo era su hermana, una parte insignificante dentro de su vida privada. A ver, cómo te explico que aún estando muerto, lo vuelves a matar. A mí, tan vieja y tan fea, ya sin un pelo, me matan las ganas de abrazarte. Esto no es un asunto político, es un problema de amor. A ver, cómo les explico que así es la Historia. Eso lo tienen que entender.

Oscuridad lenta, tenue, que proviene de una lámpara de noche.

Una Academia sin academicismo

Graziella Pogolotti

¿POR QUÉ SE LES DICE maestros a los artistas?

Sin tener conciencia de ello estamos arrastrando una tradición que viene del Medioevo. Después de aquella primera etapa de ruralización en la Edad Media, cuando empezaron a reconstituirse las ciudades, los burgos se hicieron en torno a los artesanos y a los comerciantes que tenían sus gremios. Los maestros artesanos, fueran orfebres o talabarteros, tenían un taller. En ese taller entraban los aprendices, que empezaban limpiando el piso; después iban preparando los materiales, haciendo pequeñas tareas; llegaban a oficiales y después visitaban algún otro taller, en algún otro lugar. Y ahí hacían lo que se llamaba, entonces, su obra maestra, aquello que los convertía en maestros, equivalente a lo que hoy llamamos trabajo de diploma o tesis de grado, y de esa manera ya podían fundar su propio taller.

A mí me ha fascinado siempre pensar en aquellos talleres de los pintores renacentistas donde el maestro pintaba, los aprendices iban preparando los colores, que se hacían directamente con los minerales, y ahí venían los escritores de la época, también los mecenas y todo el mundo conversaba, mientras el artista iba haciendo su obra.

Esta noción es la que a mí me ha hecho pensar que el eje central, la matriz, en un centro de educación para artistas, es el taller.

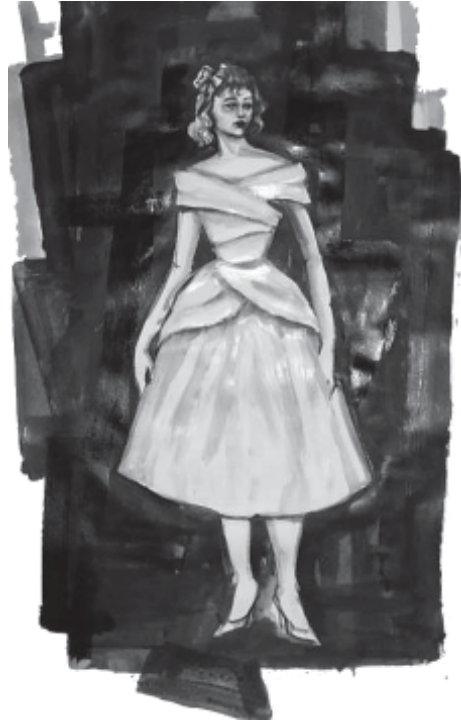
Recuerdo que ya estando yo en la Facultad de Artes Escénicas, cuando viajé a Colombia, viendo el trabajo de La Candelaria y del TEC, el maestro Santiago García se había hecho cargo de la Escuela de Teatro de Bogotá. Él me explicó su proyecto, absolutamente fascinante. Se

estructuraba en torno a lo que él llamaba un taller central en el cual participaban los estudiantes de todos los años, donde convergían también maestros de todas las disciplinas que se cursaban en aquella escuela, no solamente teatrales. En el centro de todo aquello se iba haciendo un trabajo de taller al cual aportaba todo ese conjunto de disciplinas.

La idea me pareció realmente muy productiva, pero lamentablemente Santiago tuvo que dejar la dirección de la escuela. También es cierto que esa escuela estaba hecha de acuerdo con las premisas de La Candelaria y eso, desde luego, le daba una coherencia al taller, articulado todo a los procesos de creación colectiva. Por lo tanto no era aplicable, en esos términos, a una facultad en la cual convergían todas las tendencias del teatro, en los años ochenta.

Llegué por primera vez a la Facultad una tarde gris, había poca luz. Me llevaron directamente al lugar donde se servían las meriendas, un comedorcito en el cual encontré un grupo de personas que me estaban esperando.

Había conocido en la Escuela de Letras a Raquel, a Caqui y a Gloria María, pero de una manera bastante desafortunada. Ellas, en el primer encuentro que tuvieron conmigo, padecieron uno de mis ataques de ira, pues yo era entonces subdirectora de investigaciones de la escuela; contaba con que ellas habían preparado un trabajo sobre Carpentier y vinieron a decirme que se les había perdido. Indignada, afirmé que un intelectual sacaba copia de sus trabajos y que, por lo tanto, eso era inadmisibles. Pienso que cuando ellas supieron que yo iba para allá, pensaron que llegaba el ogro a la Facultad de Artes Escénicas.



Diseños de vestuario de Yanet Martínez Molina para *Zoológico de cristal*

A Raquel Carrió también la conocía de Letras, y a Luis Álvarez, que en algún momento y en algunas clases de la Facultad, le había explicado a sus estudiantes de Letras que un azor es un ave de rapiña.

Igualmente a Rine Leal lo conocía de antes. Lo recordaba desde que estudiábamos bachillerato y yo salía a caminar por los parques de la Avenida del Puerto, con mi padre, y él casi siempre estaba sentado por allí con Guillermo Cabrera Infante, quien también fue su compañero de estudios en el bachillerato. Después nuestras relaciones no fueron muy estrechas y en algún momento advertí que había una especie de tensión, de tensión rara, que nunca pude entender y cuya clave lamentablemente descubrí demasiado tarde. Tras la muerte de Rine, conversando con Sacha, le hice el comentario. Y Sacha me dijo entonces que Rine me atribuía una gran responsabilidad en la desaparición de *Lunes de Revolución*, hecho con el cual yo no había tenido absolutamente nada que ver, porque si bien es cierto que yo no me hallaba integrada a ese grupo, que mis vínculos estaban más bien con otro grupo, yo estaba totalmente absorta en la Universidad, en la Biblioteca Nacional, había tenido problemas de salud y además no tenía poder alguno para influir en la continuidad o en la desaparición de *Lunes...* La verdad es que me hubiera gustado haber sabido eso antes y haber podido limpiar ese rencor que Rine conservaba.

Yo, sin embargo, respetaba el trabajo de Rine. Una de las cosas que debemos reconocer, además de su tarea en el Instituto Superior de Arte como fundador de la especialidad de Teatrología, de su participación en la feliz decisión –junto con Mario Rodríguez Alemán– de que en esa Facultad convergieran la formación de actores, teatrólogos y dramaturgos; es que gracias a él el teatro es prácticamente la única manifestación del arte y de la literatura que cuenta con una historia. Con una historia como *La selva oscura*, más o menos actualizada hasta el momento en que él pudo trabajar.

Ese fue mi primer encontronazo con la Facultad. No traía, desde luego, ningún modelo. Raquel Carrió tiene razón al considerar que crecí en un ambiente artístico y, por otro lado, me dediqué al trabajo universitario.

Yo había tenido una relación histórica, activa, con escritores, artistas plásticos y también gente de teatro desde los años cuarenta. Tenía además la experiencia del Escambray donde se me reveló un taller de creación e investigación. Cuando llegué por primera vez, con Laurette Sejourné, todos vivían mañana, tarde y noche en función de los últimos ensayos de *La vitrina*, las entrevistas que hacían con los campesinos, el debate en el comedor de lo que habían estado haciendo a lo largo del día. La conciencia autocrítica se manifestó en aquel debate que siguió al estreno de *La vitrina*, en el medio del cual, además de que casi todo el mundo dijo que había sido un fracaso, Pedro Rentería se planteó la duda filosófico-antropológica acerca del concepto de la muerte que podrían tener los campesinos y que nosotros desconocíamos.

Llegué al ISA con todo esto y con una experiencia personal de los años cincuenta, en un intento que se hizo de crear una escuela de artes plásticas en Camagüey. Dar cursos de Historia del Arte allí me condujo a problematizar algunas cosas relacionadas con la enseñanza artística.

Observaba que, por ejemplo, en el campo de la Música, en el Conservatorio Municipal de La Habana, algunos de los profesores eran miembros del Grupo de Renovación Musical, es decir, de la avanzada del movimiento musical de los años cuarenta. En cambio, la tradición de San Alejandro y de la enseñanza de las artes plásticas se había divorciado totalmente del desarrollo de la creación en ese terreno desde fines de los años veinte y había nacido una guerra entre la Vanguardia y la Academia que se expresaba en el anquilosamiento de esta última, tanto en el concepto de



las propias disciplinas técnicas como en cuanto a la Historia de las Artes Plásticas que ya tenía un manual llamado *Apolo* que terminaba con una perspectiva crítica del estallido renovador del Impresionismo en el XIX. Desde luego que deseché el *Apolo* y expliqué la Historia del Arte tal y como la entendía. Pero todo eso me hizo reflexionar en torno al problema de la relación entre la enseñanza y los procesos de creación. Y me pregunté de qué manera se podía concebir una academia que no fuera academicista.

Jamás se me habría ocurrido que iría a trabajar a la Facultad de Artes Escénicas y mucho menos a dirigir, a ser decana de esa Facultad.

Un buen día me lo plantearon y acepté por dos motivos fundamentales. Uno, porque con la creación del Ministerio de Cultura se había ido implementando un proceso de desmontaje de aquella etapa que se vivió en los setenta y que, además de lo que todos sabemos –de la parametración– también tenía que ver con la instauración de un pensamiento dogmático. El Ministerio venía con una propuesta de apertura, una conciencia muy clara de lo que esa etapa anterior había significado en particular para el movimiento teatral cubano, con la conciencia de

la necesidad de legitimar los espacios artísticos sociales y culturales del teatro y hacerlo mediante el diseño de una estrategia en la cual intervenían desde las iniciativas tipo Festival de Teatro de La Habana, hasta los intercambios con el mundo teatral latinoamericano y la enseñanza.

Con ese proyecto yo me sentía profundamente comprometida, y una de las emociones profundas que conservo es la del acto de premiación del Primer Festival de Teatro de La Habana. Aquella premiación, resultado de un debate, concluida a las 6 de la mañana, se había mantenido en el más absoluto secreto, no se había filtrado. Llegamos por la noche a la Sala Covarrubias, colmada por las principales figuras del movimiento teatral habanero. Y cuando empezaron a sonar premios, los premios que recolocaban en un lugar preeminente todas las vertientes del teatro cubano—incluyendo aquellos nombres de actores y directores que habían sido

excluidos y marginados— el nivel de tensión emocional que se produjo fue extraordinario y desembocó después en un encuentro amoroso entre todas las tendencias en el Café Cantante del Teatro Nacional.

Esa era una de las razones que me comprometían con la Facultad. La otra era una cierta huida del ámbito universitario donde se habían entronizado algunos criterios que a mi entender respondían a lo que yo llamaría la burocracia metodológica. A partir de esa etapa le tengo horror a la palabra y no la empleo casi nunca.

Cuando uno llega por primera vez a un sitio, tiene que escuchar. Yo escuché a los profesores, me reuní con todos los grupos de estudiantes. Se supone que la universidad no es un lugar donde se va a seguir reproduciendo información. Desde luego, se transmite información, como se transmiten experiencias, como todo el mundo en aquel lugar implícita o explícitamente estaba transmitiendo una memoria de vida y una memoria de experiencia de cosas vistas, de situaciones y conflictos vividos. Pero la universidad es el ámbito en el cual uno va a encontrando su camino. Ese es el sentido real, a mi entender, de una universidad.

En estos dos días lo he confirmado, al escuchar la historia y los procesos vividos por muchos de ustedes, que efectivamente llegaron a veces por casualidad, a veces por impulsos familiares, a veces porque era la menos mala de todas las salidas posibles y sin embargo en el ISA encontraron un camino.

Mi experiencia me decía también que el proceso de formación no se produce solamente en el aula, en esa clase establecida por el currículum de asignaturas.

Yo había cursado estudios en una Facultad que estaba bastante adocenada, donde tuve algunos buenos maestros; algunos maestros que todavía recuerdo ejercieron en mí una influencia no solamente intelectual, sino en el plano ético y en el político. Pero esa Universidad fue también importante para mí por

su entorno, por lo que en ella sucedía fuera de las aulas y que podían ser cosas tan importantes como el Cineclub que dirigía Valdés Rodríguez o el Teatro Universitario que dirigía Luis Baralt; o también los encuentros, las conversaciones, las discusiones, la intensa vida política que se vivió en aquellos años donde conocí personas con las que hoy todavía guardo relación: compañeros de aula, dirigentes de la FEU en aquellos años, protagonistas de la historia de la cultura cubana en estos años. Todo eso me formó y todo eso debe de una manera u otra, según los contextos, según las circunstancias, según las épocas, contribuir a la formación de un joven universitario.

Creo también en el trabajo de equipo. Un proyecto crece en la medida en que se puede crear un vínculo orgánico participante y comprometido con él.

A mi entrada al ISA estaban los maestros que yo he mencionado, junto a Francisco López Sacha, a quien conocí allí, y había un grupo de profesores de actuación, además de los asesores soviéticos —Primax y Anatoli—, de quienes se ha hablado aquí. La presencia de estos asesores soviéticos fue para mí desde el principio una preocupación. Raquel Carrió ha recordado aquello de la puesta en escena con los abrigos de pieles en medio del calor de nuestro mes de julio, pero yo me acuerdo también de algunas discusiones, sobre todo con Vladimir, quien tenía un alto sentido de la responsabilidad y al mismo tiempo era el más rígido y dogmático.

Un día hubo un examen de Actuación con escenas de Chéjov, no sé si *La gaviota*. Cuando llegó el momento de analizar los resultados, Vladimir comentó: Bueno, el problema es que no había la atmósfera del otoño en Moscú. Yo le dije: Bueno, difícil que lo puedan hacer, imagino que quienes hacen teatro en Georgia tampoco dan la atmósfera del otoño en Moscú.

Otro día hubo un examen donde se presentaban —en ese caso fue Anatoli— escenas del *Don Juan* de





Pushkin. Y cuando llegó el momento de análisis, dice Vladimir: Es una pena que no hayan podido disfrutar la lengua. Dije: Sí, es una pena, pero da la casualidad que Don Juan es un personaje español, de modo que hubiera podido acudir a Tirso de Molina o a Zorrilla.

Incidentes como estos me despertaron mucha preocupación. No entendía cómo se podía dar una clase de Actuación mediante una traductora. Me parecía algo muy complicado y recuerdo que en una oportunidad Vladimir vino a decirme: Me preocupa que los estudiantes cubanos no tienen sensibilidad. ¿Cómo?, me asusté. Sí, afirmó: porque ellos no lloran. Le dije: El problema es que según nuestra cultura, que se le trasmite a los niños desde que nacen, los hombres no lloran; pero además, si estos actores se pusieran a llorar como Magdalenas en un espectáculo teatral, producirían el efecto inverso, es decir, el público se moriría de risa en lugar de sentir el drama que estaba pasando por ahí. A lo que Vladimir me ripostó: Bueno, no es verdad que los hombres no lloran. Y yo concluí: Estoy de acuerdo con usted, pero la cultura es algo muy fuerte; ustedes han pasado por Dostoievski, pero en el caso de nuestra cultura, profundamente

machista, tanto por la rama española como por la africana, el tema es mucho más complicado.

Los asesores, a menudo, emitían juicios desacertados sobre realidades nuestras. Yo estaba profundamente convencida de que la enseñanza del teatro se construye sobre una tradición que se ha ido haciendo, en un contexto específico, estrechamente unida también a los procesos de creación. Pensaba en el vínculo de Teatro Universitario y las puestas en escena de teatro clásico griego y español. Y en el proyecto que originó nuestra academia como un lugar de intercambio.

Tuve largas conversaciones con Gottardi, el arquitecto de la Facultad de Artes Escénicas del ISA. Él me explicó los fundamentos de su proyecto inconcluso, que se basaba en el concepto de la comunidad teatral. La parte que hoy conocemos de ese edificio es una especie de laberinto que debía desembocar en un teatro que no existe. Todo estaba hecho en torno al teatro, lo cual implicaba que en esa comunidad teatral estarían presentes no solamente los actores, directores, teatrólogos y dramaturgos, sino también los técnicos de la escena. Algunos de los locales que se han usado después como aulas estaban

realmente destinados a otra cosa. Debían ser talleres para ir construyendo elementos de la escenografía.

Algo llamó particularmente mi atención de lo que Gottardi me dijo: el pasillo central está concebido como una calle, como si fuera un callejón, porque ahí converge la comunidad teatral. En aquel momento yo comenté que me parecía muy interesante la idea, pero que como arquitecto debía tener en cuenta que el teatro, por su naturaleza misma, tiene que ver con el mundo exterior, con la sociedad y además, en el caso particular del ISA, con un pasaje natural excepcional. Le aclaré: no quiero imponerle ningún criterio, sino que usted reflexione para terminar la elaboración del proyecto. Y efectivamente él pensó, me presentó una idea basada en una especie de anillo exterior en el cual la armonía habría de lograrse por contraste. Es decir, frente a la parte maciza que conocemos, un anillo exterior ligero, que efectivamente se abriera al paisaje y al mundo natural.

Esta idea de Gottardi y de esa comunidad en la cual intervienen todos los factores que están presentes en la creación teatral, también me venía a la mente cuando Armando Morales hablaba de los títeres.

Yo siento una enorme nostalgia por la pérdida de los Camejo, de la gente que iba al Guiñol a los espectáculos para adultos, de una forma de la creación artística no solamente fascinante por el papel de los actores ante el objeto inanimado, sino por la imaginación que se manifiesta en la construcción de los muñecos. Muchos de esos títeres fueron destruidos; es una lástima porque había verdaderamente algunos inolvidables.

Esto nos sitúa precisamente en el vínculo interdisciplinario que tiene el teatro, ese personaje insustituible que es el actor, en el cual han de estar presentes tantas expresiones de la creación, la visualidad, el espacio, el sonido.

Cuando llegué al ISA encontré que la Teatología y la Historia del Teatro estaban más o menos encaminadas. La Dramaturgia quedó en el aire al salir Raúl Macías de allí y entonces Raquel Carrió, como ella misma ha contado, tuvo que asumir, y hasta hoy lo ha hecho de una manera sostenida y muy valiosa.

El problema más complejo estaba en la Actuación. Yo nunca pude conseguir un jefe de departamento para esta disciplina. Existieron muchas contradicciones. Hubo gente que conocía mi estancia en el Escambray y pensaba que yo llegaba a imponer el Teatro Nuevo. Tenía que andar con mucho cuidado ya que en esa Facultad debían confluír las distintas tendencias que operaban en nuestro medio.

La contradicción es un factor de desarrollo. La no contradicción produce las aguas muertas, las aguas muertas que no engendran nada. Pero claro que la contradicción es factor de desarrollo cuando hay diálogo, cuando las experiencias se contraponen, cuando de esas experiencias pueden surgir otras

nuevas que son, de algún modo, derivación de aquellas.

Teniendo en cuenta muchas complejidades de la historia de nuestro teatro, ese nivel de diálogo y conjugación era difícil de lograr en aquellos momentos.

También es cierto que los maestros que allí teníamos en el campo de la Actuación, eran portadores de una práctica que contenía implícitamente un pensamiento teórico, aunque no pudieran en muchos casos formularlo. Esto, en la estructura universitaria, traía dificultades. Pues por más que yo defendiera la libertad de cátedra, el Ministerio de Educación Superior exigía planes y programas con una serie de requisitos formales. Un día les dije a los profesores: Ustedes tienen el conocimiento, la experiencia, pero les falta la práctica de traducir eso en el lenguaje pedagógico de los programas; yo les voy a poner a un profesor de Teatología que los ayude, ustedes le explican cuales son sus ideas y él las va traduciendo en el idioma de los planes de estudio. Yo había seleccionado para esa tarea a Sacha, y Raquel Revuelta, que no era profesora de la Escuela en aquel momento, me llamó y me dijo: ¿Cómo es posible que usted haya puesto a un soviético a decirle a los profesores de Actuación lo que tienen que hacer? Reí y le aclaré: Raquel, ese soviético es natural de Manzanillo.

En fin, no logramos mucho en términos de elaboración de programas. Sin embargo las clases funcionaban, cada cual con su tendencia. Había algo que se trasmitía de una manera verdaderamente impresionante: el amor por el teatro y la artesanía teatral.

El ISA estaba sometido a una serie de reglamentaciones establecidas por el Ministerio: conferencias, seminarios, clases prácticas. Tuvimos que defender con el Ministerio de Educación Superior que se aprobara una forma de docencia llamada taller.

La rectora me llamó un día para informarme que unos metodólogos del MES venían a observar un taller

para aprobarlo. Cuando llegaron –en aquella época todo el mundo era muy puntual en clase– decidí que el lugar más cercano era el aula de Ana Viña y los llevé para allá. Toqué a la puerta, abrió una estudiante que, al verme, se quedó muy compungida y me dijo que la profesora no había ido porque estaba enferma, que ellos entrenaban con unos ejercicios que ella les había indicado. Entramos y nos sentamos un rato. A la salida los compañeros del Ministerio me dijeron: No tiene que explicarnos nada más; este lugar es único porque en ninguna universidad del país, si el profesor falta a la clase, los estudiantes se quedan trabajando por su cuenta; eso nada más que sucede aquí.

Desde luego que aprobaron el taller como forma de docencia. Ese avance sustantivo para el trabajo, el amor y la entrega, se iba logrando más allá de todos los debates convulsos que hubo en aquellos años, en medio de profundas incomprensiones y polémicas absurdas. La polémica entre la imagen y la palabra, entre los clásicos y los contemporáneos, que se convertían en guerras abiertas o soterradas.

Cuando, por las razones que expliqué, tomé la decisión de no renovarles el contrato a los asesores soviéticos, tuve que afrontar una guerra externa e interna, tanto por parte de muchas instancias de la vida nacional como por parte de estudiantes que habían sido alumnos de esos profesores, sobre todo de Primax, el más influyente.

Flora Lauten entró a la Facultad y hubo controversias de toda índole que se daban dentro y fuera de la Facultad y que desembocaron en los sucesos del Festival de Camagüey, en 1986.

Una escuela es un lugar donde se dan clases, en primer lugar, donde hay una disciplina docente, pero también, sobre todo en la enseñanza del arte, un espacio donde los estudiantes puedan encontrarse a sí mismos y precisar su camino. Y por eso aprobé la apertura hacia esos espacios alternativos. El taller de Helmo Hernández, del cual se ha hablado aquí, la forma de enseñanza



más o menos heterodoxa y muchas otras iniciativas que tomaban los estudiantes de llevar adelante su propio proyecto de creación. Proyectos que en algunos casos establecían un antagonismo con la política que supuestamente llevaba la Facultad.

También en las Jornadas Científicas del ISA se producían discusiones violentas, no solamente entre los estudiantes, sino algunas en las cuales yo era emplazada, con toda libertad. Pensé siempre que debía respetar esa libertad aunque a veces no me resultara muy agradable, aunque a veces las cosas se salieran del cauce natural.

Para mí fue una etapa de aprendizaje intenso, intenso. De dudas, de angustias, de búsqueda, pero el saldo general es reconfortante.

La revisión de la historia y de los procesos de aprendizaje y de vida de cada uno de nosotros, no debe detenerse en la nostalgia. No puedo opinar sobre lo que sucede en el ISA en estos momentos ya que no estoy allí. Tengo a veces referencias indirectas, conozco a muchas personas que sí están allí. Pero por una ética fundamental no puedo opinar sobre algo que no conozco directamente.

Tengo otra anécdota. Para los festivales de cine se les compraban credenciales a los estudiantes, y en un momento dado me llamó la rectora muy preocupada para decirme que las andaban falsificando, y hay que investigar. Le aclaré: mira, yo no voy a hacer el menor intento por investigar, así no vamos a llegar a ninguna conclusión; todos a una como en *Fuenteovejuna*, van a decir que no saben nada; voy a tratar de detener el fenómeno por la vía de la

organización del rumor. No hay nada más efectivo para construir un rumor que decirle algo confidencialmente a dos o tres personas, y eso hice, reuní a dos o tres y les dije: esto es muy secreto, pero la policía se va a meter a averiguar quiénes están falsificando las credenciales. Allí mismo se terminó todo. Es una anécdota graciosa que demuestra el deseo de los alumnos de estar vinculados con todo lo nuevo, lo diferente.

Algunos de los conflictos que parecían insuperables en aquel momento y que en muchos casos no eran productivos, pensaba que habrían de superarse en la medida en que los egresados del ISA, fueran teniendo un papel más influyente en el movimiento teatral cubano, pues ellos serían portadores, con su propia experiencia, de esa nueva manera de concebir la tan llevada y traída relación entre teoría y práctica. En cierta medida eso ha sucedido. Lo ha atestiguado este evento en sus testimonios.

A los estudiantes de ahora que se preguntan qué hacer, yo me limitaría a decirles que la etapa de estudiante, que a veces entraña tantas dificultades, es privilegiada de la vida, precisamente porque en ella se van configurando los sueños. Los sueños que pueden parecer imposibles en un momento dado, que a lo mejor no se cumplen. Mi vida no ha sido lo que yo me imaginé que iba a ser, pero con todo, creo que ha sido más interesante y rica de lo que yo pensaba.

Esos proyectos, esos sueños, son los que hay que saber defender, hay que luchar por encontrar también los mecanismos más eficaces para entender. Establecer las alianzas, encontrar los maestros. Vicente

Revuelta decía siempre que cada discípulo encuentra a su maestro y cada maestro a su discípulo.

Una universidad se refunda periódicamente a partir de las necesidades y del ejercicio crítico de cada momento.

Estos dos días que han sido de reencuentros, de nostalgia, de reflexión, han sido también dos días de práctica en el ejercicio crítico, útiles para nosotros, los que vivimos un tiempo, y también útiles para los estudiantes que tienen que abrirse camino ahora.

Me he sentido con tantos recuerdos. Efectivamente, la compensación de los malos y los buenos de aquellos años y la confianza de que aquello que se sembró seguirá andando.



Enseñar sobre las ruinas

Raquel Carrió

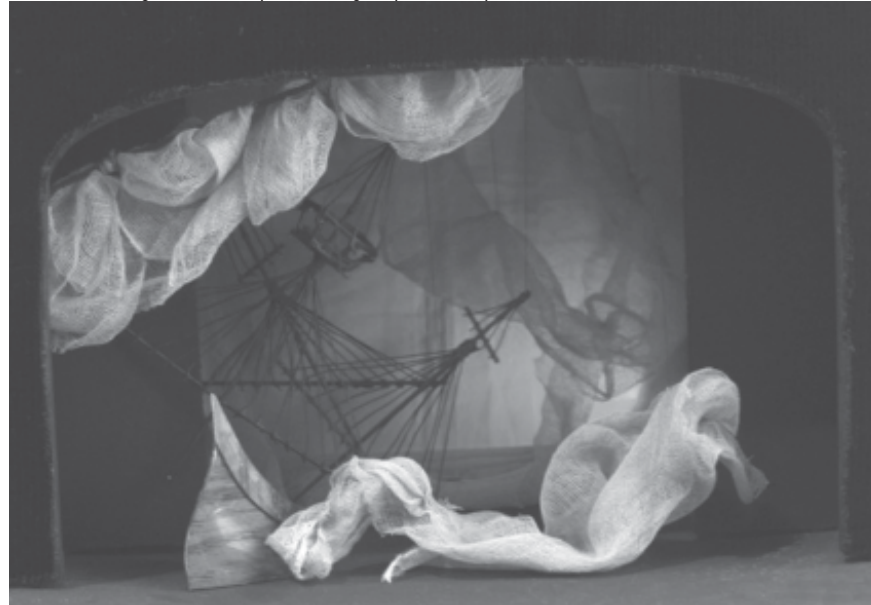
LO PRIMERO ES AGRADECER a la Casa Editorial Tablas-Alarcos, al Consejo Nacional de las Artes Escénicas y al grupo Teatro Escambray por haber concedido este espacio a los treinta primeros años del ISA. Realmente es importante: treinta años de trabajo, en las buenas, en las malas, los momentos de esplendor o los más críticos. Años que definitivamente han cambiado los rostros del teatro cubano.

Quizás es pronto para calcular lo que la fundación de una Universidad como la nuestra propició. Anoche trataba de hacer un ejercicio de distanciamiento. Las universidades suelen tener cientos de años, es muy difícil decir que una que tiene tres décadas ha cambiado la cultura teatral de un país. Anoche, sobre todas las cosas, trataba de decir: aquí, ahora, en esta noche mágica, ¿qué sentido han tenido para mí y para mucha gente, profesores y graduados del ISA, de nuestra Facultad de Artes Escénicas, estos treinta años?

Nunca pensé dedicarme a la docencia ni al teatro, sino a la investigación. Eran cosas que no estaban en mi perspectiva al terminar los estudios de Letras, y de repente yo caigo, como se dice en la jerga nuestra, ubicada en ese extrañísimo paraje. Ubicada quiere decir que me tocaba hacer allí mi servicio social. Y desde luego, rápidamente me hice la idea de que cumpliría con los tres años establecidos y después me iría.

Lo primero que me sedujo del ISA —y que explica quizás que yo lleve treinta años allí— fue la geografía, el paraje. A ese lugar lo llamaban «las ruinas de Artes Escénicas». Y eran

Diseños de escenografía de Geanny García Delgado para *La tempestad*



verdaderas ruinas. Las clases se daban en una casita que hoy pertenece a Protocolo, a la que había que acceder a través de un camino de tierra. Lo digo porque los espacios de reflexión tienen que ser espacios de emoción, la reflexión no es nada si no está calzada por la memoria y la emoción. Y anoche cuando yo atravesé —por azar del destino, porque había una inundación— junto al lago para llegar a tomar el ómnibus, inevitablemente recordé que esto pasaba muy frecuentemente en la Facultad de Artes Escénicas a finales de los setenta, que llovía copiosamente, se inundaba y había que bordearlo todo para alcanzar aquella casita donde dábamos clases.

De las imágenes de mi vida, esa es una de las más queridas. Mientras más pasa el tiempo, es un sentimiento que se añeja, más queridos me son

esos árboles, ese puente que se caía, esas inundaciones del Quibú. Los obstáculos que uno vence desde un ímpetu que quizás no puede explicar, le hacen crear un compromiso real con un lugar y con un trabajo. Y al decir compromiso real puedo entrar ya en el tema que directamente nos ocupa.

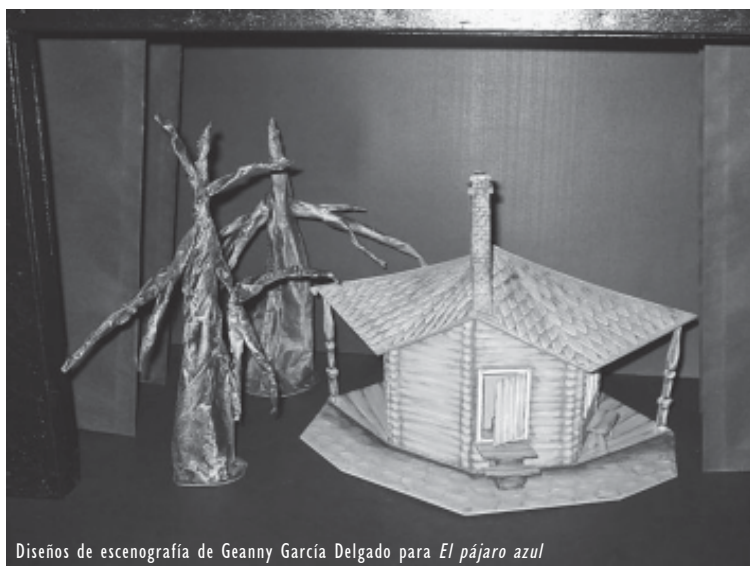
¿Partió la Facultad de Artes Escénicas de un modelo pedagógico? Para nada. El mayor mérito en términos de metodología de la enseñanza que pueda haber tenido la experiencia del ISA es que no partió de un modelo hecho, sino que por el contrario rechazó modelos posibles y empezó a buscar los propios. En aquel paraje raro se vivió una circunstancia muy particular: fue un espacio de convergencia de dos mundos tradicionalmente separados, el de las Letras y el del Teatro.

separadas y conflictos que no dialogaban. Ese fue el paisaje y el paraje, ya no sólo natural sino cultural y teatral, que nos encontramos un grupo de personas graduadas de Letras que no teníamos experiencia teatral previa. Yo era malísima espectadora. Iba al teatro eventualmente y rara vez veía algo que realmente me entusiasmara.

¿Qué pasa de pronto? Que en ese extraño paraje de la casita, el puente y el río, de ese Quibú de aguas negras, convergieron tradiciones muy diferentes: gente que venía de las «Escuelas de Letras» –como Francisco López Sacha, Gloria María

dos lenguajes, eran dos culturas diferentes y resultaba difícil que lográramos convivir.

No había tradición de unir la práctica y la teoría. En la Escuela de Letras, donde yo estudié, había un nivel alto de estudios teóricos de la literatura, mas no existían talleres ni seminarios de escritura, y eso siempre me molestó. Hoy en día lo veo como un error terrible en términos metodológicos, pero en esa época no lo sabía, venía de una escuela donde se ofrecía una sólida formación teórica. Entre las muchas cosas que el ISA me ha dado en la vida ha estado la posibilidad de comprender esto en



Diseños de escenografía de Geanny García Delgado para *El pájaro azul*

¿Cuáles eran los antecedentes para el ISA? Por una parte las escuelas de arte de nivel medio o proyectos de enseñanza donde el conflicto entre la cultura universitaria o académica y el mundo propiamente de la gente que hacía teatro, no se había resuelto. Existió un momento en los comienzos de la Escuela Nacional de Arte en que sí hubo conexión entre los dos universos, pero después esto se polarizó.

Del ámbito teatral en los años sesenta y setenta, donde el ISA inevitablemente se ubica, todo el mundo conoce la historia. Aquí mismo en el Escambray se ha hablado muchas veces de eso: entidades

y yo– y otras del medio teatral, concretamente actores, directores, personas sin formación académica mas con un arsenal práctico y una cultura teatral importante.

En los primerísimos años del ISA esto fue un conflicto enorme. Para muchas personas provenientes del medio teatral nosotros éramos «letrados» y no teníamos nada que enseñar. Éramos intrusos, gente rara que llegaba con muchas lecturas, muy «leídos y escritos», pero que no sabíamos nada de experiencia teatral en sí. Para ser totalmente sincera, a nosotros el mundo del teatro nos parecía interesante pero algo crudo y hasta rudo, inclusive primario. Eran

la práctica y de entenderlo. Porque esas personas venidas de mundos diferentes, que en un principio no sabíamos bien cómo dialogar, empezamos a vincularnos de manera natural, no a partir de un modelo impuesto. Nació un extraño diálogo lleno de ruidos y contradicciones, a veces de conflictos muy serios, nada complaciente pero sí fecundo.

El papel de Rine Leal como jefe del Departamento de Teatología y Dramaturgia fue esencial a la hora de desarrollar este pensamiento unificador. Rine era muy especial, un intelectual que se había dedicado al periodismo. Yo me metía en todas sus clases. Lo determinante, lo que

creó una enorme empatía entre nosotros, fue su sensibilidad peculiar para acercarse al fenómeno de la historia del teatro, no solamente estudiarla a partir de modelos de análisis.

La llegada de la Doctora Graziella Pogolotti a nuestra Facultad salvó un período de gran crisis. Empezaba a producirse de manera espontánea la interrelación de que hablé, pero era un diálogo trabado. De repente se desarrollaba a nivel teatrológico una estrategia de pensamiento, un lenguaje para ejercer el criterio que chocaba profundamente con la llamada cultura de la práctica teatral. La gente que

era tener un concepto más vivo, más rico: los albores de los ochenta. Nada de esto hubiera ocurrido diez años antes. En los ochenta ya todo el mundo estaba harto de los dogmatismos, los encasillamientos, esas patologías que sufrimos en los setenta. Se quería dialogar de otra manera, pero no se sabía cómo.

Graziella, además de tener una sólida formación y ser una mujer muy culta, estuvo desde niña relacionada con la experiencia artística. Vivir la cultura, vivir en una «condición de arte» y no separar, o por lo menos no separar definitivamente, lo que sería el proceso creativo del estudio y la

principio de que cada sitio debe fraguar su propio modelo sin descartar todo lo anterior, sin desechar la tradición, sino enfrentándola: cómo heredar e integrar tradiciones a un tiempo.

Cómo integrar quizás haya sido lo más complicado. Es muy fácil decir: hay una tradición de estudios académicos centrados en el estudio del teatro como literatura, y otra que ve el teatro como práctica escénica, y la solución es crear una activa relación entre la teoría y la práctica. ¿Pero cómo se hace eso? O mejor, ¿cómo se hizo eso? ¿Partiendo de un único modelo? No: integrando cosas diferentes.



hacia teatro se veía extrañamente observada y enjuiciada por los teóricos.

Cada vez me cuestiono más cuáles son los límites reales entre teoría y práctica. El trabajo del dramaturgo no puede ser solamente teórico, es también práctico. Incluso la labor de un investigador –y no hay teatrólogo que no lo sea– es muy amplia: puede dedicarse a la crítica, a la historiografía o a la asesoría, que son fenómenos prácticos.

Graziella irrumpió allí con un pensamiento capaz de articular. Había una especie de rebeldía latente, yo diría, en la gente que estudiaba teatro en ese momento. Nadie quería encasillarse, al contrario, la pretensión

observación. Y no separar la investigación empírica y la reflexión teórica. Además había tenido una extraordinaria experiencia en el área del teatro vivo, justamente aquí, en el Escambray.

Entre los profesores de la Facultad y Graziella se produjo un vínculo, una empatía instantánea. Aunque yo la conocía de la Escuela de Letras, en esta nueva y extraña geografía caímos en un entendimiento muy particular. Ella nos dio seguridad, orientación, certeza, confianza y libertad para poder hacer una escuela de nuevo tipo, una universidad de otro tipo, distinta a aquella en la que yo estudié. Graziella nos convocó bajo el

anécdotas— fue liberarnos de la pesada carga que era «el modelo ruso». Lógicamente cuando el ISA surge, estoy hablando del año 1976, no existía como precedente una enseñanza asentada de teatro, realmente sólida, a diferencia de la música o las artes plásticas. Para convertirnos en universidad debíamos presentar planes de estudio, que se estructuraron en principio sobre los modelos soviéticos.

Yo tengo un respeto enorme por el teatro ruso y el soviético también.

más que probada. Allí, por ejemplo, entró Flora. Allí estaba Vicente que ya era maestro de muchos años. Y a partir de que estas personas empiezan a sentir que esa universidad y esa Facultad no les piden un título sino un saber, y les da además confianza y libertad para trabajar, a partir de ahí el diálogo empezó a destrabarse y a producirse de una manera apasionada. Esto ocurrió gracias a Rine, a Graziella y al Doctor Manuel Moreno Fragnals, con una visión de la cultura cubana muy diferente a los convencionales enfoques.



Dentro del propio mundo teatral se percibían formaciones divergentes, discrepancias conceptuales en cuanto a métodos y técnicas. En los años setenta había existido una fuerte dicotomía entre el llamado teatro de sala y las experiencias renovadoras, conflicto que heredamos.

¿Quién fue la persona que pudo entender la pluralidad, las tensiones, las contradicciones e intentó crear un sistema donde todas estas tradiciones disímiles, y en algunos casos beligerantes, coexistieran para crear algo mixto donde una cosa no anulara la otra? ¿Cómo imaginar un sistema que compendiará modelos, referentes, tradiciones, los hiciera interactuantes y sobre todo creativos?

Lo primero que hizo la Doctora —y ya eso tiene que ver con las

Pero, desde luego, los latinoamericanos poseemos una tradición diferente. Y para decirlo rápido y mal, el día que tuve que ir a un examen a las 12 del día a la Facultad de Artes Escénicas, en pleno julio, y vi a los alumnos con abrigo, botas y chapkas, me di cuenta de que algo andaba mal. El calor asfixiante no se correspondía con aquella indumentaria. Si efectivamente existía para nosotros la utopía de crear la Facultad Imaginaria —como el trabajo que escribí en el año 86 al respecto—, esa no era, ni podíamos calcar las metodologías soviéticas, al menos no tan fidedignamente.

Graziella se atrevió a plantear eso. Lo hizo de una manera inteligente, validando a personas que no tenían título, que no habían ido nunca a una universidad, pero cuya experiencia era

Los nuevos profesores de Actuación exploraron el gesto propio para el actor, la dinámica, la manera de trabajar el peso, el equilibrio, el ritmo. A lo mejor no siempre lo sabían formular teóricamente, pero en ellos estaba la semilla de vincular, de indagar, de instar a los alumnos a investigar siempre.

Ningún momento es peor para una cultura que aquel en que la gente, tras haberse sentido agredida, lucha por hallar zonas de seguridad, porque esas zonas de seguridad son las que reproducen el pensamiento conservador. Así que tuvimos muchos encontronazos con el medio teatral del momento por esta propuesta de apertura que en la Facultad se produjo: demasiada gente estaba aún lastimada por las devastaciones de los años

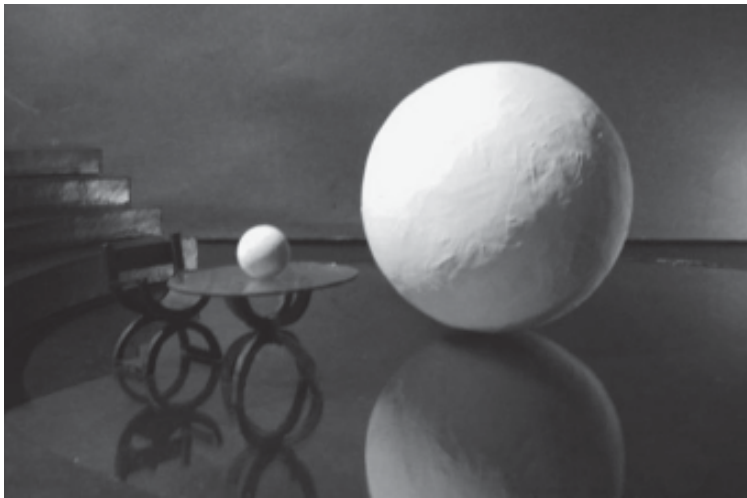
setenta. Eso pasó en el movimiento teatral cubano: como fue un conjunto sometido a experiencias extremas por los conflictos políticos e ideológicos de la época, muchas personas equivocada y desesperadamente pretendieron asirse a zonas de seguridad. Y no siempre fueron las mejores. Las zonas de seguridad se vuelven reductos conservadores, afirman un paradigma, sea el texto escrito o la experiencia escénica, la palabra o la imagen, y la gente encuentra estos reductos polarizadores y los dimensiona porque

dicotomías y hostilidades reales que no inventó el teatro: que sufrió el teatro.

Todo empezó a mezclarse de una forma apresurada. De pronto Rine, en un Festival, ve a Flora y me dice: Esa es Flora Lauten, ella estrenó *La vitrina*.

Pasó esto en los ochenta porque la política cultural del país había cambiado y se comprendía que todo el mundo tenía derecho a su espacio de riesgo. Nació la revista *tablas* que empieza a jugar un papel importante en la promoción de investigadores y dramaturgos jóvenes.

Por eso yo, que nunca pensé hacer crítica teatral, empecé a escribir ensayos y trabajos críticos. ¿Porque me gustara? Para nada. Pero sabía que tenía que defender con las armas que yo tenía, que eran las armas teóricas, un espacio donde ocurrían fenómenos importantes, y donde se estaba, para volver al tema inicial, creando un modelo de enseñanza basado no en la imposición de una metodología –cosa que tanto daño nos había hecho en los años sesenta y los setenta–, sino en la formación de otro tipo de persona,



son su defensa. Su defensa frente al medio.

Del ISA, de pronto, egresaron promociones de gente nueva, jóvenes dramaturgos, jóvenes críticos que metían las narices en todos los eventos, que querían saber de todo y cuestionar. También en los ochenta comienzan los Festivales de Teatro de La Habana, un fenómeno sumamente importante. Y mucha gente sintió un extraño miedo a perder su pedacito. Los enfrentamientos nacieron porque lógicamente los creadores «asentados» protegían su obra, se veían observados por esas oleadas de muchachos impetuosos. Y ni siquiera estaban respondiendo a ese momento con su actitud, sino a lo que les había ocurrido en décadas anteriores, enfrentados a un proceso de

No quiero contar la cantidad de broncas. Todo el mundo recuerda Camagüey 86, cuando el grupo de jóvenes graduados del ISA, con Flora Lauten como maestra y directora, llega con *Lila, la mariposa*, espectáculo saludado por la crítica en La Habana. Las fuerzas de la reacción se reordenaron y acusaron la obra de «problemas ideológicos», algo insólito a esas alturas. No estábamos en el año 76. No importaba si los tenía o no, en ese momento no se podía usar esa expresión porque afectaba a todo el mundo. Y por supuesto que no los tenía. Quedaba claro que lo importante era que estaba naciendo una nueva generación de gente que insistía en expresar su sensibilidad poética, política, ideológica y ética.

otro tipo de intelectual y otro tipo de artista. Alguien con pensamiento libre e integrador. Capaz de nutrirse del vernáculo, de la tradición hindú o de la persa, y saber que tiene un compromiso con un país rico en encuentros de tradiciones, y que puede hallar una escritura, una manera de actuar o dirigir cubana y contemporánea, sin reproducir modelos. Lo que pedía Virgilio Piñera.

Hubo una etapa en que la palabra experimentación fue un fantasma. Se abría un debate y alguien afirmaba: en el ISA se ponen a experimentar. Y yo decía: Dios mío, qué nivel de incultura y de ignorancia. La base de todo proceso de creación o de enseñanza

refrito lo que dicen los cuatro libros, eso se llama refrito teórico. Mejor hecho, peor hecho. Hay un arte retórico que uno puede dominar muy bien para hacerlo y le puede quedar muy bien escrito, pero eso es refrito, eso no es investigación, eso no es nuevo conocimiento.

Si no hubiera sido porque la Doctora Graziella Pogolotti llegó al ISA, yo no estaría allí ahora, porque maestra de escuela no hubiera sido nunca. Me quedé treinta años porque ese lugar se convirtió en un espacio, efectivamente, de investigación, de gente que investigaba a nivel de la actuación, de la dramaturgia, de la crítica. La investigación era el centro,



es la investigación, y la experimentación es el principio de toda investigación. Experimentar no es ser arbitrario, no es parar a los alumnos de cabeza. No hay investigación científica sin su costado empírico. Cuando uno hace investigación a partir de la teoría, hace teoría de la teoría, es decir: refrito teórico, que lamentablemente es un mal que padecemos mucho. Ahí la verdad que no hay investigación. Cuando yo me leo cuatro libros y

la base de todo el proceso de conocimiento.

Lo único que me ha gustado de la profesión de dar clases es la posibilidad de aprender con mis estudiantes. Cuando comencé a enseñar pensaba que ser maestro era aprenderse un montón de libros, pararse frente a los estudiantes, pretender que los demás pensarán como yo. Eso me causaba terror y me lo sigue causando aún. He tratado de formar personas que piensen con

ese sentido de apertura, para que lo transmitan a sus alumnos, no como doctrina sino como libertad.

Nunca he podido irme del ISA. Me han sobrado, como todo el mundo sabe, posibilidades. El ISA es mi casa, es el lugar donde yo, que fui una persona que sufrió mucho los dogmatismos, las marginaciones, los conflictos de la época, encontré un espacio de libertad, de confianza y de verdad. Por eso vivo en este país y por eso sigo enseñando sobre esas ruinas.

quince años del ballet Lizt Alfonso

A l a s



Foto: Nancy Reyes

ENTRE las entidades artísticas dedicadas al cultivo de las danzas ibéricas que emergieron al panorama cultural a partir de los noventa, cuyo empeño contribuyó a rescatar y prestigiar una expresión danzaria por años discriminada e infravalorada a pesar de su raigal relación con nuestra cultura, el Ballet Lizt Alfonso ocupa hoy por hoy la primera línea. Ha tenido la sabiduría de trascender una escuela danzaria específica para abrirse al diálogo con otras formas de baile, asumiendo una compleja heredad cultural y construyendo, sin embargo, un estilo peculiar, al tiempo que creaba las bases de su renovación y su promoción con la fecunda labor desplegada entre las jóvenes generaciones.

SE TRATA de una institución viva, que desarrolla un orgánico crecimiento, cuyas aguas están siempre prontas a bañar nuevas riberas.



A l a s



Foto: Nancy Reyes



Foto: Nancy Reyes



E l e m e n t o s



E l e m e n t o s



Foto: Pedro Abascal

Alas (2006), Elementos (2002), Fuerza y Compás (1999), Sinceramente, FGL (1998), Suite Andalucía (1997), Destello de Luz (1996), Habaneras: el vuelo de la paloma (1995), Al-Andalus: de gitanas y duende (1995), ¡Viva la Fiesta! (1993), Entre palmas y cantares (1992)

Conversiones de oficios: ellos/ellas estudiaron **Teatrología o Dramaturgia**

Amado del Pino: Para dar una imagen cabaretera del asunto, Raquel nos ha dejado «la pista ardiendo» con su intervención. En mi caso es casi pura melancolía, es decir, estoy abocado a la pura melancolía porque a diferencia de otros compañeros que son profesores del ISA, mi ISA fue como estudiante. Luego, en otras etapas, he sido crítico con la institución, desde fuera lo he escrito, lo he gritado, lo he chismeadado, se lo he dicho en la cara a la gente después, y los elogios igual.

Pero sí le tengo un agradecimiento tremendo y me voy, sin hacer de esto un asunto personal del todo, a la prehistoria, que ocurrió en el portal del Instituto del Vedado, al que yo había llegado guajirito, sin luz eléctrica en mi casa, a un pre donde la gente estaba «alante» y salí muy mal en todas las pruebas, sobre todo de Ciencias. En Literatura sí estaba mechadísimo. Un día estaba con un socio mío del Vedado que le dicen Abuelo y con otro que se llama Jorge cuando llegó la directora del pre y nos dijo: Ustedes están embarcados, hay dos personas por ahí de una cosa que se llama ISIA, ISA, INSA, vayan allá. Y fuimos para el teatrillo del pre del Vedado y estaban nada menos que dos queridas personas: Rine Leal y Raquel Carrió. Raquel, joven y lindísima, y Rine con sus espejuelos. Entonces el Abuelo y Jorge al lado mío. En esa época yo quería ser poeta, pero también me gustaba el teatro e iba mucho a todas las salas de La Habana. Raquel dijo: Esto tiene una característica, no valen los puntos. Ahí yo dije: El tipo soy yo.

Así empecé. Hay dos nombres que quiero destacar. Uno, la persona que fundó no sólo la Facultad sino el

ISA completo, era un hombre del teatro, Mario Rodríguez Alemán. El otro es Raúl Macías, alguien decisivo para mí a pesar de que es una figura polémica y errática a ratos, un hombre con un conocimiento profundo y agudo del teatro, de los idiomas, lo cual le permitía consultar fuentes bibliográficas muy diversas y que nos dio una formación más bien académica, de la escena, del personaje. Una formación no del todo rusa, aunque él había estudiado en la Unión Soviética, pero sí un poquito clásica. El Seminario impartido por Macías era sólido, de conocimiento, de sabiduría teatral y se fue mezclando también con la maravilla de las otras asignaturas.

Era bárbaro, porque Rine, Raquel, el propio Sacha, fueron nuestros maestros. Raquel nos enseñó sobre Píndaro y Safo y disímiles épocas literarias. Rine nos dio toda la Historia del Teatro. Ileana Azor, que se ponía roja, nos dio Teatro Latinoamericano y algunas Literaturas: cuando venía aquello de los juegos con los genitales, los amores iracundos de Gargantúa y Pantagruel, se enrojecía. Tuvimos un excelente plan de estudios.

Yo no arranqué con mucho pie en la Dramaturgia porque estaba muy metido en la poesía. Aunque tengo que afirmar que luego mi vida demostró que la formación en aquel Seminario fue excelente. Estuve durante catorce o quince años sin escribir teatro, viendo funciones, haciendo crítica y periodismo. Y cuando vuelvo, la técnica básica, las intuiciones esenciales estaban ahí. Es decir, que mi vida es un testimonio de la calidad y las cualidades del ISA.



Diseños de vestuario de Meiling Álvarez Marquez para *Casa de muñecas*

Bárbara Rivero: Una se emociona recordando tantos años, tantas utopías y tanta gente querida que sigue siendo esencial en la vida de una, como Raquel Carrió, la Doctora Pogolotti y, como en el caso nuestro, los cuatro que quedamos más ligados al teatro: Amado, Osvaldo Cano, Carlos Díaz y yo. El teatro nos atrapó y nunca nos hemos liberado ni nos queremos liberar de él.

Hubo algo fundamental en el ISA de mi tiempo, que para mí ha resultado principal en el ejercicio de mi profesión en las diferentes esferas. He sido durante muchos años, más de veinte años, profesora. Siendo estudiante allí, comencé a dar clases y a confeccionar los nuevos programas de estudio de la Escuela de Instructores de Teatro.

El ISA me enseñó la posibilidad de discutir toda verdad establecida. Eso es básico. Pero me enseñó también, a partir de mis propios

maestros, que sin humildad no se aprende. Nosotros tuvimos mucha suerte. A mí Raquel me dio casi todas las asignaturas, yo no sé por qué razón, pero lo mismo me dio Investigación Literaria que Teatral. Rine Leal fue el maestro de prácticamente todas mis Historias del Teatro, conjuntamente con Raúl Macías y después nos impartió Crítica Teatral, el único grupo que tuvo además eso a su favor, y la Doctora Pogolotti nos daba conferencias en una asignatura rarísima que se llamaba Introducción a la Especialidad.

En ese entorno lleno de conflictos y agonías, la carrera de nosotros sufrió mucho. Si no hubiese existido Raquel en el Instituto, el sufrimiento hubiese sido verdaderamente insoportable, quizás mayor que todo aquello que aprendimos. Esa es la esencia de aquel grupo de gente que se lanzó a algo que nadie conocía.

Otro aspecto interesante que se unían en ese curso fue la fascinación que sentimos por Caqui Mendieta, por Raquel Carrió, por Moreno Fragnals, por Rine, las cuatro personas que se dirigieron justamente al pre del Vedado. Fuimos además partícipes de un momento fundacional, que como todos los de su tipo, tiene experiencias muy nobles y otras también caóticas. No obstante lo interesante es que incluso esas experiencias caóticas no condujeron a la nada, sino que le dieron vida, a través de sucesivos conflictos, a nuevas formas de ver y razonar el pensamiento teatral y a los diferentes modelos metodológicos de la enseñanza teatral en el país.

Nosotros fuimos testigos de cosas bellísimas: el Escambray en el Hubert de Blanck pero también en las cooperativas, Cubana de Acero, los procesos creativos de Vicente Revuelta –vimos desde la primera lectura de *El precio* o *Galileo Galilei* hasta su montaje. Nos movimos en diferentes áreas del trabajo teatral y eso nos enriqueció notablemente. A mí en particular me ha permitido ir a la búsqueda de los valores en la diversidad. Es decir, no sólo ser portadora o participante o únicamente amante de una poética teatral, sino poder apreciar los méritos genuinos que tienen y de las que son portadores las diferentes estéticas teatrales.

El riesgo del ISA ha alimentado mi vida. El teatro con todos sus conflictos y carencias. Como digo, no creo sinceramente que haya en el mundo otras gentes nacidas de la utopía como los cubanos, pero sobre todo como los teatristas cubanos. Nuestro movimiento teatral hoy día tiene una característica particular: la mayoría de sus hacedores son muy jóvenes. Y cuando hablo de jóvenes no me refiero sólo a la edad: hablo de experiencia de la praxis, allí donde está el alimento básico, de donde nace la teoría. Eso lo aprendimos para siempre con la experiencia del ISA.

No sólo Raquel vio la maravilla de Graziella como profesora, lo vimos todos los que estábamos allí muy jovencitos, sentimos el sinfín de perspectivas que podía tener ese lugar con una mujer brillante y buena persona. Todos lo vimos y lo hemos agradecido siempre. Ella, Raquel y Rine fueron nuestras tres glorias, nuestros paradigmas. Y lo siguen siendo.

Amado del Pino: Cada vez tengo más la certeza de que si un asesor es brillante, como Raquel para Buendía, se erige columna vertebral. Si va a ser asesor, si va a ser ensayista, si va a ser profesor, si va a ser dramaturgo hay que estar en el movimiento por dentro. Eso lo aprendí en el ISA.

Al crítico, siempre en formación, lo ayuda estar en el proceso, porque te das cuenta en primer lugar de que esa obra buena que uno tiene ganas de ver es difícilísimo de lograr.

En nuestro caso hicimos muy buenas prácticas de familiarización. Venir al Escambray, estar dentro de los ensayos y en contacto con los campesinos. Ese vivir dentro no lo he visto así en otras facultades o esferas de la vida, ni siquiera en otras etapas del ISA.



Eberto García Abreu: Si todos fuéramos a relatar nuestras historias personales no terminaríamos nunca, porque esa es la historia de la Facultad. Si contamos las cosas que nos pasaban en la beca, todo eso es muy lindo, porque forma parte de la melancolía, de la nostalgia, de los buenos momentos, de los amargos.

Hoy la Facultad sobrevive a una cantidad de circunstancias que afirma para mí el hecho de que, quienes estamos aquí y allí, lo hacemos ante todo por un compromiso que heredamos y alimentamos cotidianamente.

Cuando Graziella entraba a la Facultad se hacía un silencio de respeto, de veneración. Ella estaba al tanto de todo, hasta descubría los chistes que corrían por los pasillos.

Esa vivencia, esa manera de mezclarnos, fue tan intensa, que hizo que muchas de las distancias que había fuera, más allá del Quibú, se empezaran a romper, justamente desde la Facultad, aun cuando esto no era por supuesto –como hemos dicho– una panacea. Siempre la escuela estuvo abierta a la posibilidad de intercambio, de generar ideas. Hoy lo hace también, bajo otros imperativos y circunstancias, mas de un modo igualmente particular, específico: la visión de los teatrólogos y los dramaturgos de hoy, que es, al mismo tiempo, diferente y similar a la nuestra en los años ochenta.

Yunior García: Han hablado casi todos los que pertenecían a aquella generación del ISA y me parece que también debemos hablar un poquito nosotros, la nueva generación. Escuchamos con mucha envidia, lo confieso, las historias que nos hacen los profesores sobre el antiguo ISA y la antigua Facultad. Todavía Eberto, en la clase de Introducción a la Especialidad, nos lee un recibimiento que hacía la Doctora Pogolotti a los estudiantes, y lo recordamos como si fuera a nosotros mismos y creemos que aquellos tiempos eran mejores. Eso me recuerda un poema que dice: «Soy un desastre con mi presente y un mal sueño con mi porvenir». Pero

quienes hoy estudiamos en el ISA creemos que vivimos un buen momento, específicamente este. Estamos enamorados del teatro. Lo que necesitamos es que no nos abandonen.

Amado del Pino: Ojo con la memoria, que es selectiva, elogiosa y reparadora, la memoria chapistea siempre.

Omar Valiño: Hace veinte años que entré al ISA y quince que me gradué. A veces el tiempo transcurre así, de manera rápida y brutal. El año 86 era como el triunfo del socialismo en Cuba, un socialismo con sus muchas dificultades, pero también con una estabilidad económica, política y social donde todo era más fácil.

Fui alumno de Roxana Pineda, actriz, teatróloga, eje fundamental del Estudio Teatral de Santa Clara. Y luego tuve el enorme privilegio de ser tres años discípulo de Graziella Pogolotti en el Seminario de Crítica. La Doctora recordará bien que el teatro cubano en aquellos años, que se recuerda con mucha nostalgia, nos permitía apenas trabajar con un espectáculo en cada semestre, pues sencillamente no había mucho más que mereciera la pena.

Hoy soy profesor de Crítica, a años luz por supuesto de Graziella. Mis alumnos saben que perfectamente podemos ver en las carteleras habaneras y no nos alcanza el tiempo para debatir suficientemente los espectáculos que tienen un coto posible de análisis. Y esta es una situación diferente y positiva.

Aunque no tengo el mínimo atisbo de discutir que aquel ISA era más sólido que el ISA de hoy, sí lo voy a decir así de un modo brutal: en términos de proyecto pedagógico, de solidez del claustro, de la relación de aquella Institución con el resto de lo que pasaba en la política cultural y el tejido cultural de aquel momento y con respecto al país en el que estaba enmarcado. Yo lo veía desde mi óptica juvenil entonces, después tal vez lo he racionalizado más.

Pero siento por ejemplo que el teatro que se presentaba era mucho menos amplio e interesante que el de hoy. Y esto es un dato notable.

Raquel Carrió: Paradójicamente hubo etapas donde la vida académica institucional era más ordenada, más sólida y, sin embargo, efectivamente, se hacía menos teatro, o por lo menos las opciones eran menores. Son las contradicciones de nuestra apasionante realidad: si uno la va a amar por su perfección está muy mal, pero si logra amarla por sus paradojas entonces sí hay un terreno fértil.

Recuerdo mucho el grupo de Baby y Amado porque fue el primer curso regular, y para todos era una experiencia nueva, tanto para Rine que ya era un crítico con un largo camino pero no tenía entrenamiento



docente, como para mí que no tenía su bagaje teatral. Nació entonces orgánicamente la necesidad de aprender juntos.

En un momento hubo una fractura de ese proyecto que habíamos ganado. Fue una decisión de corte administrativo que convirtió una Facultad en dos Facultades – Danza y Teatro– que no caben en ese lugar. De entrada no hay aulas suficientes. Sumémosle a ello los problemas de transporte, llegar al ISA es una verdadera odisea. Sin aulas y sin transporte, nos vemos obligados a dar las clases en otro lugar, fuera del Instituto, y eso, aunque no lo queramos, descentra la enseñanza.

No creo en los modelos ni en los paradigmas establecidos para siempre. Nada hace más daño que los modelos eternos porque no permiten que se generen nuevas formas de pensamiento y de acción. La mayor lección de aquella etapa de fundación y asentamiento, o la mejor ganancia, es justamente que se creó,

con las personas que había allí, un tipo de enseñanza y un sistema que podía funcionar en las condiciones de ese momento. Y funcionó. Ahora hay que tener en cuenta las nuevas contradicciones, los imperativos de este momento, no se puede vivir ajeno a eso. Tenemos que rearticular el sistema.

¿Cómo nosotros podemos plantearnos que no muera aquel principio metodológico que un día conquistamos? Hay que buscar las razones concretas, como esa contradicción que apuntaba Omar. Vamos a tratar de perseguirla para ver si arribamos a una remodelación, a una reformulación del trabajo más cercano, no tanto a las virtudes de la época, porque no creo que uno pueda trabajar nunca sobre la base de lo virtuoso. Uno trabaja sobre la base de la dificultad, de la contradicción y del error. Lo único que enseña es eso. No se aprende con las virtudes amables. Mis alumnos saben que yo enseño a partir del error; nunca de la virtud.

Rolando Rodríguez: Un día hablaba con Sacha y él también se emocionaba. Tiene que ver con algo que Amado dijo magistralmente: estos profesores nos habían abierto el mundo. Incluso los teatristas de ese tiempo no nos hubieran transmitido la enorme cantidad de valores culturales, intelectuales, sociales y políticos que los profesores nos legaron dentro de aquella compleja etapa, tan tensa.

Leí *La Cartuja de Parma* porque Graziella, una vez, me puso a los personajes de la novela como ejemplo de lo que estaba pasando en la Facultad. Y yo dije: Me tengo que leer *La Cartuja*... Asimismo es inolvidable la pasión con que Sacha impartía teatro europeo y uno se veía obligado a sacar los libros de abajo de la tierra, porque no teníamos vergüenza para llegar al aula y decir que no conocíamos de lo que él hablaba. Sacha nos ponía a la hora del receso a recitarnos lo que escribíamos, los unos a los otros, y eso creaba un clima de interrelación estupendo. Ahí fue donde oí, por ejemplo, los primeros parlamentos que Amado escribió para el teatro.

Quiero hacer algunas anécdotas, ya que viví también desde un ángulo protagónico la llegada de las nuevas ideas a la Facultad. Le pedí permiso a uno de aquellos profesores rusos para asistir a sus clases. Al maestro se le ocurrió montar *Aquí los abajo firmantes* con su grupo, y quiso que los alumnos firmaran una carta que le garantizaría, al parecer, permanecer más tiempo en Cuba. Todo el mundo dudaba. La gente les tenía cariño a esos maestros, los habían formado desde el primer año. La carta no fructificó, para bien de todos nosotros. Recuerdo que Patricio Wood decía: Yo no sé lo que va a pasar, pero va a ser muy cubano. Otro profesor soviético, un día, se hizo el gracioso de saltar sobre un tablón que comunicaba las dos orillas del Quibú y cayó al río. Salió todo enfangado y le dijo a la traductora: Esto es una señal de que ya tenemos que irnos a la Unión Soviética.



Nara Mansur: El ISA que conocí fue un espacio de mucha inseguridad. Ese lugar idílico que vivió la primera generación para nada fue mi experiencia. Uno viene de la enseñanza preuniversitaria más formal, con un pensamiento más dogmático, estrecho, sobre lo que es aprender, cómo estudiar. Y lo interesante del ISA es que todo eso se tira por la borda: un examen a libro abierto en el que no sabía exactamente qué responder, u otras aventuras del aprendizaje.

Casi todo lo que soy se lo debo a mi profesor Filander Funes, alguien que quizás pasó sin penas ni glorias por Cuba, pero que fue excepcional. Sin embargo, Rine Leal me dio una sola clase en el año.

Mi generación fue la primera del «Plan C». Nosotros estuvimos dos años dando Acrobacia, asignatura en la que siempre saqué 3, y Actuación, que verdaderamente me formó, más que el propio Seminario de Crítica, lo digo en serio. En realidad lo maravilloso de esos cinco años fue el espacio de absoluta precariedad en el que uno vivía y en el que uno decidió seguir estudiando y ser artista a pesar

de todo. Nosotros nacimos al teatro amando *La cuarta pared*, un espectáculo que renunciaba a la palabra, cuando yo lo que quería ser era escritora: de esa gran paradoja uno emergió.

Nuestro grupo tuvo profesores que por primera vez daban clases, como Filander, como Eberto en el Seminario de Crítica, como Lira Campoamor en Teatro Latinoamericano; Boris Villar continuó la Metodología de la Investigación que había empezado a impartirnos Gloria María. Es decir, sabemos lo que es la gloria y también el cansancio: vimos grandes nombres del teatro que no tenían ganas de conversar.

La maravilla de ser estudiante es que uno quiere cambiar el mundo y cambiar la escuela. Estábamos muy inconformes y para nosotros el ISA era un desastre en ese momento o un semidesastre. Teníamos muchas dudas y éramos muy críticos. Ya una envejece, comienza a cumplir años, a reconciliarse y a emocionarse tremendamente con cosas y a detectar momentos de verdad, a veces no en personas tan geniales pero que sí tenían ganas de entregarnos más. Había mucho trabajo grupal.

Dianelis Diéguez: Escuchando a Nara siento que ha retratado la situación de lo que es un estudiante en el ISA hoy, con eso de que cada generación quiere transformar su escuela. Se hablaba de Rine, de Graziella, de Raquel, y comentábamos qué envidia, qué deseos de haber podido compartir con Rine, estar en sus clases. Pero también uno ha tenido que identificarse con su momento. Yo estoy satisfecha con las clases de Eberto y de Habey.

Sí creo que algo le falta en estos momentos a la Facultad y es el taller. La Teatrológica y la Dramaturgia de la escuela no están ajenas a los procesos teatrales, pero nos gustaría recibir Actuación, por ejemplo. Tenemos necesidad de adentrarnos en los procesos, dialogar con la escena. No nos basta con escribir de lo que vemos.

Maikel Rodríguez: Una de las cosas que diré va por la nostalgia, otra va por la preocupación. La primera pertenece al pasado, la segunda al presente. La línea de la nostalgia recuerda profesores, momentos alucinantes, mágicos. La línea del presente, dudas y más dudas. El pasado tiene como fruto la pluralidad de espectáculos que tenemos hoy, de estilos de entender, hacer y comprender el teatro.

Los actores del ISA no nos responden a los dramaturgos, no están trabajando. Utilizan el espacio de los festivales para irse a sus casas y resolver problemas ajenos a las necesidades teatrales específicas. Entonces nos quedamos nosotros, los «literatos», haciendo. ¿Cuál es el punto, vamos a volver a los espacios donde un grupo de dramaturgos monta una obra leída? Ya hemos presenciado la fruta que se sembró en los ochenta. La de ahora, ¿cuál es?

Omar Valiño: Maikel acaba de poner una de las notas profundas de este dilema, que es el papel de los actores dentro de la Facultad. El tema me parece esencial, lo he padecido como profesor.



Raquel Carrió: Cuando se ve el panorama actual donde Flora, Nelda, Celdrán, Carlos Díaz y Raúl Martín han estrenado sus espectáculos con mucho éxito, uno se percata de que ese proyecto pedagógico del ISA evidentemente funcionó. Habría quizás muchos más nombres que lamentablemente no nos acompañan ya como maestros, pero sólo con esos cinco que acabo de mencionar se dibuja ya una vanguardia teatral. Han tenido una persistencia, y más allá de los terribles avatares del destino, han creado una obra, han defendido un espacio que se llena de espectadores apasionados, necesitados, ansiosos. El verdadero techo académico del teatro son los enclaves donde la gente es capaz de persistir, resistir, hacer, y donde la gente, los viejos, los nuevos, llegan y encuentran algo que los estimula, aunque sea para discrepar.

Armando Morales: Para mí la experiencia del Diplomado de Teatro para Niños y de Títeres del ISA, pertenecer a su equipo de profesores, ha sido estupendo. Lo más significativo es la afluencia extraordinaria de personas de todas partes de la Isla que lo han cursado en las sucesivas promociones.

¿Pero qué sería del teatro de títeres en Cuba si estuviera regido dentro del sistema de enseñanza artística? ¿Hasta cuándo vamos a arrastrar el menosprecio del títere en las artes escénicas? Que se dignifique la profesión y no se vea como algo marginado. De hecho nuestros titiriteros han dado cada vez más muestras de su rigor, lo dicen los críticos que se han asomado a los resultados del grupo Retablo de Cienfuegos, La Salamandra, y por supuesto el propio Teatro de las Estaciones.

Orestes Pérez Estanquero: Como actor he tenido aproximaciones a ciertas entidades, figuras, personajes, como el Caballero de París o como Fidel Castro –fui el primer actor cubano que lo interpretó en una película, aunque no se puso nunca en Cuba. Son todas aproximaciones que me han dejado inquietudes y ganas de seguir esos procesos.

Comencé en el ISA en 1980. Mi primer año fue con un profesor ruso, y a partir del segundo año con la maestra Flora Lauten. Viví las dos experiencias. Ha sido curioso pues el profesor ruso estaba haciendo una misión en Cuba, en nuestra Facultad, con los programas de estudio, y hace aproximadamente dos años tuve yo esa misma misión en Turquía, crear un departamento de Actuación. Son ciclos que se repiten y experiencias que vivo desde otros ángulos.

El profesor soviético fue para mí muy importante, el primer año que se dedica al trabajo del silencio orgánico, sin incursionar en la palabra. No sé que hubiera pasado si él hubiera seguido con nosotros. Pero la experiencia con Flora fue decisiva: mi infancia en el teatro y una infancia muy feliz, de la que conservo noches, días, madrugadas, amores infinitos, trabajo hasta la saciedad. La filosofía y las ganas de investigar, la inquietud, la pregunta: no he podido zafarme de eso nunca. Y culminó con la creación de Teatro Buendía que definitivamente seguirá siendo mi casa para toda la vida, aunque no la habite.

Tuve la experiencia de ser –ya ahora es más usual– el primer profesor que con veinticuatro años dio clases de Actuación en el ISA. Recientemente he descubierto que aquello era un proceso donde empezaba a aprender y no terminaba.

No me siento todavía un maestro, estoy en camino. En los últimos años me he acatado al programa de la Facultad. Aunque no es con exactitud lo que pertenece a mi cultura de actor, lo he asumido como un proceso investigativo y allí he estado, estudiando aquella fuente y creciendo alrededor de las escuelas que priorizan, que subrayan, el sentir. Pero ni siquiera ahí me detengo. Estoy ahora indagando en las preocupaciones que tengo con el actor contemporáneo, inmerso en poéticas difíciles de describir, híbridas, fronterizas y qué pasa con la participación del actor que para mí es también un lugar muy desconocido. Tengo en la memoria un excelente trabajo con el curso experimental de Actuación, entre 1996 y 1999, que algún día relataré en extenso.

Rafael González: El ISA no me sirvió para nada en el trabajo organizativo que me tocó. Tengo buenos recuerdos del ISA, realmente muy emocionantes. Hay tres nombres fundamentales para mí: Raquel, Rine y Sacha. Era placentero todos los meses dialogar con estos profesores. Además, como uno pertenecía al curso para trabajadores, lo trataban con deferencia. Raquel me



dijo: ¿Qué tú haces aquí? Porque nos habíamos graduados de la misma Escuela de Letras.

Yo no estaba muy convencido de si tenía que ir al ISA o no. Fui para allá enviado por Gilda Hernández, que me dijo que era mi obligación porque la carrera de Filología no me daba la posibilidad de especializarme en cuestiones de teatro.

Yo no era dramaturgo. Había hecho una sola obra de teatro, *Molinos de viento*, y en el primer año con Raquel concluí *Calle Cuba 80 bajo la lluvia*. Después de eso hice adaptaciones. Le cogí un odio terrible a Vivian Martínez Tabares que fue mi oponente en el trabajo de diploma, porque estaba preparando en ese momento *La paloma negra* que quería presentar como tesis, no daba tiempo y tuve que graduarme con otra obrita escrita a partir de una mala novela: *Un amor en La Habana*. Raquel me dijo: Preséntala, de todas maneras es una cuestión formal. Pues no fue formal. Vivían se lo tomó muy en serio, me hizo una enorme cantidad de preguntas, fue una enemiga terrible en el jurado. Raquel estaba indignada porque yo era su mejor alumno.

La dicotomía que existía entre los «cultos» y la gente de teatro en aquel entonces, la tenía resuelta desde el mismo momento en que vine para el Escambray. Graziella y Helmo Hernández tuvieron la feliz idea de insertar a una parte de los alumnos de la Escuela de Letras dentro de la región del Escambray, siguiendo un poco los caminos que había iniciado el grupo. De otro modo hubiera terminando la Escuela de Letras siendo un profesor. Desde entonces nunca he podido ver mi trabajo intelectual desligado de una actividad práctica.

Fue decisiva también en mi vida la relación que tuve con Flora Lauten en aquellos años en La Yaya. El ISA me daba la posibilidad de, cada cierto tiempo, mantener un flujo comunicativo que se había perdido cuando el equipo de la Universidad había partido del Escambray. Y me dio la posibilidad de ser espectador de los primeros pasos de Flora dentro de la escuela, pues salía de mis clases y

me metía en las de Flora cuando montaba *La emboscada*. Todo esto me sirvió para insertarme cada vez más en el trabajo del Escambray. Tratar de ser lo más útil posible en la medida de mis posibilidades como creador.

Cualquier trabajo de análisis y experimentación que implica toda investigación, necesariamente tiene que implicar también una organización. Así que el ISA me ha servido también para enfrentar mi rol de director general aquí en el grupo Escambray.

Nelson Acevedo: En un encuentro en el año 86 que se realizó para celebrar los diez años del ISA, ante una ponencia mía sobre la labor que estaba desarrollando en Camagüey, Rine dijo, entre punzante y provocador: ¿Y ustedes pueden asumir trabajos en las provincias?

Cuando Raquel hablaba del fenómeno entre la práctica y lo intelectual y cómo eso se resolvió de una manera sabia, me percaté de que ahí está el germen que nos permitió a todos nosotros enfrentar distintos tipos de trabajo profesional en el país. Primero, por una cuestión de conocimiento, nos vimos enfrentados a un saber humanista muy amplio. Y uno se fue creando macroconceptos de una manera aleatoria sobre organización, cultura teatral, estrategias, políticas, elemento necesario en todos los que pasamos por el ISA: la amplia visión de factores disímiles, desde literatura, teatro, plástica.

Sólo echo de menos a Argeliers León entre las figuras que no se han nombrado. Veíamos a esos maestros con un gran saber, manejando conceptos que integraban la cultura, que no la fragmentaban, dispersaban o atomizaban. Personas que ponían delante de uno el tejido de la cultura, como un fenómeno orgánico, lógico, coherente. Y esto mismo fue creando en uno, si no conocimiento, por lo menos la vocación de poderlo hacer.

Hay otro aspecto eminentemente ético. La profunda vocación cultural, de compromiso, que había en esos maestros, hacía que uno también

tratara de estar a ese nivel. No recuerdo un gesto que indicara desidia en ninguno de mis profesores, todo lo contrario. Pasión hacia su profesión como maestros, como grandes promotores culturales, como gente activa en la cultura del país.

Marilyn Garbey: Yo recuerdo que por el primer o segundo Festival Elsinor, Arturo Soto dirigió una obra de teatro con un nombre rarísimo: *Escuadra a ras sueño*, y uno de los textos que pronunciaba uno de los actores era: «Si quieres tener cultura estudia Teatrolología». Evidentemente se burlaba de nosotros, pero también mostraba una profunda envidia porque se sabía que los teatrólogos éramos personas muy vitales y habíamos llegado al ISA desde distintos puntos del país, todos con un afán tremendo de aprender, descubrir el mundo, no solamente en términos culturales sino también en términos vitales. Y eso venía estimulado por el ejemplo de los maestros. Recuerdo haberme escapado de las clases de Rine para ir a la discusión de una tesis de un amigo mío de artes plásticas, o haber conformado una de las claques de los primeros conciertos de Iván del Prado.

Mi mayor escuela fue la batalla constante contra los censores –iniciada contra aquellos que pretendieron suspender la revista *Albur*–, que me obligó no solamente a defender con emoción y conocimiento los proyectos en los que creía sino también a ser práctica para defenderlos. Eso me llevó en alguna medida a la Asociación Hermanos Saíz, donde sí pude desarrollarme como organizadora un largo período.

El teatro y mis estudios en el ISA y mi relación con esa escuela me han dado la posibilidad de tener muchísimos amigos. Algunos viven en otros países y allí crean sus mundos, otros permanecen, pero todos me han estimulado y me han acompañado a lo largo de años, haciéndome muy feliz. También los maestros, Graziella y Raquel y los que

no menciono, cuyos magisterios agradezco enormemente.

Iris Gorostola: Eberto fue profesor de nosotros y siempre lo recordamos, era el único que nos compraba galletitas, aun cuando ganaba menos salario.

En segundo año Esther Suárez nos impartió Metodología de la Investigación Social, y a mí me tocó hacer una pesquisa sobre el destino de los teatrólogos y dramaturgos después de graduarse del ISA. Muchos permanecían en la escuela como profesores, pero tuve que aventurarme bastante para encontrar a otros.

En este panel yo soy como la peor de todas, una renegada, pues me fui de las artes escénicas al Consejo de las Artes Plásticas, desde donde he logrado admirar mucho más a la gente que hace teatro en nuestro país. El mundo de la plástica es completamente diferente: el poder es el del dinero, los críticos son capaces de hacer un artículo porque les pagan treinta dólares por la cuartilla. Hoy veía a Omar Valiño, contentísimo con el último número de *tablas*, y pensaba que la revista *Arte cubano* cuesta 9500 dólares cada entrega, y que con ello quizás él hace cuatro.

Mónica Alfonso: Puedo declarar públicamente que soy una teatróloga feliz. Mi historia personal tiene la dicotomía entre las ciencias y una vocación por el teatro que fomenté desde niña. Cuando al pre del Vedado llegaron las convocatorias del ISA y las planillas, sin hablar con nadie, llené, fui a hacer mi examen y cuando me llegó el telegrama de que estaba aprobada entre las diez plazas que habían aparecido, yo no sabía cómo decírselo a mi mamá ni a mi papá.

Pienso en muchos maestros. En Roxana Pineda, que estuvo frente a nosotros, fascinada con el teatro y transmitiéndonos esa fascinación con

su timidez de profesora debutante, junto a su infinita vocación. También en el primer año fui partícipe de la experiencia del *Galileo Galilei* de Vicente Revuelta, un proceso intensísimo, trabajando de martes a domingo. Me integré al grupo Teatro Irrumpe desde mi segundo año de carrera, allí comencé un trabajo de investigación que con el tiempo se convirtió en mi tema de graduación, Eberto fue mi tutor: me gradué embarazada, fui madre en el ISA, es uno de mis mayores recuerdos.

Fui ubicada en el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y eso me puso muy mal: no quería estar entre papeles si había estudiado teatro. Y un día, hablando con Laura Fernández Jubrías, ella me dijo: Lo que tú sabes, lo que aprendiste en el ISA, es lo que debes aplicar en el Consejo, y tenemos que ver teatro y asistir a los procesos y poder brindarles a otros, que no son especialistas, las experiencias que nosotras tenemos de la escuela. Y comencé a seguir ese camino, y eso es lo que me ha guiado durante todos estos años.

Yo creo que la Teatrológica nos dio la base para asumir muchas profesiones. En mi vida laboral he trabajado en el teatro como asesora, actriz, directora de un teatro, y en estos momentos, desde hace cinco años, soy especialista de Informática, algo que me gusta mucho, y estoy fascinada con esa historia, porque tengo, como digo yo, una vida real y una vida virtual. Es una labor fundamental para conservar la memoria de nuestras artes escénicas en un Archivo Central, digital, para conservar materiales, historias, gracias a las nuevas tecnologías.

Para mí la Teatrológica lo ha sido todo: método, fuente, trabajo diario. Mi hija se llama Talía, y su papá también es graduado de nuestra Facultad.

Yamina Gibert: Cuando se produzca la posible respuesta a la pregunta que han hecho aquí los estudiantes actuales del ISA, se va a tener que hablar de contextos históricos y de actualidad, pero también de otras épocas, donde hay memorias que se chapistean, pero hay memorias reales también.

Pensaba en los años ochenta, en Eberto y yo, en la guagua, el 9 de febrero del año 1982, yendo hacia La Habana, los dos guajiros, a hacer las pruebas de ingreso. De ese momento, lo que más recuerdo es la Facultad llena de profesores rusos dando clases. Me asomaba y no entendía nada, pero trataba de ver qué era lo que pasaba con los rusos.

Siguiendo la línea de la felicidad, soy graduada de Dramaturgia y me siento una dramaturga muy feliz. Yo aprendí a pensar con Raquel Carrió. Desde hace mucho tiempo, desde el punto de vista investigativo, estoy vinculada a un grupo de teatro, y allí ejerzo mi profesión tal y como me enseñó Raquel, pero desde otro punto de vista, con una especialización.

Cuando me gradué debía cumplir el servicio social. Ya había trabajado vinculada al Buendía en talleres, y esa gran maestra que es Flora Lauten me dijo: No, tú tienes que ser asesora, y tu lugar es el Mirón Cubano. Entonces conocí a Albio Paz, la segunda persona a la que debo mucho, porque me enseñó a organizar el trabajo.



Rafael Pérez Malo: Salí de la Escuela Nacional de Instructores de Teatro con una formación sólida. Había un claustro de profesores de excelencia: el difunto Calixto Manzanares, Diana Fernández, Alina Rodríguez, Carlos Maceda. Era una educación muy ortodoxa, había que poner la fecha, la asignatura, el asunto. Tuve la suerte de entrar al ISA, y en el primer año me preguntaba: ¿Qué hago aquí?, no estoy aprendiendo nada. Era ese período de búsquedas, de tanteos, que Raquel ha expuesto.

Hoy me siento afortunado. Le agradezco al ISA por haber tenido –comencé compañero de Omar, entré un año después de Marilyn, Mónica e Iris– profesores excelentes y otros que no me lo parecieron, que incluso se quedaban dormidos en el aula. Sí quiero mencionar a una persona complicada y sencilla, abstracta y concreta, extraña y común: Salvador Lemis. Es un ángel de persona que te rompe con cualquier cuadratura que tú traigas, cualquier esquema.

El ISA me dio el sentido de admirar personas y de tener paradigmas, algo muy importante en el alumno: creer en un profesor. Me siento privilegiado de haber sido testigo del nacimiento del Festival Elsinor, ayudé en su fundación y organicé. Ahora, cuando reviso mi vida, siento que los dioses, por darle un nombre a algo o alguien, se han burlado de mí: ellos sabían perfectamente a dónde iba a parar, porque siempre he estado metido en problemas, buscándome pleitos, defendiendo causas, organizando eventos, sin saber que iba a ser de pronto, al cabo de los años, especialista, asesor y vicepresidente de un Consejo Nacional. Nuestra institución ha ganado porque cuenta con un grupo amplio de egresados del ISA, de la Facultad de Artes Escénicas, en puestos clave, defendiendo los intereses de los creadores, jerarquizando la creación. En ocasiones me siento un bodeguero porque mi responsabilidad es la programación, «el pollo del arroz con

pollo»: no tengo combustible, no tengo teatro, el teatro cerró, cogió una epidemia, entraron mosquitos, vino salud pública, te falló la guagua. Pero uno tiene que garantizar una responsabilidad cívica ante un público: darle una oferta cultural. Eso nunca se puede olvidar.

En el ISA empezó el grupo Salamanca que luego se desintegró. Hicimos en el marco del Festival el «Conejillo de Indias», un bar-café que se convirtió en un escándalo. Nos metimos en problemas por hacer lo que pensábamos que era indispensable en nuestro momento, para desarrollarnos en el teatro. Eso les pido a los jóvenes, que si es con ese fin, se busquen problemas.

Vi allí una puesta en escena fabulosa de Salvador Lemis, hecha por Liuba Cid, donde primaba un espíritu de creatividad. Aquel *Galápago* a la orilla del Quibú, ya al río no se le veían sus aguas negras, tú respirabas y no le sentías la peste porque era encantador aquel *Galápago*. Y *Fábula de un país de cera* de Joel Cano se gestó en el primer cubículo del tercer piso de la beca, donde dormíamos.

Allí estaban Carlos Varela, Polito Ibáñez, Gattorno, Joel Cano, Folgueira y Bringas, quien dormía arriba de mí. Yo siempre temblaba porque me escachara aquel gordo y me cayera encima. Era tremendo, pero ahí se gestaba todo. Ahí empezó Doimeadiós a crear su personaje Margot y salíamos todas las noches, veíamos las puestas en escena y después nos daban las dos, tres o cuatro de la madrugada descuartizando a todo el mundo, aunque quizás después en la vida profesional hiciéramos cosas peores que ellos.

Nosotros estamos estimulando desde el Consejo la escritura joven, con las iniciativas del Royal Court Theatre y del Centro de Investigaciones. Estoy anonadado porque Carlos Celdrán de pronto haya montado *Chamaco*, sin desvirtuar por supuesto la calidad que tenga el texto de Abelito: creo que eso es un tremendo paso para nosotros y un logro para el Consejo Nacional.

Rolando Rodríguez: También el ISA ha funcionado porque ha formado funcionarios. Yo no sé si yo soy un converso de oficio. Rine me atisbó en el proceso de ingreso cuando pasó por Holguín, entre él y yo hubo una relación alumno-profesor muy interesante, tensa, pero de complicidad también.

Entré al ISA buscando un mundo que me llevara al cine y no exactamente al teatro. Es curioso que hoy esté atado al teatro porque se me dio mi sueño de llegar al cine. Ese resultado tiene que ver con el hecho de la flexibilidad que había en esos procesos de creación de la Facultad, la apertura de los perfiles ocupacionales.

Hice, para mi ingreso al ISA, prueba de Actuación y de Teatrología. Canté, para empezar, y ahí mismo acabó todo. Recuerdo que me llamó Ramón Calzadilla, el lírico que estaba en el tribunal, y me dijo: «Hace falta que nunca más te acerques al canto». Pensé que me habían eliminado, saqué unos poemas que traía en una libreta y se los di para que los leyera. Rine cogió todos aquellos poemas, los metió en una mochila que él tenía y se fue. Creí que no se iba a leer nada, pero al otro día se sentó y me comentó los dieciséis poemas que le di, que más bien eran antipoemas. Les puso una atención tremenda, me hizo señalamientos, incluso ortográficos, y después defendió mi ingreso al ISA. Él decía: No por lo que eres, sino por lo que a lo mejor llegarás a ser.

En cuarto año de la carrera me vinculé a los estudios cinematográficos de las FAR, a un serial que se estuvo haciendo y que recordarán: *Algo más que soñar*, que tocaba por primera vez el tema de los internacionalistas. Fui asistente de dirección y analista de Dramaturgia de aquel guión. Ahí ya tuve uno de los primeros oficios para los cuales el ISA me preparó. Luego volví a Holguín y allí trabajé en Tele Cristal, donde, entre otras cosas, participé en la fundación de la Filial de la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual.

Yo sé lo que sé gracias al ISA. Siento eterna gratitud hacia todos mis maestros y hacia los que hacen teatro hoy también, que lo merecen tanto.

José Alegría: Como todos los conceptos que se utilizan largo tiempo, a veces el uso mismo de las palabras se convierte en un bumerang que, lejos de ayudar, constituye una dificultad. Sobre todo cuando empiezan los términos a desnaturalizarse, cuando se alejan de su verdadero significado o se absolutizan. Lejos de ser medios para el conocimiento se convierten en una especie de traba.

Raquel se refería a una utilización mucho más flexible del concepto de pedagogía y de modelo pedagógico. Así tal vez sea bueno desempolvar terminologías que a veces se emplean y se aplican de una manera un poco mecánica, como es el dueto teoría-práctica, generalmente manejado como polos excluyentes o antagónicos. Desde el punto de vista metodológico se separan por una necesidad de análisis, pero se trata de una abstracción metodológica, ya que son dos fenómenos que nacen unidos en la realidad. Muchas veces es útil hacer una aproximación etimológica, porque nombrar las cosas significa denotar su esencia y muchas veces en el nombre mismo, en el primer nombre que tuvieron las palabras, es donde con más claridad podemos ver lo que ellas realmente significan.

Práctica viene de un verbo griego que significa acción. Pero teoría viene de uno que denota observación minuciosa, contemplación. De ese mismo verbo se deriva teatro, que es también *lo que se mira*. Y el teatro es el lugar privilegiado de la práctica y de la reflexión. De manera que estos campos, que a veces aparecen muy separados, son una misma cosa.

Muchas veces, cuando hablamos de actor empírico, queremos denotar

que no tuvo estudios «teóricos». Sin embargo observó mucho, se le transmitió una sabiduría, un conocimiento, que no por no estar escrito deja de ser teórico. Se le transmitió una teoría y esa teoría es inseparable de una práctica.

Otro problema que tendríamos que ver es cuando uno de los «polos» prepondera sobre otro, porque efectivamente hay momentos en que el razonamiento teórico se da antes de que ocurran los hechos mismos, y otras veces estos imponen su legalidad a la teoría y entonces esta se elabora sobre lo que ya existe.

En el Renacimiento toda una zona de la producción teatral y dramática se hizo sobre la base del modelo grecolatino, de la exhumación del pensamiento de Aristóteles. Pero en esa misma época se genera otra práctica que tiene que ver con problemas muy específicos, una campaña de moralización pública donde a determinadas mujeres que ejercían en una forma elevada la prostitución, se les cerraron sus casas y entonces tuvieron que buscarse la vida de otra manera: entreteniéndolo a la gente en salones donde se recitaba, se bailaba, se conversaba. Se unieron con otras gentes que también tenían ciertas experiencias espectaculares y surgió la *Commedia dell'Arte*. En este caso una práctica surge, y después, sobre esa práctica, viene una teoría, una serie de reflexiones sobre qué es el actor, cómo es el trabajo de una compañía, su repertorio.

¿De qué manera las influencias nos llegan? ¿Cómo digerimos las influencias? ¿Cómo las influencias se metabolizan en el cuerpo cubano?

La forma en que llegan los cánones aquí está mediatizada por una

idiosincrasia, por un nivel de selección de determinados elementos que están contenidos, pero de esos contenidos que se toman, algunos se aprovechan y otros no. Otros se mixturán con contenidos preexistentes y a partir de eso surge una estética específica, que en muchos casos se ha dado en llamar una forma de apropiación *carnavalizada*, o en otros se le llama también neobarroca.

Esto nos distingue porque, efectivamente, la manera que tiene el cubano o el latinoamericano de apropiarse de los cánones clásicos es diferente a la que tiene el europeo. Por otra parte la manera del europeo de apropiarse de los contenidos de otros mundos exóticos, del teatro y de las culturas extrañas, de África, de Asia, de la propia América Latina, también es diferente y *carnavalizada*. De hecho ese concepto surge de una práctica en Europa.

Esto abriría una serie de campos de problemas que tiene que ver mucho con una visión dinámica de la cultura, donde lo realmente importante es cómo se transforma, cómo la práctica o cómo el hacer puede transformar datos que llegan y cómo ese dato mismo se convierte en su contrario.

El Ballet Teatro de La Habana creó, por ejemplo, una manifestación que pretendía revolucionar, cambiar, dar una imagen nueva de la danza-teatro. Sin embargo, ese grupo se apropió de una serie de elementos de la estética posmoderna y los empleó. Ahora bien, los usaron de una manera totalmente tropical, siempre para reflexionar sobre determinada realidad. Partieron de un hecho: la utilización de determinados medios formales ya era una utilización de

Diálogos, intercambios, fluidos entre pensamiento y praxis teatral contemporánea

contenido, la enunciación ya en sí misma era un enunciado.

Jaime Gómez Triana: Cuando uno dice teoría y práctica contemporánea, ¿a qué se refiere exactamente? ¿A qué geografía se refiere? A la nuestra en particular, a la posibilidad de teorizar que hemos tenido nosotros mismos desde que este ISA que hoy nos acoge ha surgido, y a la práctica esa que está hoy viva en la escena cubana con un grupo de gente que también viene de allí y de otros pocos lugares, pero esencialmente de allí del ISA.

¿Cómo alguien se apropia de la información? Por ejemplo, me he leído el libro de Marco de Marinis *El nuevo teatro*, en la biblioteca, con notas al margen de Raquel Carrió. Es su libro, el que trajo, fotocopió y puso allí. Y es interesante la manera en que un libro se convierte, digamos, en una inspiración, absolutamente despistada tal vez, porque uno no sabe exactamente sobre qué está reflexionando ya en la práctica, pero engendra un mundo nuevo.

Hay dos historias que a mí siempre me han gustado mucho. Una es la de la fascinación de Antonin Artaud con las danzas balinesas, en una interpretación despistada de ese fenómeno. Él no entendía para nada lo que estaba pasando allí a nivel de trance, ni de representación, ni qué significaban aquellas energías. Y sin embargo eso se ha convertido en una de las instancias de inspiración del teatro contemporáneo de más larga data.

Lo mismo en el caso de Grotowski con la historia del camino negativo y toda su inspiración filosófica. Incluso después de que Grotowski entra en contacto vivo, práctico con el teatro asiático a través de su madre que era hinduista.

Mi etapa del ISA fue muy especial. Aquí no hay gente de mi generación,

sólo Abelito y ante tanta felicidad y tanta realización, uno se queda así, porque a mí me tocó vivir, nos tocó vivir lo que llamamos el «Anabelato», liderado por Anabel Leal como decana y Rini Cruz al frente del Departamento de Actuación. Este período significó borrar todo aquel proceso de los años ochenta que aquí se ha contado tan bien. Se desarticuló aquella experiencia, se reestructuró el «modelo» hacia otros caminos. Aquel fue un momento muy duro para las personas que estábamos allí, sobrevivientes de esas circunstancias. Y si algo para mí en particular representó un verdadero oasis de trabajo y de conexión con toda esa historia de la Facultad, fue la presencia de José y Raquel, quienes se mantuvieron allí como pilares del Departamento de Teatología y Dramaturgia, hacia una búsqueda que nada tenía que ver con lo que a nivel de la práctica estaba sucediendo en las aulas del Instituto en ese momento.

A nivel de la práctica teatral, El Ciervo Encantado, que surgió por esa fecha, tuvo su refugio bajo el techo académico. Dentro de las muchas cosas que Nelda, como referente de trabajo e de investigación, puede aportar hoy en el Instituto, está justamente el alejarse de todo lo canónico hoy a nivel de práctica allí. Ella detesta el teatro escrito, tal cual lo conocemos, esa escritura dramática, convencional. Trabaja con otra estrategia de dramaturgia, con otra práctica: Nelda construye con sus actores un modelo de trabajo con el actor que se basa en el rigor más absoluto. El laboratorio de El Ciervo Encantado ha servido para establecer un puente de confluencia de múltiples carreras: Plástica, Música, Audiovisuales, Artes Escénicas.

El trabajo sobre el cuerpo, sobre el actor, sobre el dominio físico, emocional, mental, racional, es un



terreno de nadie. Teorizar sobre esa práctica a profundidad, como lo ha hecho Nelda desde el Instituto, es un aporte interesante. Esa ha sido mi clase dentro del Instituto, esa experiencia concreta.

Habey Hechavarría: Yo conocí en el ISA la diferencia entre teoría y práctica. Nací en el teatro, lo vi por dentro con organicidad. La separación entre estos dos polos fue un momento agónico, no sabía por dónde decidirme, y en ese ámbito apareció para mí algo que, a mi juicio, es lo más importante en el teatro: el pensamiento.

Como refirió Alegría, hay un pensamiento teatral que puede englobar una teorización, pero esa reflexión es mucho más importante, intensa y abrasadora en tanto ha sido hecha a lo largo de los tiempos por los propios creadores.

Recuerdo que uno de los primeros libros de teoría que leí fue *Más allá de las islas flotantes*. Lo pedí insistentemente a alguna ex condiscípula y tuve un contacto abrasador con algo que no solamente me hablaba del teatro sino que me hablaba de mi vida.

De mi vida. Porque me hablaba de dos cosas muy importantes y una de ellas la decía hace un tiempo Carlos Díaz en una entrevista: el teatro como artesanía. Una artesanía que nos lleva al problema de la técnica, asunto clave del pensamiento de la modernidad. Pero más que la cuestión de la artesanía y la técnica, en realidad lo que bebí en *Más allá de las islas flotantes* y en los otros libros de pensamiento teatral que me han nutrido en todo este tiempo y que me nutren ahora, es el tema que hubiera querido fuera el único en mi discusión: la ética.

Me ha llamado la atención muchísimo cómo en un tipo de arte como el teatro no se hable del sistema de comportamiento entre creadores. Este problema de la ética sin duda es extraordinariamente amplio y por eso quería presentarlo y atajarlo en algunas de sus aristas fundamentales. No se desvincula del problema de la estética, y cuando relacionamos la ética con la estética nos damos cuenta de que eso que podemos entender como teoría o pensamiento teatral no está para nada vitalmente separado del hecho vivo de la creación.

Toda estética, si es auténtica, exige una forma de comportamiento entre las personas y hacia el mundo, entre el

artista y el mundo. No hablo solamente de la ética del creador, hablo también de la del receptor. Hay una experiencia rica en el teatro como proceso. Muchas veces lo más rico en el teatro es el proceso de trabajo. Sin embargo cuando ponemos la obra a veces esta no logra satisfacerlos. Pero también hay una experiencia válida del espectador y cuando hablo de teatro me estoy refiriendo a la experiencia, no a la representación teatral en sí misma. Y hay éticas de ambos lados.

A partir de aquí, podemos referir grandes funcionamientos modélicos del hecho mismo del teatro, y no es que unos y otros no se entremezclen, pero cada uno tiene su propia ética, discurso, pensamiento. El teatro de grupo, el teatro de arte, el teatro de vanguardia, el teatro de laboratorio, el teatro popular, el teatro comunitario. Trabajamos para determinados segmentos de público.

Toca también la cuestión de participación de la crítica. Es decir, la ética del crítico que nos atañe también a muchos de nosotros, tema que daría para otra discusión y solamente presento como los anteriores. Es decir, la ética de un crítico que había que ver con quién tiene más compromiso, si con el artista o con el arte.

¿Qué he recibido de mis maestros, de los maestros muertos y de los vivos? Una forma de vida, una actitud. Procedimientos, técnicas, modelos y hasta cierto arte, pero en el fondo uno aprende a vivir, a crecer, a relacionarse con los demás y a tratar, en lo posible, de ser mejor persona.

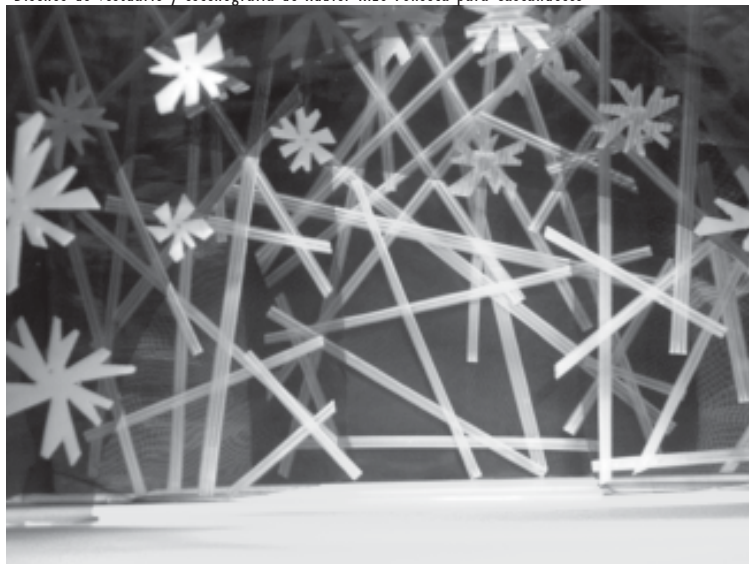
Raquel Carrió: El problema de la formación de directores no es la plataforma teórica, sino el compromiso del director. Los planes y programas no hacen escuelas, estas las hacen las personas. Lo que en verdad nadie puede es estudiar dirección sin tener a quién dirigir. Ese es el problema.

Se puede estudiar Teatrología. Ha habido momentos de desamparo y de ausencia bibliográfica, pero estas son carreras selectivas y no masivas: el que no cumple, no buscó el libro, no lo fotocopió o no se lo robó a alguien, evidentemente no llega al final.

¿Qué hizo, por ejemplo, Cremata? Fue a ver a Berta Martínez y le dijo: Yo le suplico, maestra, quiero estudiar con usted. Ah, sí, mijito, está bien. Berta, ¿usted está segura? Y mi preocupación era que lo dejara enganchado. ¿Saben por qué no lo pudo dejar enganchado? Porque él no se desenganchó nunca. Raúl Martín hizo otro tanto. El problema radica en el nivel de compromiso que los directores tengan como maestros para asumir la formación de las personas. Porque eso no lo puede resolver un claustro desde el ISA solamente. Se puede tener un maestro de Actuación que va al ISA, que da clases allí, y él decide si inserta a sus alumnos en su propio proyecto: ha habido las dos modalidades históricamente. Hay quien inserta a los estudiantes en sus grupos y otros que no los quieren en sus procesos, se limitan simplemente a ir al ISA y dar las clases. Pero en términos de Actuación se pueden trabajar las dos modalidades.

¿Por qué no sobrevivió la carrera de Dirección esta última modalidad? Porque cuando, efectivamente, vinieron más problemas, el período especial, las dificultades, los directores dijeron que no se podían comprometer con la formación de los estudiantes.

Diseños de vestuario y escenografía de Rubier Rizo Fonseca para *Cascanueces*



Omar Valiño: Porque había menos directores. En aquel momento estamos hablando de tres directores nada más. Hoy tenemos el doble.

Raquel Carrió: Te estoy dando la razón. Un director ha de ser una persona que tiene un espacio, una práctica teatral en la que inserte al estudiante y le transmita no sólo los discursos sobre el oficio, que fue lo que empezó a pasar en un momento determinado, porque la artesanía concreta del teatro no se transmite leyendo a Stanislavski, Brecht o Barba.

¿Cómo terminó la carrera de Dirección? Los alumnos solitos en un aula, seis meses antes de graduarse, montándose un cuento de Virgilio Piñera. Rápido. Así el ISA no puede firmar una graduación.

Omar Valiño: Una vez más pienso que hoy, al menos en teoría, hay más posibilidades que las que había en aquel momento. No voy a mencionar los nombres para que nadie se ofenda, pero veo delante de mí seis, siete u ocho personas que, en mi opinión, son posibles como maestros. Incluso hoy esos posibles directores que veo, algunos de los cuales están en provincias y ello facilitarían el término de una



vinculación práctica, muchos de ellos tienen más preparación académica como resultado de esta propia formación que nuestros venerados maestros teatrales.

Jaime Gómez Triana: Hace un rato hablaba de la Facultad que me tuve que inventar y le agradezco infinitamente a Vivian, que era mi maestra en el aula, que me dejara inventármela, y me ayudó a que esa fuera la mía, la que quería. Según la Doctora Pogolotti «los estudiantes no van a la Universidad a motivarse, tienen que ir motivados ya».

En este momento veo a Irene Borges que ya se graduó y es hoy directora y estudió en el Seminario de Dramaturgia y antes había estudiado en la Escuela de Instructores. Irene ha pasado por la escuela y se ha movido hacia la dirección.

Articular las materias de un modo coherente no entraña demasiada dificultad. Según Armando Suárez del Villar, ese proyecto de «cuarto nivel de enseñanza», el posgrado donde los alumnos estudiarían Dirección, está funcionando en la Facultad. ¿Qué ha pasado? Se les ha pedido a los estudiantes que decidan quién es el maestro que quieren de dirección. Muchos escogieron el teatro para niños y se pusieron a estudiar dirección en un curso tutorial con Ignacio Gutiérrez, porque sentían esa necesidad. Para encontrar qué actores iban a dirigir –y eran ya personas del movimiento profesional– pasaron muchísimo trabajo y todavía hay gente que queda sin graduar de ese curso de posgrado de dos años.

Armando plantea que tenemos que hacer en quinto o en cuarto año de la Licenciatura en Arte Teatral un examen y entonces tratar de organizarlo y ver cómo se da. Yo creo que estamos, como dice Omar, en muy buen momento para organizarlo y para tratar de que coja un cuerpo

coherente, pero eso lleva un soporte muy importante, que tiene que ver con las salas, con los espacios, con la gente, con el transporte, con un millón de elementos y con los actores, porque no se puede hacer virtual.

Joel Sáez: Quiero partir de mi experiencia. Me siento muy contento de no haber estudiado dirección teatral en ese entorno del ISA, porque me obligó a partir de mis carencias y mis necesidades, a encontrar una forma de resolver o no, pero de llevar adelante las necesidades prácticas del oficio. Y esa es también mi tradición. Un poco atípica, pero me pareció muy importante no hacer una especie de estudio académico de la profesión de director.

Tengo una realidad cuando estoy trabajando como maestro en la escuela de actores de Santa Clara. Se me presenta el problema de que hay algunos alumnos que en el transcurso de la carrera tienen la fuerte vocación de ser directores. Ahora bien, no les permiten de ningún modo ni siquiera convalidar su prueba final, su tesis de Actuación, con un trabajo de Dirección.

¿Qué ha pasado? Que durante el curso han empezado a dirigir a sus propios compañeros haciendo ejercicios muchas veces más interesantes que los que les montan los maestros. Sería una vía muy interesante que se les permitiera a los alumnos que tengan un trabajo de dirección dentro de la carrera, defender su tesis con un trabajo de dirección de sus propios compañeros. Ahí incluso está la simiente de las formaciones de grupos teatrales, porque se crea un lenguaje homogéneo, una relación de equipo, que nace desde las mismas aulas.

Me dolería que se burocratizara la enseñanza del director, porque entonces se perdería mucha flexibilidad. Prefiero dejarlo en un terreno un poco indefinido y dejar que la vocación

del alumno aparezca, pero sí ser tolerante con el alumno que tenga un proyecto, un trabajo de dirección y se le evalúa, dentro de la misma carrera de Actuación, porque como ha dicho alguna vez la Doctora Graziella, muchas veces los directores han empezado siendo actores. O son intelectuales que buscan meterse dentro del teatro. ¿Por qué? Porque sí, porque en el proceso artesanal de la construcción de un espectáculo de teatro, de cómo se trabaja con los actores, también existe una simiente de una manera de pensar. Si burocratizamos el proceso, ponemos al actor a estudiar de entrada una carrera de director, quizás se puede abortar un proceso que puede ir naciendo de una manera más orgánica, pausada, de la vocación y de la necesidad profunda.

Un director es un tipo que canaliza las obsesiones de una generación, de un grupo de gente. Cómo conciliar eso me parece que sería un problema importante.

Jorge Fernández: Esto es un tema complejo y tenemos que hablarlo. Se ha comparado con la música. La experiencia es, por ejemplo, que el alumno que llega al ISA en la especialidad de Piano, lleva once años estudiándolo. Desde los siete u ocho y después en el ISA estudian Composición y Dirección. Composición no es fácil, usted puede ser un brillante instrumentista y un pésimo compositor o viceversa. Eso realmente es complejo y uno de los problemas que hemos tenido con la carrera de Dirección de Orquesta, es que no tenemos una orquesta y, evidentemente, una de las dificultades que tenemos en el ISA a veces es que la orquesta tampoco toca la música contemporánea.

Hoy oía el problema de los dramaturgos. Pero estoy muy preocupado con toda la diáspora que hemos tenido con los graduados de la música contemporánea. ¿Dónde está la música contemporánea cubana? La que se está haciendo. Si la de los maestros



no suena y se murió Carlos Fariñas con la tristeza de que sus partituras no sonaban. Entonces, ¿de qué estamos hablando? Todo es un proceso. Tenemos una sola orquesta, el público que había en los sesenta para la música contemporánea no lo tenemos ahora. Ahí hemos involucionado. ¿Cómo te puedes graduar de director de orquesta si no has dirigido una orquesta? ¿Cómo es posible? En ese sentido nosotros tenemos que pensar, qué puede pasar con la Dirección de Teatro.

Tenemos a Nelda Castillo en el ISA, a Raquel, a Flora. A veces Nelda está sola. Mariela me dice que a Nelda la consultan más los plásticos que los actores o los que les interesa la dirección. ¿Qué está sucediendo? ¿Cómo nosotros podemos lograr ese tipo de trabajo? ¿Cómo podemos involucrar a los directores de más nivel en este país para que trabajen con nosotros?

La práctica artística es la que nos tiene que decir a nosotros por dónde deben ir los tiros. Y en ese sentido hay que analizar, que pensar. Sobre todo porque respeto mucho la dirección actoral.

Roxana Pineda: Nuestra escuela de actores de nivel medio de Santa Clara tiene todos los problemas de las escuelas en el país, pero tiene además un problema grave. Los hemos preparado, tenemos una cantera maravillosa para seguirlos desarrollando, todos se quieren ir al ISA, a La Habana o a la televisión. Me parece perfecto, no es que yo esté en contra de eso, si fuera joven seguramente haría lo mismo. Lo que me parece es que en la provincia hay condiciones para que ese trabajo no se pierda, que haya una continuidad.

No veo otra manera que la de tratar de instrumentar oficialmente una filial del ISA en Villa Clara, que tiene todas las condiciones materiales, económicas. Y fundamentalmente un material humano para asumir esa posibilidad, fundamentalmente El Escambray y el Estudio Teatral de Santa Clara.

Raquel Carrió: Lo que planteó Roxana yo creo que no merece discusión. Hay que abrir una filial para Actuación en el área de Villa Clara, hace mucho rato que estamos seguros de eso y las razones ni hay que argumentarlas. Por historia y porque además están las personas que pueden hacerlo y lo pueden hacer muy bien, lo han demostrado en teoría y en práctica.

El otro es un tema más polémico, el de cómo abrir la carrera de Dirección. Estamos muy acostumbrados a pensar las universidades y las academias sólo como áreas conservadoras, burocráticas, y esa fama no se la han ganado por gusto. Pero siempre ha habido un lado oscuro de las academias donde ha anidado –históricamente también– el pensamiento renovador, transgresivo, experimental, herético, desde el Medioevo para acá. Y todo está en la astucia con que uno logre hacer eso.

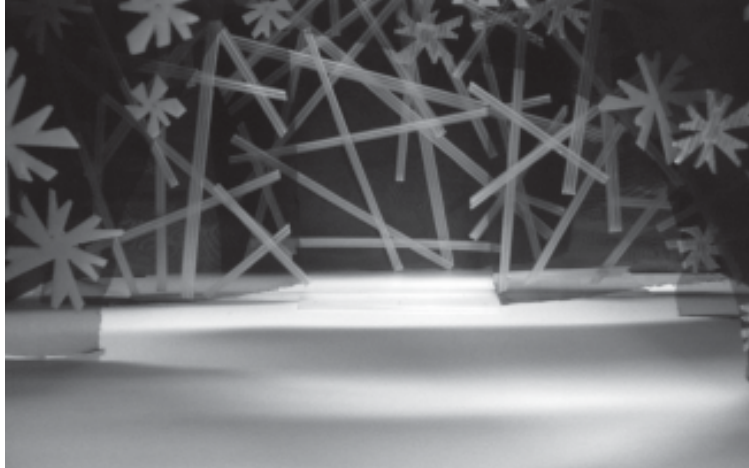
¿Cómo se puede instrumentar? Como lo hizo la Doctora en un

momento determinado, y como algunas otras personas hemos tratado de defender, pelea que no siempre hemos ganado. En ese espacio se puede abrir la carrera de Dirección y hay que abrirla, porque hay que tener como un principio el hecho de que uno pueda inventarse legalidades poéticas para hacer ciertas cosas. Se necesita una institución que proteja su estrategia. Y el ISA, en su costado mejor, puede hacerlo.

Roxana Pineda: Me gradué con el primer trabajo de tesis en la historia del ISA que se refiere a un trabajo teatral en vivo. Es un estudio sobre la labor que realizó Flora Lauten desde que llegó al ISA hasta *Lila, la mariposa*, porque los alumnos de Flora que fundaron el Buendía son mis compañeros de año. Ellos estudiaban Actuación y yo Teatrología. Fue un proceso de manera muy orgánica viví durante mis cursos como estudiante.

En el fondo tuve muchos sueños durante esos cuatro años de estudiante. Uno de los sueños fue quedarme en el grupo de Flora que todavía no era Buendía. Me sabía de memoria el personaje de la Flor, en *El pequeño príncipe* y una vez por poco lo doblo, pues la actriz que lo hacía se enfermó. Después, pasado el tiempo, cuando supe que no iba a poder, añoré la posibilidad de irme a trabajar a la revista *tablas* como crítico. Mi profesora de Crítica fue Rosa Ileana Boudet y empecé a escribir muy joven.

Después de muchos años me he hecho una pregunta: ¿qué pasaba conmigo? Yo era una persona tan disciplinada, tan entusiasta, que tenía ciertas capacidades, y la gente no me miraba para tenerme con ellos. Algo pasaba ahí, extraño, que no funcionaba conmigo. Y nunca olvidaré la entrevista que tuve en el Decanato de la Doctora Graziella Pogolotti, cuando me llamó para una entrevista que iba a definir mi futuro como graduada, y ahí me enteré de que tenía la posibilidad de



dar clases. Entonces me quedé como profesora del ISA durante cinco años.

Mis estudios fueron definitorios para el camino que después tomé, porque fueron años donde efectivamente la excelencia del claustro, la forma de organizar el aprendizaje, unido a la receptividad que esa estructura logró en cierto grupo de estudiantes que en ese momento estábamos en la Facultad. Es algo de lo que nunca me he podido zafar. Muchas veces me he dicho: Después de haber recorrido el camino de la práctica, no pienses más, tranquila, no te afanes y haz tu huerto, dedícate a tu huerto, a tu siembra, no te calientes más la cabeza. Pero es algo que a una la sobrepasa porque tiene que ver con un período de aprendizaje donde se estaba diseñando una forma de pensar y de asumir lo que luego sería un modo de vida.

Durante los cinco años de mi carrera me vinculé siempre a los procesos prácticos. Estando en segundo año, decidimos que queríamos hacer, conocer el teatro por dentro y cuatro personas fuimos a buscar al director que públicamente era reconocido como el maestro del teatro cubano, todavía hoy lo sigue siendo: Vicente Revuelta. Lo buscamos. Hicimos un taller allí durante varios meses, que culminó con la reposición famosa de *Galileo* que todo el mundo conoce, de la cual me salí porque estaba haciendo una tesis y porque no me gustaban ciertas condiciones que fueron sumándose a aquel proceso. De manera que siempre fui una estudiante de Teatrología pero nunca me concebí

como una teórica pura, sino que estuve vinculada a los procesos. Y evidentemente tenía un interés por participar directamente desde el punto de vista artesanal. Incluso cuando estuve vinculada al grupo de Flora, participaba en todos los procesos de analogía, manipulaba algún equipo de trabajo. No estaba sentada observando, sino que era parte de ese trabajo.

Para mí fue definitoria la experiencia del Taller con Helmo Hernández. Fue importante desde el punto de vista que constituyó una experiencia pedagógica alternativa. Así se concibió, se estructuró y se protegió desde el Decanato de la Facultad, con todo el intríngulis y los sucesos que después se desencadenaron con ese Taller. En muchas de las personas que participábamos, por el tipo de relación que se estableció con el maestro, el tipo de estudio, se despertaron montones de inquietudes.

Luego decidí, sin ningún trauma, abandonar la capital, mi ciudad, porque soy de La Habana, nacida y criada en El Vedado, y decidí abandonar La Habana en una opción consciente: irme a Santa Clara con Joel Sáez porque queríamos hacer teatro. Digo que esto fue un paso sin ningún trauma, que fue una decisión tomada con toda madurez y que todos estos años de trabajo son el intento de nosotros, tanto de Joel como mío, de tratar de echar adelante nuestro sueño y nuestro proyecto, con las dificultades que tiene fundamentalmente todo el mundo y las que se suman al estar en una provincia.

Joel Sáez: No es un secreto para nadie, vengo de una familia de teatreros. De teatreros que vivían en una ciudad del interior, en Santa Clara. Hay un nivel de experiencia participativa desde que era muy niño. Pero no del teatro en serio, del teatro como algo que se conceptualiza, sino como práctica de vida. Y de algún modo, quizás por un proceso de imitación a la imagen paterna, empiezo a fijarme en que un oficio interesante para mí sería el de director teatral, como mi padre. Me entero de que hay una carrera de Teatología. Hice mi prueba y aprobé. Entonces empieza el proceso de incorporación de un nuevo oficio, de una nueva perspectiva dentro del teatro, que no era ya esta perspectiva vital, inmediata, del día tras día de un grupito de teatro. Era trabajar dentro del ámbito de una universidad, donde había una serie de profesores muy capaces, con un nivel intelectual realmente alto, gente muy inteligente. Y tuve un cambio de perspectiva.

Helmo provocó talleres donde la reflexión era la imagen teatral, porque sus paradigmas, sus referentes, eran sobre todo la creación colectiva colombiana en un primer momento y

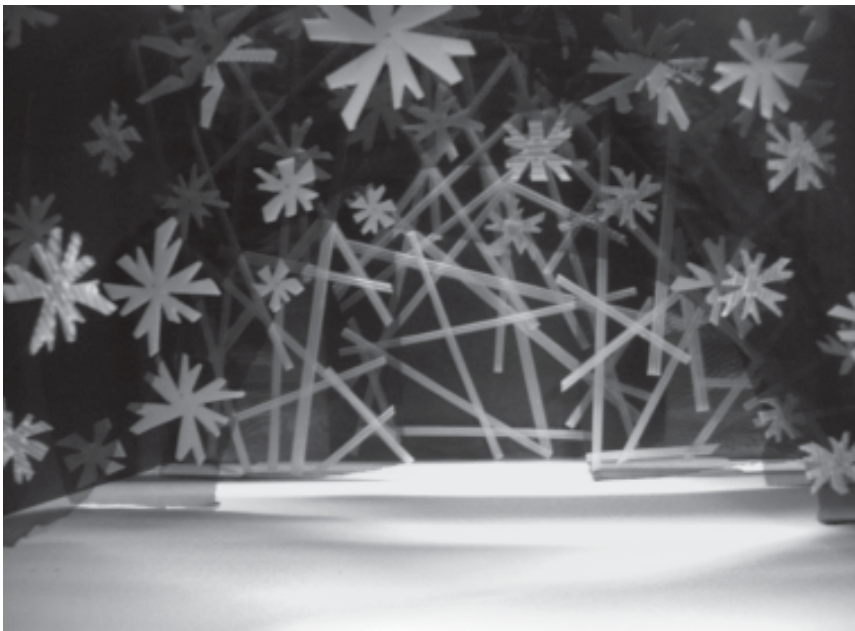
luego todo lo que él había visto en la experiencia del teatro europeo de los últimos tiempos, sobre todo su encuentro con el Odin Teatret y Eugenio Barba. La cuestión en el taller era encontrar lo estrictamente teatral, lo que era característico, específico del teatro, que lo diferenciaba de otras disciplinas. Procesos de estudio arduos que recuerdo con mucha angustia, porque Helmo era un maestro muy tenaz y nos citaba para su casa a un grupo grandísimo de muchachos. Cogía un libro y empezaba a leer, a discutir y a analizar cada renglón de aquel libro del que uno podía no entender absolutamente nada y él podía estar hablando media hora de cada línea del libro, de las connotaciones que aquello tenía, de las implicaciones, de cómo podía funcionar y propiciar una transformación del hecho teatral. Fue una escuela para nosotros, una agudización de la escuela.

A veces no entendíamos absolutamente nada y estoy hablando de gente como Lourdes Salazar, Boris Villar, Fernando Sáez, mi hermano, Eberto García Abreu, Carlos Celdrán, que teníamos preparación. Era un proceso donde nosotros íbamos de verdad, a través de una confrontación muy fuerte, a ejercitar lo que era la

dialéctica, la lógica y la capacidad de análisis sobre el teatro. Y aprender a razonar, eso fue muy importante.

Quedé enamorado de aquellas experiencias de las que él hablaba con tanta pasión, la creación colectiva y el Odin Teatret. Después me integré con él a lo que fue en aquellos años, un proceso de experimentación dentro del gimnasio del ISA, conocido con el nombre de El Taller, donde él hizo sus primeras incursiones como director teatral y empezó a trabajar con nosotros en la creación de un entrenamiento teatral derivado de la interpretación de algunos de los principios de la Antropología Teatral, que él, de una manera brillante había sacado de un libro. Cuando aquel taller terminó ya yo tenía la convicción profunda de que el destino mío estaba sellado, de que tenía que continuar con esas experiencias, habían sido muy reveladoras, porque me indujeron a encontrar una voz, unas preocupaciones dentro del campo teatral que tenían que ver con toda mi historia pasada, que le daban peso a lo que había sido toda aquella práctica primera mía que yo consideraba en esa época de una manera muy crítica, asistemática, empírica. Ahí comienza la historia del Estudio Teatral de Santa Clara, que es deudor de toda esa teoría teatral de la creación colectiva y también de la tradición europea del teatro de investigación.

Me gustaba mucho la Teatología, pero la fuerza de la dirección teatral y del trabajo fue mayor. Entonces tuve que abandonar la crítica por un problema ético, me parecía que uno no debía estar haciendo una obra y ejercer críticas de lo que producen otros. Es algo contradictorio.





Mariela Brito: Mi único objetivo cuando inicié mis estudios de Teatrolología era hacer un cambio de carrera para Actuación en segundo año. El examen lo realizó María Elena Ortega, me suspendió y yo me quedé en el aula teórica, como si fuera un destino.

La especialidad la empecé siendo alumna de Roxana Pineda, y eso para mí fue muy impresionante, pues me hallé ante una persona que sentía pasión por la crítica y eso me dejó realmente muy intrigada. ¿Cómo se puede sentir pasión por la crítica? Eran clases que tenían aspectos técnicos y todo, pero el componente emotivo hacia la crítica de Roxana fue algo que me atrapó y a partir de ahí empecé a relajarme y a abrirme a este Seminario y a la gente que tenía a mi alrededor. También Roxana tuvo la inteligencia, conociendo mi historia, de orientarme trabajos que tenían que ver con ese interés mío por la actuación.

Comencé a preocuparme de Cuba, o sea, dónde yo estaba, cuál era el lugar que me podía corresponder a mí en este espacio. ¿Por qué y para qué se hacía un proyecto, o se enrolaba uno en un proyecto? Con Graziella Pogolotti, la Maestra, aprendí que las cosas debían tener un sentido. Y esas son cuestiones básicas que la Teatrolología me aportó para poder luego vincularme a un proceso de creación como actriz.

Si hubiera estudiado Actuación, quizás hoy sería actriz en un grupo cualquiera y me daría lo mismo estar en un equipo u otro. Todo el proceso del ISA, de la Teatrolología, me preparó realmente para poder identificar lo que yo quería y después vincularme a ese trabajo, entrando en contacto con un cuerpo conceptual de trabajo que ya Nelda Castillo, con *El Ciervo Encantado*, traía hecho.

Irene Borges: Cuando yo tenía diecisiete años, que es la edad que tiene uno para darse cuenta de lo que quiere hacer y decidir, pensé que quería hacer teatro. La primera persona que me guió en el arte fue el maestro Ignacio Gutiérrez. Estudié primero en la Escuela Nacional de Instructores de Teatro (ENIT) y luego en el ISA. Entré a la ENIT queriendo ser actriz y terminé con unos deseos tremendos de ser directora. Descubrí que para ser una gente de teatro tenía que saberlo todo. Luego trabajé con Víctor Varela en *Teatro del Obstáculo*, una experiencia muy enriquecedora.

Cuando quise estudiar en el ISA no existía la carrera de Dirección, por eso me incliné por la Dramaturgia. Le fui muy sincera al tribunal cuando me presenté al examen de ingreso, expliqué mis verdaderas intenciones. Y creo que Raquel valoró mucho mi claridad. Siempre el Seminario de Dramaturgia ha tenido una apertura muy grande. Junto a Raquel, también les debo mucho a dos profesores: Habey Hechavarría y Fernando Sáez, por sus propuestas de análisis, su sentido conceptual, la minuciosidad en el estudio de la historia del teatro y de los espectáculos.

Enseñanza de la Dramaturgia y la Teatrolología

Raquel Carrió: ¿Cuál fue el primer gran problema en el surgimiento del Seminario de Dramaturgia? Que no existía un precedente de enseñanza práctica de escritura en las universidades cubanas. Lo primero que dijeron los asesores soviéticos fue: No, los críticos y los dramaturgos no se forman en las escuelas prácticas. Mario Rodríguez Alemán y Rine Leal apuntaron: Si tenemos la posibilidad de crear una universidad nueva, vamos a tratar de que dramaturgos y teatrolólogos, críticos e investigadores, se puedan formar en el mismo espacio en que lo hacen actores, directores y técnicos de la escena.

Lo primero que tuve que entender para impartir este Seminario fue el carácter de falacia que tenía la relación de teoría y práctica de esa manera excluyente en que aquí hemos reflexionado. Cuando heredo el Seminario –¡que lo heredo!, porque las dos primeras personas que lo impartieron fueron Raúl Macías y Nicolás Dorr– este era básicamente de teoría y técnica, en abstracto, del teatro. Es decir, podían o no formarse escritores. Tuve la intuición: debo conformar un seminario de escritura como si fuera un taller literario, y la teoría será suscitada por los mismos problemas que la práctica me plantea.

Si se le impone a un muchacho la obligatoriedad del modelo, del paradigma, él no escribe nunca más. Porque se le impone un Shakespeare y le dices: Así se escribe. Y el chiquito: yo no soy Shakespeare ni tengo por qué serlo. Hay que partir en el proceso de enseñanza-aprendizaje de algo muy elemental: ¿quién es esta persona, qué tiene adentro, qué voz, cuál es su lenguaje, cuál es la historia personal y cultural que trae?

Jaime ha hablado muy inteligentemente del trabajo de investigación de Nelda. Pero Nelda no investiga el cuerpo, este es un vehículo. Nelda

Diseños de vestuario de Erick Emil para *Macbeth*



investiga la memoria cultural que en el cuerpo está registrada. ¿Cuál es la diferencia? No es la barata mistificación que en algunas culturas y momentos existe con respecto al fenómeno del cuerpo: es el cuerpo que guarda una memoria cultural e histórica.

Los límites entre acción y pensamiento no son tan tajantes como uno piensa. Escribir es una forma de pensamiento, es una acción, como actuar es un pensamiento en acción. Escribir es un trabajo práctico, un pensamiento que va formando figuras y se sirve del soporte de la letra, pero que realmente es apresado en imágenes.

Un Seminario que trabajara con lo mínimo –una idea, una frase, una imagen, una rama de árbol, un gesto– podía ser interesante pero no iba a conducir a que la gente escribiera. Yo no me estaba planteando en ese momento que la gente escribiera bien o mal, sino que tuviera un marco libre

–y a la vez cerrado– donde desarrollar la condición de autor.

Trabajo, como ya he dicho, sobre la dificultad, el error y la acción. Es decir, la acción de escribir, porque la acción también es pensamiento. No es que le pida a un estudiante que piense una obra y después vaya a hacer el trabajo práctico en que aplique ese pensamiento. Eso es un disparate, técnicamente hablando. Cuando se escribe se está pensando, el pensamiento está fluyendo. Por lo tanto mi función como maestro es crear –y eso fue lo que traté de hacer– un sistema de estímulos frente a los cuales el individuo, depositario en su cuerpo y en su mente de una memoria, responda y escriba.

Desde el principio no puedo plantearme trabajar la perfección, trabajar hacia el cumplimiento de modelos porque se esteriliza totalmente el proceso y no se crea. Esto me ha llevado a un problema

tremendo: todo en la cultura nuestra conduce a pedir resultados satisfactorios. El actor, por ejemplo, tiene que aprender cómo resuelve un error en escena, pero en la tradición académica eso no existe. Te exigen: tienes que formar alumnos brillantes, que salven la dramaturgia nacional. Yo pienso para mis adentros: Qué cosa tan ridícula y absurda.

La mayoría de las veces ni los mismos alumnos saben qué tienen dentro. Como yo, después de tantos años de investigación, no sé todo lo que tengo dentro. ¿Entonces cómo voy a saber quién es un muchacho de diecisiete años, como Amado del Pino cuando entró al ISA? Yo sé lo que él me dice, lo que para él es una emoción. Nada más. Con ese material es que insisto en trabajar. Esas son las bases de mi modelo.

Un día se me apareció Salvador Lemis a hacer las pruebas de ingreso. Un chiquito que venía de Holguín, de una familia de campo, pero que traía sellado en su cerebro un sentido de la imagen, del ritmo, de la palabra, de la poesía, que no había terminado la carrera y ya estaba estrenando *Galápago*. ¿O quién era Joel Cano? Guajirito, guajirito si los hay, con una visión del juego, de la herejía, de la trasgresión.

Aprendí en la medida en que fui estudiando, documentándome, pero también sufriendo la experiencia práctica en Elsinor, viendo cómo mi *Lazarillo de Tormes* se volvía trizas en el aula de Flora Lauten –lo había compuesto con mis herramientas literarias– y cómo se encontraban equivalentes escénicos.

La palabra dramaturgia significa construcción, organización de acciones en el espacio, ya sea textual o escénico. Y se vuelve más textual, como los famosos dramas de gabinete, que eran irrepresentables en su época, o fuertemente escénica cuando de alguna manera se atisba que ese tejido puede

decir las cosas y comunicar rápidamente con el espectador. Es decir, hay variables sociales que explican, en la evolución de los estilos y los géneros, por qué se toma o se privilegia un soporte u otro.

Lo cierto es que de pronto el ataque que venía del exterior era que el Seminario se había convertido en hacer guiones para la escena, o que yo era partidario de un teatro escénico y no de un teatro literario. Pero siempre tuve la misma postura: investigo, estudio, aprendo, comparto con mis alumnos las investigaciones. Creo un Seminario donde el programa es lo suficientemente abierto como para que cada cual encuentre en él el principio de investigación, de palabra e imagen, de texto y escena, quién es, qué quiere, por qué y para qué lo quiere.

He formado varias generaciones de dramaturgos y nueve estudiantes como profesores del Seminario. Y se han ido. Me parece estupendo que los graduados se hallen, como las semillas, diseminados por el mundo: es algo que me regocija porque han encontrado caminos, en la mayoría de los casos cercanos a lo que quisieron. Pero tengo todos los años que revisar el programa de la disciplina y debo hacerlo con las personas que están aquí. He tenido la enorme suerte de que, cuando ya sentía que el árbol seco no daba más frutos –la imagen que originó *Bacantes*–, de pronto tuve una intuición, vi a Nara y a Abelito y dije: ellos van a acompañarme como maestros. Y me siento sumamente feliz porque desde la primera reunión nos entendimos. «Yo no quiero un programa cerrado. Yo quiero un programa abierto. Todos los años lo vamos a modificar, empiecen a proponer las modificaciones que ustedes quieran. En este momento, el Seminario está estructurado de la siguiente manera...» Y ellos han estado impartiendo y preparándose, con excelentes resultados, en los años segundo y tercero.



Nara Mansur: Abelito y yo no nos formamos en el Seminario de Dramaturgia, al menos no durante la carrera: fue ya graduados que estudiamos con Raquel, asistimos a sus clases, la acompañamos en sus procesos. Hoy es un honor compartir este taller con ella, que nos haya dado la oportunidad de ser profesores del Seminario de Dramaturgia.

Siempre he visto muy integradas las zonas del teatro: la actuación con la crítica, la dirección con la dramaturgia. En las clases de Actuación que recibí, teníamos que aportar constantemente ejercicios que en ese momento llamábamos «sorpresas» y eran ejercicios de dirección, en los cuales los alumnos –algunos queríamos ser dramaturgos o directores o actores o teatrólogos– debíamos integrarlo todo.

Soy una enamorada del trabajo en equipo. Creo absolutamente en la utopía de que puede haber equipos de trabajo democráticos, donde las personas se entreguen, puedan generar ideas y que el trabajo y el resultado sea un proyecto colectivo. Voy a morir pensando que eso es posible.

Nosotros surgimos al teatro, nuestra generación, con un grupo de dramaturgos, directores, con una hornada de grupos que no están. Fue la fractura tremenda de finales de los ochenta. Todos los que eran nuestros ideales, nuestros modelos, de pronto no estuvieron más. Una es un poco eso. Mi generación, al egresar de la Facultad, tuvo que interactuar con teatristas de mucha más edad.

Soy también una enamorada de los talleres. Me parece que todo puede ser un taller de trabajo, todo contribuye a crear una disciplina, una

ejercitación. En las clases trato de jerarquizar mucho el entrenamiento. Creo mucho en los ejercicios. Continuamente hacemos ejercicios a partir de pautas. Me gusta una frase, una idea de Mauricio Kartun. Él llama «imagen generadora» a determinados estímulos, pautas, que contienen gérmenes de espacialidad, de atmósfera, de ambiente, donde quizás hay atisbos de lo que puede ser un personaje o una palabra que pueda inducir un diálogo. Es decir, estímulos diversos que he ido encontrando ya con el tiempo que uno lleva conociendo, oyendo, poniendo oreja a todo lo que le puede resultar estimulante. Cómo mantenerse inspirado, cómo estudiar, que son las preguntas que constantemente me hago, porque la primera persona que está aprendiendo soy yo.

Otra cosa que me interesa mucho es oír los textos de los alumnos. Todos los textos generan preguntas distintas, soy fanática a producir preguntas. No hay que partir de preguntas preestablecidas. Intento que todos oigamos los textos y que en el taller se generen las preguntas específicas, nuevas, que cada texto solicita. Y a partir de ahí provocar el taller. Los propios textos van generando la complejidad de nuestras reflexiones. Me preocupa cómo el escritor, el dramaturgo, esta persona que está produciendo un texto para que sea representado, es capaz de generar su propio discurso crítico.

Todos somos investigadores, con áreas más precisas, con períodos en que

nos dedicamos más a un trabajo o a otro. Para mí ha sido fundamental la labor como editora. Creo que empecé a escribir teatro a partir de la cantidad de textos que me tuve que leer editando *Conjunto*, donde ya llevo más de diez años como editora, lo cual es un gran orgullo para mí, así como la posibilidad que tuve de trabajar en un primer momento con Rosa Ileana Boudet, una magnífica maestra, una persona generosa, enamorada de nuestro oficio. Hacer una nota editorial, poner un pie de foto, inventarse la revista, pedir trabajos, meterse en un archivo, buscar ilustraciones: es otra dramaturgia con la que he convivido. Porque todo el tiempo no soy dramaturga. Una es muchas cosas juntas.

En este semestre nuestro trabajo se ha concentrado en un análisis de *Días felices*, de Beckett, ya que se estuvo poniendo la obra con dirección de Doris Gutiérrez. A la par los alumnos han estado escribiendo una versión de *Antígona*, y también tuvimos un encuentro con Reinaldo Montero, dramaturgo que proviene más de la experiencia de la escritura en solitario. En una próxima clase tendremos una charla con Nelda, para provocar, a partir de *Visiones de la Cubanosofía*, todo lo referido a la dramaturgia performativa o espectacular. Trato de que tengamos en el Seminario un contacto con la experiencia teatral concreta, a la que todos tenemos acceso, y a partir de ahí buscar que eso dialogue con la producción de textos de ficción y de análisis dentro de la clase.

Abel González Melo: Hace ya cuatro años que somos un equipo y funcionamos como tal. Hemos tratado de que las diferencias que existen entre nosotros como artistas independientes –los tres somos escritores y escribimos de una manera muy distinta, estamos vinculados a procesos diversos, aunque existen interconexiones– se unan en la producción de un sentido real, en una proyección específica para el Seminario de Dramaturgia, esencialmente del curso regular.

Sabemos que estamos formando a muchachos que entran a la escuela con diecisiete o dieciocho años y tenemos una gran responsabilidad. Yo empecé muy joven como profesor, recién graduado, y según dijo Nara no estudié el Seminario con Raquel durante el pregrado, sino después. Tal vez por eso lo logré asumir con una madurez que antes no hubiera sido posible. Trato de tener claro siempre que estoy haciendo algo que puede ser determinante para la vida de las personas con las que dialogo.

La idea de responsabilidad nace de mi criterio de que nosotros en el Instituto Superior de Arte ofrecemos una posibilidad de escribir teatro, una manera que es amplia, diversa, múltiple, que entrega herramientas y vías de expresión y que está dirigida a fomentar la concreción de un universo particular en el interior de cada persona, reflejado en su rol de autor que desea expresarse a través del teatro y tiene un país y un momento histórico para hacerlo. Que no es el de hace dos siglos, ni el de hace diez años.

Este sentido de academia posible que el ISA entrega no es para nada excluyente. Raquel, Nara y yo pretendemos abrir las experiencias. Abrirnos a compartir proyectos con otros dramaturgos, con directores, insertarnos en procesos a la manera en que cada uno de nosotros – como individuos con gustos particulares– creemos que es más conveniente para el nivel en que se hallan nuestros alumnos y para el proceso que llevamos con cada uno de ellos.

En los últimos años, por razones internas del claustro del Departamento



de Teatrología y Dramaturgia, ha habido fallas enormes a la hora de impartir Metodología de la Investigación y el Análisis Teatral, terreno que nuestro Seminario ha tenido que suplir. El alumno no sabe dónde está parado, ni cómo se hace una investigación de campo, ni la pesquisa de fuentes, ni siquiera cómo se desentraña una obra. Y es que, a la par que escritores, nuestros graduados deben ser analistas del teatro, personas que tengan una mirada muy especializada, muy aguda hacia el fenómeno escénico. Con un enfoque profundo, visceral, que no se contente con la superficie sino que vaya a los centros. Nuestro viaje de conocimiento consiste, Raquel lo ha dicho, en buscar la particularidad en los talentos personales.

Ahora estoy trabajando en mi primera tutoría, la de Maikel Rodríguez de la Cruz, quien está a punto de graduarse con una obra hermosa y muy personal: *Daniel y los leones*. Me había negado a aceptar tutorías ya que la responsabilidad se multiplica. Pero nuestro diálogo ha sido intenso, provocador; Maikel ha relatado sus claves de vida y las ha convertido en un material potencialmente escénico que opta por el riesgo: en el ámbito del lenguaje, la sugerencia, lo puramente conceptual.

Pero el compromiso empieza desde que uno se entrevista con el estudiante en la prueba de ingreso, conversa, ve que el muchacho quiere compartir sus inquietudes –algo que

en esa etapa a lo mejor es inexacto, no se sabe si quiere escribir teatro precisamente, o le interesa más la narrativa o la poesía, pero de cualquier modo hay un germen. Hay que salvaguardar eso. La decisión de escoger tres o cuatro personas en una prueba de ingreso donde se presentan decenas de estudiantes es una osadía potencial, que tiene de caos y de encanto. Ese muchacho que entramos al Seminario puede ser el gran dramaturgo o puede ser el que nunca más escriba. Siempre tenemos esa disyuntiva, es un riesgo perenne.

No todo el mundo sirve para todo. El Seminario, siendo cada vez más particular, intenso, trabajando en profundidad sobre las biografías de los alumnos, los va a ayudar a enrumbarse orgánicamente en el campo que más los satisfaga o para el que tengan talento especial. De ahí que propongamos la inserción de los muchachos en proyectos de diversa índole, como ocurre también en el caso de Teatrología, y que para ellos, en sus mentes, las pesadas dicotomías palabra-imagen o teoría-práctica se conviertan en un todo sugestivo, capaz de producir material dramático.

El segundo año de la carrera de Dramaturgia, el que más he trabajado hasta hoy, tiene una primera parte de Introducción a la Especialidad donde se prepara al alumno para el Examen de Opción, pase de nivel hacia el Seminario mismo –antes sólo ha recibido asignaturas de formación general, no de la especialidad. Ya en el segundo

semestre del segundo año (el primero del Seminario) intentamos ofrecerle al alumno la posibilidad de que su talento alcance vehículos de expresión, prefijarle pautas lo suficientemente cerradas como para que cree pequeñas escenas. Cómo permitirle que expanda su mundo interior y que eso se evidencie en la cualidad de sus ejercicios, en análisis y comentarios de textos teatrales o espectáculos.

Como se ha dicho aquí, otra de las estrategias básicas de nuestro Seminario es tener la investigación como basamento de cualquier tipo de escritura y crecimiento individual, focalizada en tres dimensiones: la investigación histórica –con toda la fuerza y los ángulos que lo histórico aúna–, la investigación artística y literaria –lo estético, lo propiamente ficcional–, y la investigación que a mí me parece nuestra guía esencial: la vida, el sentido despierto, el estar atentos siempre. Estar al tanto, no perder, escuchar, mirar, hacerse actor un mismo. Aprender de todo lo que se tiene, de las emociones de las personas. Estar vivos. Vivir intensamente: es la mayor recomendación para mis alumnos siempre. Sufrir, amar desesperadamente. Esas cosas tenemos que hacerlas los escritores, de lo contrario no llegamos a ninguna parte y todo lo que hacemos es muy estéril.

En la primera etapa de trabajo del Seminario que mencionaba trabajamos dos terrenos: la fabulación y la tragedia como género matriz. La fabulación posible a partir del esquema trágico –que es tan matemático, que se imparte tan bien por Habey en el primer año de la carrera–, según mi experiencia, ha sido muy saludable como ejercicio en el Seminario. Aclimatar el modelo a la Cuba de hoy, hacerlo flexible entendiendo sus requerimientos básicos y las instancias de caracterización de héroe y estructura dinámica y creciente.

También para los ejercicios de escritura trabajamos con estímulos de diversa índole, a menudo utilizamos frases que contengan paradojas, como aquella de Rey Lear: «¿Por qué la rama florece y da frutos ahora que la raíz está



seca?» La analogía y la parábola son esenciales en el desarrollo de este semestre.

Nuestro espectro bibliográfico es amplísimo: desde los basamentos dramáticos de Lawson, Monod y Stanislavski, hasta De Marinis, Taviani o Barba, pasando por estaciones obligadas como Pavis o Edgar Ceballos.

Por último, quiero insistir en el trabajo de colectivo, algo que Nara ha comentado como utopía posible. Cada uno de los alumnos está al tanto de lo que los otros hacen, dar privilegio al conjunto, que todos aprendamos del error y retroalimentarnos en el taller. Buscar de esa forma los dolores internos, las alegrías, las memorias que cada uno de nosotros tiene y que ello produzca un resultado que haga vibrar al espectador, al lector, que haga estremecerse a la gente con la sencillez de una metáfora cotidiana. Y del colectivo ir a la individualidad, sin apañamientos falsos, sin meterse en esquemas que pueden quedar grandes o desfasados.



Lady Macbeth

Omar Valiño: Nosotros como profesores –Vivian Martínez Tabares, Osvaldo Cano y yo– nos hemos encargado en los últimos siete u ocho años de impartir el Seminario de Crítica a los teatrologos en nuestra Facultad. Hasta ahora hacíamos lo de siempre: arrastrar un ciclo completo con los alumnos, una vez que en el segundo semestre del segundo año empezábamos el Seminario, los dejábamos en la preparación de los trabajos de diploma. Este semestre, después de ponernos de acuerdo, decidimos rotar los ciclos y que cada estudiante trabajara con cada uno de nosotros.

Pienso que la enseñanza de la Teatrología hoy en el ISA sigue cumpliendo las bases ya establecidas en el Instituto, al menos desde la fecha en que estudié, hace veinte años. Tuve el privilegio de haber comenzado con una entonces joven profesora y hoy todavía joven actriz, Roxana Pineda, muy querida por todos nosotros, quien luego saltó a lo que más le interesaba, el salto precisamente de la teoría a la práctica, y fundó junto a Joel Sáez el Estudio Teatral de Santa Clara en el año 1989, y así nos dejó en el escalón tremendo de las manos de Graziella Pogolotti.

Ha sido explicado suficientemente aquí el papel de la Doctora, sus enseñanzas, que igualmente eran las de Roxana. Nosotros, como alumnos también de esa experiencia, cumplimos las bases establecidas. Claro que hay un programa que ha tenido sucesivas revisiones en el tiempo, pero que nunca ha sido un corsé académico en el sentido negativo. Ha sido una guía que ahora hay que cumplir mejor, puesto que cuando uno arrastraba el ciclo completo de los alumnos, más o menos iba, de acuerdo al tiempo, ubicando, según una serie de fenómenos que pasaban en el momento, ese programa en el transcurso de seis semestres. Ahora hay que cumplirlo más rigurosamente porque no puede confiar uno en que esa señal, ese signo de la realidad, nos va a revelar en cada momento lo que hay que hacer. Por supuesto, los

tres maestros estamos en una comunicación horizontal, no obstante nos hemos llamado a capítulo entre nosotros para cumplir con los estamentos del programa en cada uno de esos semestres, que tiene determinados centros en particular.

Por ejemplo, cuando se trabaja la Dramaturgia no se hace, en los años superiores, igual que al comienzo del Seminario. Más allá del análisis dramático, la fábula, la peripecia, etc., repasada en el semestre que le toca a Osvaldo Cano, se aborda aquí la dramaturgia en el sentido de cuáles son las perspectivas canónicas hoy en el mundo y también en Cuba de la escritura dramática, tanto textual como espectacular.

Una de las bases esenciales que definen el hecho mismo de la Teatrología hoy en el ISA sería el mantenimiento del vínculo con la práctica. Hay un teatro que existe y que realmente dicta los esquemas de trabajo que se producen durante cada semestre, porque cada espectáculo abre no sólo la perspectiva del análisis sobre él mismo, sino sobre terrenos con respecto a todo el teatro contemporáneo.

En una clase reciente, por ejemplo, analizamos *Por gusto*, la obra de Abel González Melo, que fuera tesis de la Escuela Nacional de Arte. Eso nos abrió una perspectiva de estudio hacia un teatro hoy olvidado que fue la etapa del teatro juvenil en Cuba, con el cual el Escambray también tuvo que ver. El teatro juvenil no está en ninguna zona del programa de la enseñanza de la Teatrología, lo abre una experiencia particular de concatenaciones, donde *Por gusto* se mezcla con el trabajo que Roxana Pineda ejecuta como profesora de Actuación de la escuela vocacional de Santa Clara o con la labor de Teatro del Viento en Camagüey. Esto permite explicar lo que fue esa etapa del Escambray, *Los novios*, *Molinos de viento*. O Pinos Nuevos y *El compás de madera*.

En muchos casos los espectáculos discutidos son la puerta no sólo de ese viaje a la historia o a determinadas perspectivas, sino también a un ordenamiento del pensamiento teórico

en el plano nacional e internacional. Antes era difícil hablar de lo que hoy, por ser textos publicados, son ganancia para nuestras clases: las nuevas textualidades de Koltès, Novarina, Lagarce, Azama, o Thomas Bernhard, Müller, Sarah Kane. También hay una vinculación práctica a partir de los roles de desempeño profesional: el trabajo de investigación, el periodismo, el trabajo del crítico puro en algún sentido, la escritura de reseñas, trabajos, ensayos de crítica sobre el panorama teatral y danzario, que también se toca y a veces cinematográfico. Siempre vincular, crear puentes. Los alumnos en este semestre han estado, por ejemplo, en la Jornada de Teatro Callejero en Matanzas a tiempo completo, y en el Taller de Titeres de esa ciudad. Esto forma parte, aunque sea sólo «una relación de espectador especializado», de un vínculo que no es de gabinete. Es la participación, el contacto, la relación, la conversación con historias, protagonistas, grupos.

Hace poco revisé un libro inédito de Arturo Arango, donde a una pregunta que algún extranjero le hacía, él afirmaba casi textualmente: La crítica literaria es lo peor que le pasa a la literatura cubana

hoy. Era así de absoluto. Coincido bastante con él en esta afirmación. La Doctora Graziella sabe –porque de su mano también trabajé durante cinco años en *La Gaceta de Cuba*, editando el nacimiento de la Sección de Crítica– que siempre cuesta más trabajo, habiendo tanta producción de literatura, conseguir en Cuba una crítica literaria. Arturo decía esto y luego se detenía en una estructuración de nuestra pirámide crítica hoy: la mejor manifestación artística acompañada por su movimiento crítico, es el teatro, aunque él cree francamente que la crítica teatral cubana sobrepasa las posibilidades del propio teatro que se hace, lo inventa, lo magnifica. Apreciación que es ya bastante generalizada en nuestro contexto cultural.

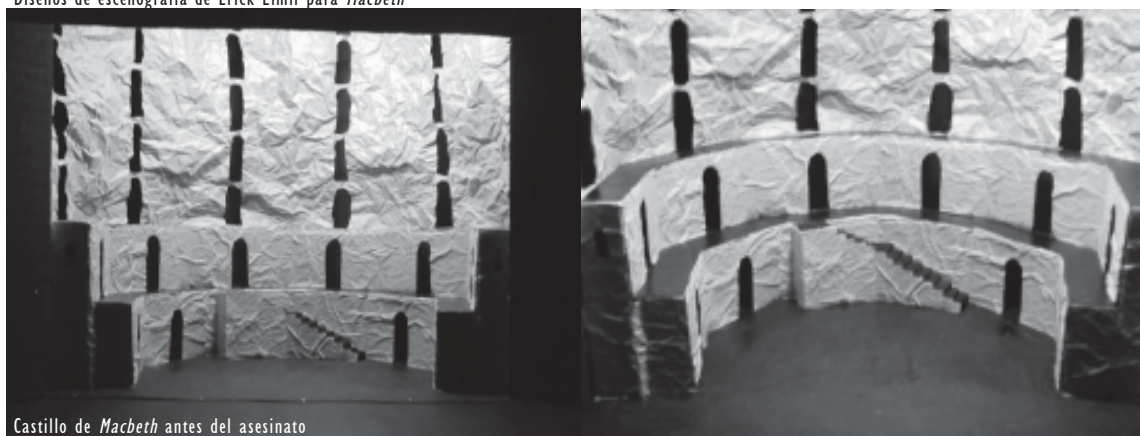
A mí no me molesta la afirmación. Me parece que la crítica teatral cubana –desarrollada y enriquecida definitivamente gracias a la experiencia fundacional del ISA– tiene una participación activa que es práctica dentro del tejido de nuestro panorama teatral. No es sólo una aproximación del reflejo, sino de ser parte de nuestro movimiento escénico.

Eberto García Abreu: Si a nosotros en algún momento, como críticos, se nos sobredimensiona la imagen del teatro, es porque lo amamos demasiado, porque estamos aquí, comprometidos. Ejecutándolo, consumiéndolo, investigándolo. Esa es una respuesta fundamental del porqué del desarrollo de este pensamiento teatrológico en Cuba.

El funcionamiento interno de cada uno de los Seminarios, tanto de Crítica como de Dramaturgia, está interconectado. Ni todos los que estudian Crítica se dedican sólo a ejercerla, ni todos los que salen del Seminario de Dramaturgia se dedican sólo a la escritura de una obra. Hay muchos perfiles, variaciones.

La Teatrología que hoy nosotros compartimos es heredera, por supuesto, de una visión histórica que tuvo que levantar todo el pasado, que dejó la huella de poder contar de dónde veníamos. En ese sentido fue fundamental el proceso de cambio de perspectivas con las que, primero como estudiantes y luego como docentes, fuimos formándonos: adecuando los principios del análisis literario a los del puramente dramático. Los discursos teatrales empezaron a

Diseños de escenografía de Erick Eimil para *Macbeth*



Castillo de *Macbeth* antes del asesinato

formar parte de las preocupaciones y de los contenidos de las clases. Y ahí están las tesis. Estoy tratando de reconstruir en la memoria las decenas de trabajos de diploma que van desde la dramaturgia, el recuento de instituciones, hasta preocuparse por el lenguaje escénico de creadores o grupos en particular.

A eso contribuyó indudablemente todo el trabajo de Gloria María Martínez en la introducción de la Semiología con sus variaciones, y aquella terrible anécdota de pasarse cuatro años traduciendo a Pavis y que después llegara Rine con la versión en castellano. Se estaba produciendo un cambio en esa especialidad. Y un día Sacha nos dijo: el problema es que ya ustedes hablan en teatro y nosotros hablamos en literatura.

La llegada subrepticia de Eugenio Barba a nuestro contexto, contactar con él, como antes habíamos tenido a Vicente Revuelta o a Flora Lauten, nos empezó a dar la posibilidad de releer. De repasar las concepciones establecidas en nuestra mente a la luz de sus ensayos. Esa forma de volver a revisar ese pasado, ese conocimiento de manera práctica, activa, inmediata, generó también otro cambio de perspectiva.

Los procesos que más transformaron el panorama de la historia de la Facultad nuestra, a mi

modo de ver, son dos. El de Flora y el proceso con Vicente Revuelta, unidos al Taller de Helmo. Ninguno de los tres tuvo una convocatoria. La gente empezó a entrar. También Freddy Artiles y Mayra Navarro fueron de gran importancia ya que estimularon el estudio del teatro para niños, que dio sus resultados concretos en textos y puestas emblemáticos de la Facultad.

Siempre tenemos la enorme presión de que nuestros graduados quieren trabajar con Carlos Díaz o con Carlos Celdrán. Hay una decantación lógica, muy pocos son los que quieren moverse a otras zonas. ¿Por qué? Esa es una pregunta a responder, pero no de modo institucional. ¿Será por las carencias? Y hablo de carencias en términos de bibliografía, de entradas a los teatros. El pensamiento teatrológico que nosotros hemos recibido se ha podido multiplicar todavía muy tímidamente, en otras formas de generar la docencia, de indicar la necesidad de la investigación ante otras zonas u otras áreas de trabajo de la Facultad, que obviamente tienen otra trayectoria, otra circunstancia y valdría la pena analizar.

En el Departamento de Teatrológica y Dramaturgia lo que sí siento es una permanente preocupación, intención y afirmación de la continuidad.

Omar Valiño: El Seminario está, como siempre, abierto a cualquier tipo de asunto, de problemática, no sólo teatral. Por supuesto, las razones de índole cultural, la problematización del mundo contemporáneo, tanto en la cultura como en la política, y hasta en la economía, hasta donde podemos llegar, forma parte también de las habituales conversaciones que se producen en este. No sé, a pesar ya de varios cursos, si los más jóvenes tienen las mismas preocupaciones que tuve yo dentro de aquella sociedad de los ochenta –digamos más organizada, mucho menos atomizada. Pero cuando hay un fenómeno de gran envergadura no puede desaprovecharse la oportunidad de la clase para comentarlo. Me gusta decir, como en Medicina, que el médico que sólo sabe de Medicina ni de Medicina sabe, y me parece que esta es también y mucho más, una perspectiva para alguien que se coloque frente a la producción de sentido, de ideas, a través del teatro o de la escena en el mundo de hoy.

teatro y nación: 30 años del ISA

panel



Castillo de *Macbeth* después del asesinato

Edificante Elsinor

Yanisbel Victoria Martínez

EN MARZO DE 1993 LLEGUÉ al Instituto Superior de Arte por primera vez. Para todo hay una primera vez, y la mía fue como un cliché fotográfico, sumario de lo que aprendería después. En esos días azotaba al país aquella tormenta llamada «del siglo». El Quibú desbordaba de sus márgenes y algunos puntos del camino entre el puente y la Facultad de Artes Escénicas estaban anegados por el agua. Esa ruta de pocos metros me pareció entonces una larga pista de obstáculos, llena de troncos, ramas y cables de electricidad que el viento había derribado. Yo sólo sabía que tenía que llegar a mi destino —el examen de ingreso era ese día—, así que me eché al hombro la bicicleta *made in China* y con Elsinor como horizonte y meta, caminé.

Eran esos crudos años noventa: caída del Muro de Berlín, implosión de la Unión Soviética, endurecimiento del embargo norteamericano... Se disipaban muchas de nuestras utopías y nos enfrentábamos al hambre, a las migraciones y a carencias de todo tipo. En ese período la Facultad de Artes Escénicas, a imagen de nuestra sociedad, también se depauperó: nos faltaban libros y materiales para los trabajos de clase, sólo a ratos había electricidad, agua y teléfono, desaparecía poco a poco el mobiliario —sillas, mesas, ventanas, grifos, lavamanos y hasta tabloncillos—, pero lo peor fue cuando empezaron a ausentarse los profesores, los compañeros, los amigos... Vivíamos una crisis aguda, y para mí, sin pretender hacer una apología de la

miseria, esta fue una gran escuela. Las precariedades de ese tiempo fueron lo contrario a un *handicap*, se convirtieron en un detonante para que el teatro me entrara por las venas y se situara en el centro de mis decisiones y actos.

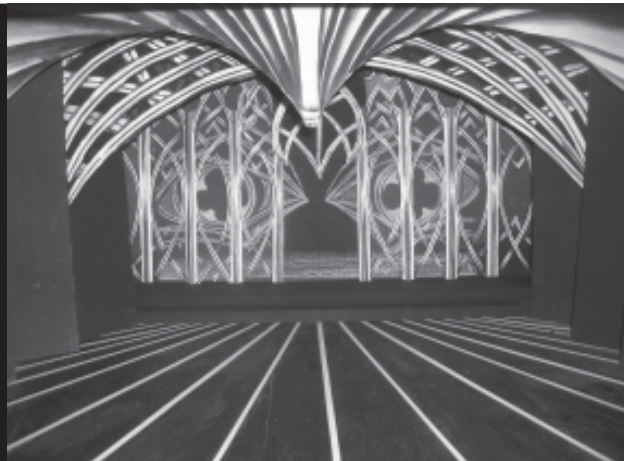
A pesar de los embates del Período Especial los muros de Elsinor resistían como espacio donde la utopía aún era posible y, sobre todo, necesaria. Yo escuchaba con atención a Tajonera, a Alegría, a Celdrán, descubría la obra ejemplar de Meyerhold, leía a Martí, Shakespeare, reía y cantaba con Juan Piñera, bailaba con O'Farril al ritmo de tambores afro, y corría luego a ensayar (o redactar) toda la noche los trabajos de clase... Con mis compañeros buscaba respuestas a esa sociedad que cambiaba deprisa y nos llenaba a todos de tantas incertidumbres. Entendí que el teatro es político por esencia, y la escena era mi lugar para cuestionar, criticar, soñar, decir el mundo; mi responsabilidad más legítima cara a la verdad.

En ese tiempo muchos profesores comenzaron a emigrar, y a los que permanecían en Cuba no les era fácil, o rentable, llegar a las intrincadas aulas de Elsinor. Los horarios y la sistematicidad de la enseñanza se resintieron. Ante ese otro problema se imponían alternativas a lo estrictamente académico. Así, trabajé con Teatro Pálpito, que en esos años era un equipo de jóvenes debutantes como yo, dejándose la energía, la piel y el magro bolsillo en el proyecto teatral común. Con ese grupo confronté en la práctica lo que la escuela me daba, y lo que no me daba también. Mi

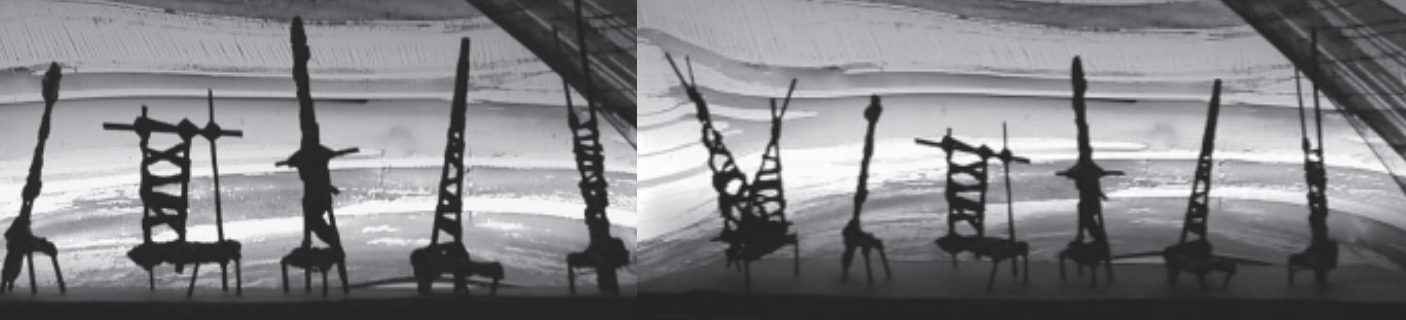
curiosidad era infinita y yo teatralmente virgen, así que me apunté (o colé) en todos los talleres, seminarios y conferencias que pude: con Eugenio Barba, Raquel Carrió, Clive Baker, Flora Lauten, Armando Morales, Nicola Savarese, Richard Schechner, Julia Varley... Visitaba a Vicente Revuelta en El Vedado, o a Rine Leal en Caracas, para preguntar y aprender. Veía, leía y devoraba todo el teatro que podía. Comprendí que este arte es trabajo, conocimiento, reflexión...

El tiempo en la Facultad de Artes Escénicas fue capital en mi formación. Años después, en Europa, he tenido la posibilidad de estudiar en otras escuelas, de aprender y descubrir nuevas cosas, de «re-editarme» teatralmente hablando, pudiendo contrastar los valores del ISA. Ese período, doloroso y feliz, edificante, me enseñó que la voluntad, el amor y la disciplina ante el trabajo están por encima de todo; palabras estas que pueden resonar como triviales frases hechas, pero que pesan fuerte en mi ética y fe teatral. Elsinor no me puso las cosas fáciles. Y eso me obligó a ser exigente, a no conformarme, a no consentir, y luchar, trabajar con humildad, reinventarme caminos, guías, nuevos horizontes; en fin, micro-políticas para fundar y defender ese teatro con el que sueño.

Alguna vez le escuché decir a una maestra que «enseñar, en el caso del teatro, no era llenar un cubo, sino encender una llama». El ISA eso sí prendió en mí: una llama que no se corrompe con las aguas ni vientos de todas las tormentas del mundo.



Diseño de escenografía de Karel Tracter para *El lago de los cisnes*



Diseños de escenografía de Ricardo Axel Castillo Rodríguez para *Carmen*

Del lobo un pelo

Ana Margarita Cabrera

AÑO 1988. PARA UNA recién graduada que había soñado con ser bailarina de ballet clásico y terminó estudiando una carrera con un nombre infinito, Información Científico Técnica y Bibliotecología, llegar al Instituto Superior de Arte era del lobo un pelo.

La pequeña biblioteca del Instituto era un reto. Las temáticas fascinantes. Los estudiantes ávidos de información, principalmente los de Artes Escénicas, con los que de inmediato tuve una relación muy especial, pues mi primer trabajo como profesional fue realizar, de la mano de Vivian Martínez Tabares, el índice de los primeros cinco años de la revista *tablas*, labor que me hizo profundizar más en la temáticas escénicas, pasión que ya nunca me abandonó.

Había que partir de cero. Ya para entonces sabía que ser bibliotecaria no sería mi trabajo, sino mi profesión. Había descubierto –gracias a maravillosos profesores– que la

biblioteca, como decía Borges, era «la puerta del paraíso», de un paraíso fascinante que iba descubriendo cada día. En los difíciles años noventa, de la mano de Yolanda Wood, fui convirtiéndome en especialista y directora. Pronto me di cuenta de que la biblioteca debía ser algo más y entonces volví a soñar otra vez. Quería el lobo.

Esos duros años en que no había muchos libros y sí poca electricidad para leerlos, fueron de arduo estudio y fui conociendo muy bien cada especialización, las necesidades bibliográficas reales. Las estancias –a fines de los noventa– en la Biblioteca del Congreso de Washington y en la Biblioteca Pública de New York, fueron cruciales. La lección aprendida más importante fue la enorme vocación de servicio que debía tener todo bibliotecario, la insaciable sed de cultura, la necesidad de encontrar «el libro demandado» a cualquier precio.

Año 2005. La vieja lavandería del ISA se convierte en «la Biblioteca de las Artes». Esa nave con puertas de hierro dio paso a una agradable biblioteca climatizada, con deshumificadores para proteger los documentos, y con un horario privilegiado en la ciudad: de 8 am a 9 pm, incluso los sábados. No es todo lo soñado, pero sé que es el camino. Surge también el laboratorio de escritura teatral soñado durante años por la maestra Raquel Carrió... Se materializa la consulta del catálogo a través de la Intranet de la biblioteca. Un enorme acervo de obras digitales finalmente se mueve. La alfabetización informacional de estudiantes y profesores llega junto a las memorias flash... Ya se puede leer en papel la *Poética* de Aristóteles y también llevarla en el bolsillo a casa. Hace algunos años un profesor me solicitó el *Tractatus Coislinianus*, en ese momento no pude ni ubicarlo en las bibliotecas de la ciudad. Hoy ya se puede leer en papel y diez estudiantes a la vez hacerlo a través de la red.



El teatro de los asesinos*

Raúl Alfonso

QUERIDA BÁRBARA:

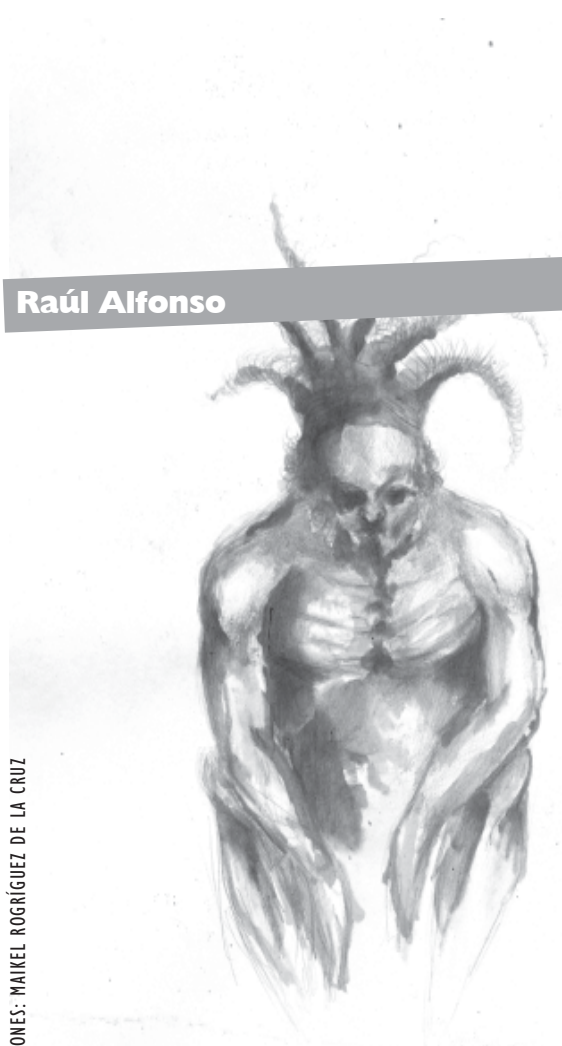
CON ESAS NOTAS SÓLO PRETENDO

acercarme a ti, a mi país, del que me separan seis horas y un océano, y a todos aquellos con los que he compartido hallazgos y fracasos teatrales. No es un artículo, son retazos, vivencias, y como tal me gustaría que fuese leído. Inquietudes, preguntas, sueños. La sensación de haber envejecido mucho en poco tiempo y de haber vivido más de lo que me tocaba rebasando la moira, esa breve porción de tiempo que los dioses griegos concedían a los hombres.

Pero no te voy a hablar de los dioses griegos sino de la cárcel, del teatro en la cárcel.

Constantemente los medios de comunicación y los pésimos políticos estimulan la furia de la opinión pública –tragada por el consumo, el miedo al terrorismo, a la inmigración y a la vejez– y exigen al gobierno que dicte nuevas leyes represivas y endurezca las existentes. Las frases «libertad de expresión», «seguridad ciudadana», «democracia y estado de derecho» se repiten tanto que llegan a vaciarse de significado, como en un ejercicio teatral. Por suerte algunos idealistas crean focos de resistencia negándose a beber los mejunjes que provocan la ceguera social y el nacionalismo extremista. Desde el silencio, aquellos que no se resignan a ser tratados como artículos de consumo o como piezas de un juego perverso trabajan en proyectos alternativos y combaten el egoísmo y la desnaturalización. Muchas ONGs, fundaciones, grupos de creación, grupos de ayuda y particulares aislados se entregan al ejercicio de la solidaridad. Sé que poco a poco la marea idealista irá extendiéndose en silencio, como lo hizo en su tiempo la marea cristiana, adueñándose de las mentes y los corazones. Desde mi soledad, amiga mía, no anticipo el fin del mundo, pues odio la escatología folletinesca que degrada el espíritu de los débiles; anticipo el triunfo de los idealistas, la caída de las dictaduras, de

ILUSTRACIONES: MAIKEL RODRÍGUEZ DE LA CRUZ



cualquier tipo, el regreso a la ingenuidad, el retorno a la inocencia. Anticipo el verdadero bienestar.

Las cárceles españolas son pequeñas ciudades amuralladas con una torre de control y todos los servicios: lavandería, enfermería –un híbrido entre policlínica y hospital tenebroso–, talleres de producción –excelente negocio para las empresas que disponen de mano de obra muda y barata–, polideportivo, con piscina y todo, guardería infantil –porque algunas reclusas suelen embarazarse de los reclusos y parir, la vida continúa, los niños sólo permanecen en el claustro hasta los tres años, llegados a esa edad, y si la madre debe permanecer en la cárcel por más tiempo, son entregados a su familia, si la



tienen, o al estado— y edificio sociocultural, en el que hay una biblioteca, un puñado de aulas y un salón de actos con un escenario. Los presos no llevan uniforme sino su propia ropa. Los funcionarios van de azul, algunos, y *ropa de calle* los demás.

La cárcel está llena de drogadictos, asesinos de mujeres que parecen sacados de filmes snuff, terroristas, ladronzuelos, estafadores, traficantes de drogas —mulas y jefazos—, grandes extorsionadores... La cárcel también desborda soñadores, visionarios, lunáticos y utópicos. Muchos de los presos jamás se arrepienten del delito cometido sino de haber sido atrapados. En la cárcel cuecen su odio y refinan sus estrategias criminales. Toman su estancia en la prisión, que puede ser más o menos larga, como campo de entrenamiento para batallas futuras. Otros se abandonan a su suerte hundiéndose en el ostracismo y la depresión, y otros intentan superarse a toda costa para escapar así de una posible recaída en el mundo de la delincuencia aprovechando los beneficios que ofrece la institución: escolarización primaria, secundaria y universitaria, talleres de producción, cursos de diferentes oficios: panadería, hotelería, mecánica, electricidad.

El público del *talego* no es propiamente un público teatral; en un noventa por ciento sus miembros jamás han pisado una sala de teatro o han visto de cerca un espectáculo callejero. Es un público de partidos de fútbol, videoclips y televisión basura. En el patio de butacas del teatro de la cárcel abundan los analfabetos funcionales y algunos analfabetos totales.

Esa humanidad magnífica desconoce que existió un Sófocles, Shakespeare le suena a patada en el vientre y el concepto que manejan del actor es bastante ambiguo e ilegible. En la cárcel muchos hombres y mujeres se cuelgan máscaras que esconden desde el nombre propio y el país hasta la identidad sexual. A través de una fábula, en muchos casos perfectamente hilvanada, llena de peripecias y puntos de giro, estas criaturas protegen sus secretos y su pasado.

La cárcel es engañosa y grotesca, teatral.

El teatro en la prisión se hace desde el teatro mismo. Y esto puede ser muy tentador. Uno pierde los límites entre la realidad y la fantasía. Cuentas con un elenco

variopinto y extravagante que posee cualidades maravillosas: diversidad, pluralidad, ocultación. He trabajado con españoles de Madrid, Andalucía, Castilla o Cataluña, con argentinos, brasileños, ucranianos, dominicanos, mexicanos, colombianos, venezolanos, guatemaltecos, griegos y holandeses, con norteamericanos, franceses e italianos. He vivido «el disparate bíblico de la Torre de Babel», según García Márquez. Sólo que en esta Torre de Babel los hombres y mujeres generan ansias de vida y no de exterminio, proporcionando a otros «auténtica delicia». Unificados por la necesidad de sentirse vivos, útiles y saludables, estos hombres y mujeres desafían el autoritarismo de un régimen empeñado en mutilar cualquier atisbo de rebeldía.

Citando a Peter Brook, al que hube de consultar, el teatro en la cárcel retoma su papel «socialmente liberador y ruidoso, desvergonzado e irresponsable». El público tosco al que se dirige no teme a la imaginación y se disuelve en la propuesta sin tener en cuenta las arbitrariedades del vestuario o la escenografía, obviando las exigencias de tal o cual estilo y aceptando la precariedad material de los espectáculos. Los prisioneros toman la rama del bosque como el bosque mismo. Para ellos, un trozo de columna es un templo y un actor con las piernas unidas y semiflexionadas y las dos manos cruzadas sobre el pecho, es un sacerdote, una monja o una estatua... Al público de los excluidos no le interesan los estilos, ama la síntesis y ansía divertirse. Los presos quieren vivir con intensidad pues cada día puede ser el último.

El peligro se respira en todos los pasillos y recovecos de las prisiones.

Las fieras acechan. Sus ojos brillantes destrozan la oscuridad.

Cuando llegué a la cárcel, de la mano de la ONG Solidarios para el Desarrollo, descubrí que allí el erotismo de mal gusto ocupaba un lugar destacado. En el salón de actos del Sociocultural, bailarinas de *streap-tease* traídas de *afuera*, del mal llamado mundo real, se desnudaban bajo la rechifla del público masculino mientras que en las funciones ofrecidas a las mujeres hacían otro tanto *boys* de poca monta. El público deliraba e intentaba amasar, sin conseguirlo, aquella carne exhibida, luego, abandonaba la función con la libido a cien y la sensación de haber sido burlado. Aquello se me hizo cruel y pavorosamente antiestético.

Además de las proyecciones de cine, películas que en su mayoría eran copias de Internet, al escenario subía alguna que otra vez un grupo de música flamenca, compuesto por internos de etnia gitana, y una *troupe* de bailarines integrada por hombres y mujeres que traía en vilo a los funcionarios y directivos de la cárcel pues la mezcla de sexos obsesiona a cualquier sistema represivo.

Muchos funcionarios de la prisión insistían en la peligrosidad de algunos internos y por lo tanto en la dificultad de un proyecto teatral en el que hombres y mujeres estuviesen mezclados durante horas para llevar a cabo los ensayos. Ya el grupo de baile constituía un

problema para la seguridad de la cárcel. El fantasma de la promiscuidad sexual, la prostitución, el tráfico de drogas, el ajuste de cuentas, el trapicheo en general, gravitaba sobre las cabezas. «Al fin y al cabo estamos en la cárcel», solían comentar tanto presos como funcionarios. A esta frase yo respondía: «La cárcel forma parte del mundo, y no justifica el estancamiento o la mediocridad. La creación es necesaria y saludable».

En algún lugar de la ciudadela un grupo de internos, dirigidos por un colombiano llamado Edgar Cañón, intentaba desde hace meses y sin ningún tipo de apoyo, montar una comedia de Alejandro Casona titulada *Farsa y justicia del señor Corregidor*. La pieza se estrenaría en el verano del año 2003, tras una barahúnda de bailes semieróticos y cantantes de karaoke. A ese montaje me sumé en calidad de actor, interpretando un pequeño papel. La ONG Solidarios para el Desarrollo, a través de Cristóbal, su coordinador, se encargaría de gestionar el vestuario. Edgar había llevado una vida difícil marcada por el estigma de su estancia durante ocho años en las cárceles norteamericanas. Para un puñado de funcionarios y autoridades jurídicas era un reincidente peligroso, para mí un hombre sensible arrojado a la cuneta por una sociedad enloquecida y devaluada. Su ausencia de odio, su vocación de superación y su amor a cualquier ejercicio creativo –también era un excelente pintor– consolidaron mi decisión de comprometerme con aquel sueño teatral. Le aporté a Edgar mi experiencia como autor, director teatral y profesor.

Mi vida, bastante desajustada desde mi salida de Cuba en el año 2001, pues mi aventura mexicana había constituido un poderoso retroceso espiritual, necesitaba una sacudida.

La pieza se estrenó y constituyó un suceso contra el tenebroso pronóstico de muchos funcionarios y tres o cuatro internos que consideraban desde el miedo y la chivatería que el resto de sus compañeros era un rebaño de fieras imposibles de amansar. Yo pensaba poéticamente: «No es necesario un garrote para amansar, también puede hacerlo la música, o las bellas palabras, la miel, no la hiel».

Vestido de peregrino del camino de Santiago aguardaba entre bambalinas a que llegase el momento de nuestra presentación. Me sentía en un corral del Siglo de Oro o en un teatro isabelino. Creía escuchar desde mi escondite el relincho de los caballos, la conversación de los talabarteros y el chillido de las mujerzuelas. El extraño público de la cárcel se lo pasaba en grande aplaudiendo a los cantantes y gritando obscenidades a las bailarinas. El mundo todo concentrado en un salón con capacidad para ciento noventa espectadores. El mundo todo reclamando su porción de escape, de entretenimiento, de tradición.

El escenario de la cárcel era mi patíbulo. Aceptaba aquella muerte con dulzura, sin humillación. La energía brutal de los hombres maniatados, privados de amor, de consuelo, aferrados a la vida con obstinación, con furia, lejos de los suyos, atrapados en sus miedos, sus odios,



sus planes de venganza, sus sueños de redención y sus esperanzas de futuro, alimentaban mi valentía..

Entré a escena llorando. Todos pensaron que el llanto formaba parte del personaje, y sí, era posible, pues se trataba de un anciano al que un cocinero le había caído encima mientras rezaba. Nada de eso, lloraba de agradecimiento. Mi actuación era bastante irregular pero mis lágrimas conmovieron al público, asombrado de ver llorar *de verdad* a un hombre en el escenario. La lágrima es un recurso cursi que equivale al difuminado en ciertas pinturas paisajísticas, pero a mi público eso no le importaba y a mí me impactó que los espectadores tomasen lo que me parecía un verdadero disparate, un garrafal error de interpretación, como un acierto.

A la última función de *Farsa y justicia*... –hubo cinco– asistieron el director de la prisión y otras autoridades, subdirectores de esto o aquello, asistentes sociales, educadores. A esa función la denominamos «La función de la Corte».

Según cuentan las diferentes historias del teatro, el rey y los suyos premiaban a sus comediantes una vez terminada la representación y los de nuestra corte real no se quedaron atrás. El premio no se tradujo en un puñado de monedas sino en una comida *diferente* a la habitual –pinchos de tortilla, empanadas, dulces–, hecha especialmente para celebrar la ocasión: el nacimiento del teatro en aquella prisión y el asombro de los directivos ante un montón de criminales empeñados en recitar enormes parrafadas. Comida para los hambrientos.

Molière y su *troupe* de saltimbanquis. Shakespeare y los suyos. Lope de Rueda. Mi Cuba de los noventa y su escasez, sus apogones, su hambre, pero con sus teatros abiertos, sus funciones interrumpidas por los cortes de luz y sus actores bebiendo agua con azúcar prieta como único desayuno, pedaleando en sus bicicletas para llegar a tiempo a los ensayos y las funciones.

Los actores comían con avidez mientras algunos funcionarios se paseaban entre ellos dándoles palmaditas e intentando socializar. La ocasión bien lo merecía pero tamaño brecha no se rellena con palabras y sonrisas forzadas. Una de las subdirectoras de la prisión se acercó a felicitar me, me llamó *peregrino* por el personaje que yo

había interpretado en la pieza. Me alegré de que no se interesase en mi nombre y sí en el de mi papel y quise pensar que nuestro trabajo, hecho en silencio y a la sombra del desprecio, había removido algo, una lejana fibra de infancia, en aquella mujer endurecida por la cárcel. No me equivoqué del todo.

La dirección de la cárcel aceptó, pese a las opiniones del director, un hombretón con aspecto de dandy que comentaba abiertamente que no creía en la cultura como vía de reinserción de los penados, que el grupo de teatro se estabilizase y ensayase por las tardes en un aula del sociocultural.

Hubo que dar otro paso, hacerlo mixto. La mujer es imprescindible en el teatro y mi incursión no llegaría hasta el punto de que hombres imberbes –en la cárcel hay bien pocos, además– interpretasen los personajes femeninos.

Hasta aquí el principio. Comentaba con Gustavo Contino, actor fundador del grupo –ya casi no quedan fundadores, la cárcel es como una estación y toda estación es un lugar de tránsito– que la experiencia del teatro en la prisión de Soto del Real da para escribir un libro. El anecdotario es amplio y, como en *Las mil y una noches*, diverso. Hay anécdotas de una hilaridad delirante y de una tragicidad pasmosa. En la cárcel abundan las confesiones, verdaderas o falsas. A pesar de vivir en promiscuidad, los hombres se abroquelan en las esquinas para confesarse sus anhelos. Los procesos teatrales no dejan de ser procesos confesionales. El entrenamiento psicofísico, la lectura de los textos, las improvisaciones, los juegos de imaginación, las pausas en los ensayos, la sensación de compartir algo único, diferente, en medio de la hostilidad, hacen que el hombre que actúa, el actor, comience a fijarse en sí mismo, a estudiar su conducta, sus actitudes y posturas reparando también en las exigencias, actitudes, posturas, aptencias, alegrías y miedos de los de su comunidad.

Trabajaba con un grupo que había emprendido una huida desenfundada hacia adelante, montados en un viejo carromato cuyas ruedas chirriaban. Ruedas de tiempo, implacables como él, sabias ruedas que giraban lentamente dejando a su paso una huella de días y sueños nubosos, un vaho de escape, una dolorosa sensación de eternidad perdida. Los caballos cabizbajos que tiraban de este carromato tropezaban con los pedruscos puestos en el camino por las autoridades carcelarias, cogidas en la trampa de la llamada «reinserción social a través de la cultura», trampa ideada por los paladines de un sistema empeñado en reafirmar sus cualidades, su proyecto de bienestar.

Recordé a Raquel Carrió, mi profesora de Literatura Cubana en el Instituto Superior de Arte, allá por mis lejanos veinte años, y su charla acerca de *Espejo de paciencia*, su regodeo en la textura de las palabras, en el espesor de las imágenes, en la valoración de las sensaciones. Decidí corresponder de lleno al entusiasmo de aquellos hombres y mujeres agobiados por la culpa, los dictámenes judiciales y las ejecutorias de su propia conciencia, atormentados por los fantasmas de sus víctimas, muchas de ellas descuartizadas, violadas, atracadas a punta de navaja o estafadas con alevosía.



Lo mejor era sumergirnos en un ambiente de juegos y «aparente disipación» para que el proceso creativo se desarrollase de forma espontánea, lógica, sin *ataduras técnicas*, sobre la base de las múltiples experiencias culturales que allí se ofrecían.

Calentamiento físico, ejercicios de respiración, de relajación, de movimiento por el espacio, de contacto corporal y adaptación sonora, juegos de palabras, narración de vivencias que no estuviesen vinculadas a la cárcel, buceo en la infancia, en el primer amor, canciones infantiles, canciones de diferentes países, danzas, cuentos, poemas, risas, lágrimas, ojos cerrados, manos extendidas, brazos que se agitan, vuelo, evocación, incorporación de diferentes animales, trabajo con objetos visibles e invisibles, otra vez el vuelo, la partida, la liberación...

Sufrimos un duro golpe. Nuestro Edgar fue trasladado a otra prisión. Su ausencia fue irremplazable. Los tontos, o los cobardes, suelen decir que nadie es imprescindible. Tú, amiga mía, eres imprescindible para mí. En cuerpo nadie es imprescindible. La sensación de *lo imprescindible* late a escala espiritual. Los que utilizan esta frase corriente en el ambiente de las grandes empresas regidas por el espíritu neoliberal, y también en la cárcel, lo hacen para protegerse de sí mismos, o para preservar la dureza –cosa fatal– o por una ausencia total de sensibilidad. Esas criaturas no me interesan. Mi amigo fue, es y será imprescindible para mí.

A su partida Edgar nos dejó un hermoso regalo, su ahijado Carlos Giovanni, nuestro escenógrafo, un artista plástico al que la prisión no había podido mutilar la sensibilidad...

Poco después de la partida de Edgar una socióloga del centro llamada Lourdes comenzó a trabajar con nosotros.

Me interesaba dirigir algunos espectáculos para los niños de la prisión y Lourdes, además de llevar un grupo de ex toxicómanos, asesoraba el módulo de madres. Así nació *La carreta de los sueños*, el más artesanal y hermoso de los proyectos que realicé en la prisión de Soto del Real, el más íntimo y esperanzador. Al ser funcionaria de la prisión, Lourdes conocía bien los intestinos de aquella burocracia y nos ayudaba para que no cometiésemos errores que pudiesen conllevar a la disolución del proyecto. A su lado presencié muchas batallas entre los funcionarios de la cárcel. Más de una vez tuvimos que bajar la cabeza para que sus zarpazos no nos destrozasen. Lourdes era una sobreviviente que trataba de hacer su trabajo esquivando los órdagos envenenados de sus colegas. Los órdagos impactaban en algunos de los de nuestro grupo que, sorpresivamente, eran trasladados sin explicaciones a otra prisión, o juzgados con severidad si cometían algún desliz o vulneraban levemente las ordenanzas de la cárcel.

La nobleza del acto creativo hacía que me tirase a la espalda las descalificaciones contra este o aquella, los miedos al nacionalismo vasco o catalán o al nacional catolicismo más rabioso, la guerra de unas criaturas que nunca saldrían de allí, que no estaban de paso, que permanecerían en el ámbito penitenciario hasta su retiro o hasta su muerte.

Xavier Caño, escritor y periodista que lleva varios años trabajando como voluntario, influyó mucho en mi decisión de permanecer al frente del teatro pese a las intenciones de sabotaje de algunos funcionarios. Idealista y guerrero, Xavier es una especie de Quijote moderno –incluso su aspecto recuerda en algo a un Quijote pintado por Picasso–, un incesante luchador por la justicia y la transparencia. Menos comprometido que Lourdes con el ámbito penitenciario, pues no vivía de él, y de una firmeza *cuasi literaria*, su presencia y sus palabras me transmitían una enorme sensación de seguridad y renovaban mis apetitos de comunicación con los de mi grupo, envenenados por la cárcel y sus vapores tóxicos.

Dirigí una segunda puesta de *El Decamerón*, ya Edgar y yo habíamos realizado la primera un año atrás, poco antes de su partida. El espíritu desenfrenado de Boccaccio, su desparpajo y rebeldía, su aura transgresora y nada solemne, su desafío a la muerte y al totalitarismo, aportó sustancia a un caldo que bebimos como si se tratase de una pócima mágica. Ensayar *El Decamerón*, ir construyendo el espectáculo a partir de algunos impulsos del material original –se escogieron tres de los cuentos del libro–, materializar las metáforas de la esperanza sin miedo a los anacronismos –porque en el teatro lo anacrónico puede ser virtud, acierto– o a las suspicacias de la censura, perfectamente instalada en su nimbo de superioridad y por lo tanto fácil de evadir pues en ciertos estamentos la palabra clásico es sinónimo de incuestionable y sólo entregamos el texto básico a un puñado de censores que ignoraban que el teatro se escribe en el escenario y que los textos dramáticos

constituyen solamente guías para directores y actores hambrientos, *El Decamerón* ha sido una de mis aventuras artísticas más emocionantes.

Al teatralizar *El Decamerón* carnalizábamos la transgresión.

Mientras fabricábamos la pieza evocaba mis horas de trabajo en la Escuela Nacional de Teatro de La Habana, nuestra escuela, Bárbara, y de una forma u otra sentía que pagaba mi deuda con aquellos estudiantes que toleraron mis neurosis y mi mal humor, en los que confié y que a su vez confiaron en mí. Me descubrí una tarde hablando de ellos a los actores y actrices del grupo de la cárcel, a *mis asesinos*. Los nombres de mis ex alumnos, pronunciados en una prisión en la que intentábamos hacer teatro, se condensaban en el ambiente como generosos fantasmas: Lester, Carmen, Caleb, Lucrecia... Nombres vivos, hermosos, nombres mágicos: Martín, Jennys, Yamil, Náyade... Nombres, imágenes, recuerdos, vestigios de sudor, respiración, voces entrecortadas, ráfagas de humanidad...

Lejos de los míos, encerrado en un saloncito del Sociocultural de una prisión española, sentía muy cercanos a mis ex alumnos y a muchos de los actores profesionales con los que había trabajado, muchos ya en el exilio. Ellos me acompañaban en mi viaje. A ellos debía mi tozudez y mi necesidad del teatro, mi puntualidad excesiva y mi amor por la belleza. A los actores de la cárcel debo mi renovado amor por las fuentes populares, por lo grotesco y la sátira, por la ferocidad y la rudeza, por el fanteche y la alienación.

Alejado de las escuelas y de los círculos profesionales me entregaba a un ambiente extrañamente creativo en el que se trabajaba para escapar de la desdicha, por entretenimiento –esto es clave en las atmósferas opresivas– y por agradecimiento. Los presos permanecen muchas horas encerrados en sus módulos y la posibilidad de salir de allí, irse a una tierra neutra y compartir con otros compañeros una experiencia lúdica y creativa alcanza categoría de bendición.

Creo sinceramente que aporté bien poco al teatro de la cárcel. He sido más bien un receptor. En todo caso el metal conductor para que hombres y mujeres encontrasen un medio para canalizar sus energías, y empleo esta palabra con toda su malevolencia y despojándola de cualquier carácter sagrado. Constantemente recibo cartas de compañeros, algunos viven en libertad y otros han sido trasladados a otras prisiones, en las que me hablan de nuestro teatro. Me recuerdan incidentes que ya he olvidado o palabras que pronuncié alguna vez en medio de un ensayo, y me agradecen que les haya servido de guía en buena parte de su viaje, que les haya mostrado un camino diferente.

Me ruborizo cuando leo estas cartas pues me considero deudor de casi todos, de sus confesiones, sus miedos infantiles y hasta de sus crímenes. Nada hubiera podido hacer si ellos no se hubiesen cruzado en mi camino.

El teatro necesita de los otros, y yo soy un buscador insaciable.

Mis palabras, despojadas de su contexto, no podrán transmitir la contundencia de lo vívido. Las palabras no atrapan ciertas sensaciones viscerales, las reflejan pálidamente, nada más. Apelo a tu imaginación, querida mía, y a la de todos los que lean este testimonio, este palimpsesto teatral.

He aspirado el vaho de la sangre y bebido las lágrimas de los ladrones; he recibido cálidos apretones de manos que torcieron cuellos o enterraron un cuchillo; he visto cómo un chico de veinte años, preso por tráfico de drogas, descubría el tesoro de los libros y el beneficio de la escritura literaria; cómo una mujer, condenada por intentar asesinar a su marido, se convertía en actriz; cómo una gorda enorme, fabulosa, superaba sus complejos; cómo un delincuente sevillano, de *los de toda la vida*, se develaba como un actor extraordinario; he escuchado en el teatro de la cárcel la voz de la mujer más hermosa con que pueda soñar un director amante del misterio, grave, profunda, abismal. Toda la noche en una voz.

Pienso mucho en Amanda, de Brasil, en Marcos y Marcela, de Argentina, en Juan, de Sevilla, en Alberto, de Cádiz, en Savannah, de los Estados Unidos, en Osmali, de Venezuela, en Justo, de Castilla, en Javi, de Madrid, en Erika, de México... Otra vez los nombres. Personas que ya no están físicamente a mi lado pero que llevaré conmigo hasta que muera. Pienso hoy en las historias que nutrieron nuestras sesiones de ensayo y entrenamiento, en nuestros juegos de saltos y brincos, en nuestra lucha para que el grupo no fuese cerrado por las autoridades de la cárcel, aptas para el estropicio e ineptas para la bondad, empecinadas en tratar a los delincuentes como si fuesen niños; pienso en la angustia de Lourdes, la socióloga, en la fuerza de Xavier, en el optimismo de Edgar, en los niños de la prisión, luciérnagas prisioneras en los frascos de vidrio de sus madres, en Capercucita Roja, los Tres Cerditos o Hansel y Gretel, con su bruja montada en la escoba, su casa de merengue y su pelota forrada con papel plateado, luna invernal que alumbraba el camino de

los hermanos perdidos en el bosque, bombón enorme al que todos queríamos dar un mordisco...

Después de tres años haciendo teatro en la cárcel, y ya alejado de él, puedo arrojar luz sobre una imagen que me inquieta desde que tengo veintiún años: en una plaza medieval de una pequeña ciudad de Bohemia hay una estatua del verdugo del pueblo. Era temido y venerado y su contacto con el mundo del crimen, con los minutos finales de los asesinos —pues este verdugo también participaba en las confesiones— se consideraba sagrado. Los que iban a ser ejecutados reclamaban la presencia del verdugo, especie de emisario de la muerte, y a él le suplicaban que transmitiese esto o aquello a sus seres queridos, si los tenía, o a aquellos que habían sido dañados por sus acciones. El verdugo acataba en silencio. Nunca dejó de hacer lo suyo. Nunca dejó de transmitir su mensaje. La estatua nos lo muestra inclinado sobre su hacha, con la capucha cubriéndole la cabeza, meditabundo y sombrío, tremendamente humano. Nunca, según reza en la inscripción, dedicó una palabra de horror a los que ajusticiaba, ni un anatema, ni un reproche. El verdugo aceptaba su suerte con resignación y grandeza. Aceptaba a los asesinos, aceptaba el crimen como parte de la naturaleza, aceptaba la distorsión. Cuenta la leyenda que en más de una ocasión le vieron llorar sentado al pie del patíbulo. Murió solo y olvidado. Dicen que se olía las manos y susurraba: «¡Somos tan frágiles, tan frágiles!»

Yo no soy un verdugo. Soy un enamorado del teatro, un peregrino.

En el camino de la vida no siempre escogemos a nuestros compañeros de viaje.

Soy deudor de estos compañeros, los de ayer y los de hoy.

Te ama, tu cómplice,
Raúl

*Carta enviada por el dramaturgo cubano Raúl Alfonso a la investigadora Bárbara Domínguez en la que testimonia su experiencia de trabajo creativo en una prisión española. (N. del E.)



Diez años en la luna: teatro y delirio en la poética de Raúl Martín

Norge Espinosa Mendoza

I

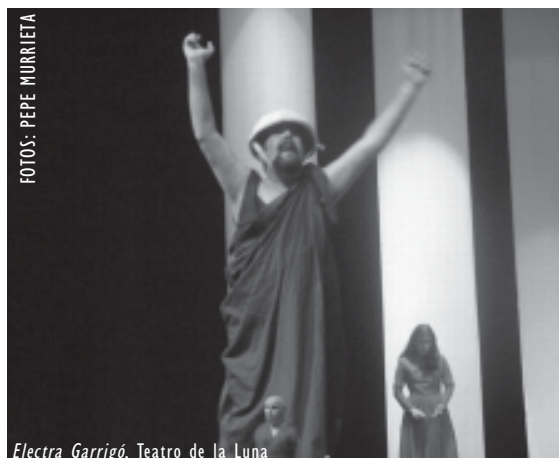
AVENTURARNOS A CELEBRAR LOS PRIMEROS

diez años del Teatro de la Luna es, en cierto modo, seguir una costumbre demasiado formal, a la manera en que los cubanos nos aferramos a determinadas fechas para recordar la existencia y edad de ciertas cosas que nos parecen imprescindibles o al menos vivas en la memoria. Sin embargo, a fe cierta, la realidad es que la década es apenas un pretexto para visitar lo aportado a un nuevo rostro teatral cubano por este conjunto de actores, textos, modos y obsesiones aglutinados por Raúl Martín desde 1997; pues lo que se conoce ya como sello propio de ese director y de su confabulación con determinados

colaboradores para acrisolar lo que es hoy Teatro de la Luna, venía cimentándose desde mucho antes, desde los albores mismos de la década, en trabajos diversos pero no dispersos a través de los cuales Martín pagaba deudas consigo mismo y sus maestros, al tiempo que cursaba unos estudios que llegaron a parecer interminables, hasta graduarse como director según reza el título que le expidiera el Instituto Superior de Arte. También la entrega de ese documento, que lo hizo salir a escena unos minutos antes de que comenzara la representación en la que actuaba para recoger el pergamino, es, como la memoria de esta década, un acto formal. Un juego de formas, según le gustaría a Piñera, para repensar y recuperar qué es, qué puede ser y qué fue Teatro de la Luna.

II

En el principio fue Virgilio Piñera. Y conste que la afirmación no viene dictada por mi filiación con el autor de *La carne de René*, sino porque la hoja misma de dirección que suscribe Raúl Martín se abre con una pieza de este dramaturgo esencial. Entre las coincidencias fabulosas que han ayudado a Martín está su entrada al mundo del teatro en los albores mismos de la Década Piñera, cuando sobrepasados sus estudios en la Escuela Nacional de Arte llega al ISA como alumno de Roberto Blanco. Es 1990, cuando Irrumpe hace subir a la Sala Covarrubias el estreno, postergado por más de veinte años, de *Dos viejos pánicos*. Blanco cumplía una vieja deuda con su amigo, y acaso sin saberlo marcaba el punto de arrancada de todo un tiempo en que las obras mayores y menores de Piñera volverían



FOTOS: PEPE MURRIETA

Electra Garrigó, Teatro de la Luna



El álbum, Teatro de la Luna

«con esa fuerza más» para demostrar a censores vivos y muertos su valía y entereza. Ni siquiera recuerdo por qué, ya en 1991, bajé al Teatro Nacional de Guiñol para ver una puesta de *El Flaco y el Gordo*, uno de los textos menos recurrentes de Piñera, que un novel director se atrevía a rescatar de las abundosas páginas del *Teatro completo*, libro que por aquel entonces sólo se abría para releer *Electra Garrigó* o *Aire frío*. Raúl Martín ha resultado un espléndido lector de ese volumen, en tanto ha detenido su vista sobre otras piezas ahí recogidas, a las que la crítica nunca bendijo con el fervor que sí gozaron las mencionadas. Años antes de que, con *La boda*, definiera su acento lúdico y el juego de relaciones que es hoy su teatro, ya estaba apostando por una pieza que el propio Piñera confesó escribir para «calentar la mano», y de la cual dejó tan ingrato recuerdo Natividad González Freire. Pero de *La boda* hablaré un poco más tarde. Ahora quiero reorganizar ese recuerdo de juventud, y ver de nuevo a Roberto Gacio dialogando con Danny Jacomino, fingiendo comer imperiosamente, con una teatralidad que desbordaba a su propio personaje. En el auditorio de esa noche está Roberto Blanco. Sus carcajadas aún resuenan en mi oído. Ahí, en la sala del Guiñol donde Raúl Martín encontró de niño «el olor del teatro», comenzaban las apuestas de su propia afirmación.

Por supuesto que *El Flaco y el Gordo* no era un espectáculo redondo. No salvaba los dilemas retóricos del texto, una de las piezas «didácticas» de Piñera, elaborada a partir de una línea filosófica que se niega a sí misma para comprobar la manera en que esa verdad puede demostrarse a través de sus opuestos. *El Flaco y el Gordo*, que la crítica ha releído luego como desdoble de los enfrentamientos literarios que Piñera y Lezama consumaron durante sus vidas, demuestra que el Flaco que devora al Gordo engendra un nuevo gordo, que por supuesto será devorado por un futuro flaco. El esquema es cartesiano y recuerda las estructuras, claro está, de *Falsa alarma* o *Estudio en blanco y negro*, mejores ejemplos de esas ecuaciones que tanto

gustaban a Piñera como pasatiempo y que alimentan ya en otra escala sus obras mayores. La situación inicial se invierte en una gradación que la humilla para convertirla en otra verdad: *La niña querida* o *Los siervos*, que Martín dirigirá también, se alzan desde ese andamiaje; y los discípulos piñerianos intentaron ese rejuego no siempre con buena suerte: léase, por ejemplo, *La repetición* de Arrufat. A Martín le seducen esas piezas, porque son juego puro, de *ludicidad* constante, de desdoble eminentemente teatral que pone en crisis la verdad de lo representado desde las propias armas de la representación. Ya en aquel montaje juvenil, sin embargo, empiezan a asomar elementos que luego el director manejará como ases propios y seguros: la acción se interrumpía con canciones, los diseños se basaban en colores neutros, el texto era cuidadosamente enunciado. Recuerdo a Roberto Gacio confesar lo difícil que le resultó aprender las complejas cadenas de acciones mediante las cuales fingía comer de aquel plato o aquella fuente, que para eludir cualquier naturalismo, el propio director elaboró en *papier maché* blanco, conjugándolos con el vestuario de sus intérpretes. Nunca más he vuelto a ver *El Flaco y el Gordo*, pero recuerdo aquel empeño cada vez que me enfrento a un nuevo espectáculo de Raúl Martín.

III

El número 2 del año 2001 de la revista *tablas* estuvo dedicado a Virgilio Piñera, y en su centro apareció un *encarte* de Teatro de la Luna, cosa lógica teniendo en cuenta la serie piñeriana que conformó un largo segmento de su órbita. En esas páginas a color, Raúl Martín incluyó una cronología de sus espectáculos articulados sobre piezas, poemas y otros textos del incómodo autor de «Ballagas en persona». Y quedaba fuera de esa estructura cronológica un montaje que, en tanto no partía de obra alguna de Piñera, resultaba excluido, pero que necesito rememorar aquí.

Para completar esta suerte de preámbulo en el cual se organizan los antecedentes del colectivo hay que referirse a la pieza que colocó, definitivamente, a Raúl Martín entre las «promesas» de la nueva escena cubana. Enlazado por *El Flaco y el Gordo* al Teatro Nacional de Guiñol, Raúl entabla una amistad con la actriz Xiomara Palacio que será esencial en su primer impulso, y del diálogo entre ambos surge la idea de que Martín trabaje como director invitado del ya longevo grupo. El resultado fue el estreno de *Fábula del insomnio*, firmada por Joel Cano, ya famoso autor de *Timeball* y *Fábula de un país de cera*, y escrita, como esta última, en verso, aunque sus tres actos estuvieran redactados en heptasílabos, vaya cosa insólita. Para ese estreno de 1992 Raúl mezcló actores nuevos y consagrados, invitó a la bailarina Eduardý Muñiz a asumir el rol de la Anguila Electra (lo cual significó todo un suceso), y concedió a la propia Xiomara Palacio el placer de un auténtico *revival* en su ya fogueada carrera. Bajé unas cuantas veces las escaleras del Guiñol para divertirme con aquella pieza que Raúl montó sin prejuicios ni convenciones edulcoradas. Gracias al encanto seguro de su trabajo me aprendí versos de esa obra que aún recuerdo, y agradezco a Xiomara la mágica despedida de su Hada entre mis memorias teatrales más queridas. Saltando del uso del blanco puro al color, manejándolo en valores neutros y desarrollando sus dotes como diseñador –o mejor aún: de director que diseña como parte de sus responsabilidades sobre cada elemento de la puesta que firma–, motivando al elenco a desdoblarse en roles distintos, conjugando la banda sonora de Aymée Nuviola con la guitarra en vivo de Tania Moreno para pasar de una escena cabaretera a una controversia espirituana –en un espectáculo que si bien estaba funcionalizado para un público infantil sabía hacerlo desde códigos de modernidad teatral que el propio Teatro Nacional de Guiñol agradeció como aire fresco–, *Fábula del insomnio* demostró las potencialidades de un director que vivió su primer éxito gracias a un empeño que halló fuerzas en su propia modestia, en la atmósfera de encantamiento resuelto como juego, y donde la

complicidad actoral resultaba un elemento básico. Varias temporadas tuvo la obra en esa sede. Varios actores sustituyeron a algunos que, en pleno *período especial*, abandonaron *Fábula...*, el teatro y Cuba. Es una lástima que Raúl Martín no haya vuelto al teatro para niños tras el éxito y el aplauso que esta obra ganó. Es una lástima, permítanme reorganizar la frase, que varios de nuestros mejores directores no se arriesguen a dirigir textos para niños resueltos con tanto ingenio y acierto literario como el de Joel Cano. Aunque *Fábula del insomnio* no conste en esa cronología que lo define como un director hecho y derecho ante miradas demasiado serias, yo sé que Raúl Martín es el hombre de teatro que es ahora, entre otras cosas, porque dirigió, sudó y transpiró todo lo que rodeaba *Fábula del insomnio*. Entre sus nostalgias y golpes de aprendizaje también han de estar, irrefutables, muchas de esas anécdotas.

IV

El verano de 1994 fue, como corresponde, caluroso y agobiante. El punto bajo que el *período especial* alcanzó en esas fechas no necesita ser descrito, al menos para los cubanos que en la capital supimos de circunstancias graves en tantos órdenes. El teatro, sin embargo, cumpliendo acaso con la vieja máxima de que a tiempos de crisis puede responderse con una intensidad creativa insólita, alzó para esos mismos espectadores que éramos en La Habana, varias propuestas que no se detuvieron ni siquiera ante la rotura de los aires acondicionados de varias salas, que parecen condenadas a abrirse o cerrarse desde tiempo inmemorial según quieran funcionar o no esas maquinarias de refrigeración. Tras largos meses de ensayo Carlos Díaz, al frente ya de Teatro El Público, movilizó su extensa tropa de actores para abordar la sala Hubert de Blanck con la más extraña entre las extrañas obras que Lorca catalogó como su «teatro imposible». La pieza que comenzara a escribir el granadino en esta misma ciudad en 1930, había demorado sesenta y cuatro años en ser para nosotros un

La boda, Teatro de la Luna





Seis personajes en busca de un autor, Teatro de la Luna



espectáculo que aplaudir y discutir calurosamente. Ya se ha dicho: temporada de verano. Lo cierto es que en aquellas funciones de media tarde que intentaban aprovechar la luz natural ante la carencia de fluido eléctrico, *El público* demostró las muchas ganas de hacer de Teatro El Público. No sólo en la Hubert de Blanck, sino también en el Teatro Nacional de Guiñol.

Al desbandarse en cierto modo Teatro Irrumpe tras la salida de Roberto Blanco hacia Venezuela, Raúl Martín terminó siendo invitado por Carlos Díaz a mezclarse con la aventura naciente de Teatro El Público. Díaz es él mismo un adelantado discípulo de Blanco, para el cual asesoró y diseñó varias puestas. A la solemnidad espectacular de su maestro, Carlos añade el elemento lúdico en su variación posmoderna, que no elude el choteo y el desparpajo cubanos como síntomas de teatralidad para construir una realidad de diversos tejidos y constantes variables. Dirigir en Cuba, en un instante de crisis tan obvia, la pieza lorquiana, era una prueba de fuego que consumió a esa pequeña multitud que, finalmente, llegó al estreno. Ahí estaba ya Raúl Martín.

En el diálogo que acompañó al extenso proceso de montaje Abilio Estévez (que se responsabilizó con la dramaturgia) reconstruyó con Martín, en cierta manera, el diálogo alrededor de Virgilio Piñera que ambos habían compartido con Roberto Blanco durante la preparación de *Dos viejos pánicos*. De esa vuelta a Piñera nace *La boda*, recuperación de un texto de 1958 que el dramaturgo, pese a incluirlo en su *Teatro completo*, publicó no sin reservas. Fue estrenada por Adolfo de Luis y motivó uno de esos escándalos que a Virgilio le harían sentirse en un París... tropical, donde sus golpes de efecto molestaran a los pacatos de siempre. El golpe de efecto, en este caso, son las tetas de Flora: una novia que ve deshacerse su compromiso al saber que su futuro esposo ha contado a un amigo que ella tiene los senos caídos. Asombra lo mucho que hace Piñera con un argumento tan endeble. El resultado es una comedia de salón en la que, sin embargo, alguien pronuncia una palabra impropia. Diálogo banal, en el sentido que Piñera daba a la palabra, que demuestra el vacío y desencuentro de personajes que acuden a las formalidades para no explicarse nada: sus personajes son

autómatas prisioneros de lo que dicen tras las paredes. Los clichés piñerianos se repiten aquí gozosamente: la situación inicial se reconstruye como un crimen policial que demuestra su ridículo inútilmente. Martín tomó en sus manos esa pieza menor, desafortunada en el recuerdo de su autor, y la devolvió envuelta en una frescura que le sirvió para ganar una nueva escala.

Durante años este espectáculo ha sido la carta de presentación de un modo de hacer a lo Raúl Martín. Toda su serie piñeriana tiene en el centro los hallazgos y defectos de *La boda*, y su persistencia en recuperar el espectáculo con distintos elencos por más de diez años es una muestra de su inteligencia: creo que él sabe que ese montaje define una parte de su obra, de su carácter como hombre de teatro, y que en él se encuentran núcleos que pueden dinamitarse en puestas sucesivas. Al tiempo que se producían las funciones de *El público*, Mónica Guffanti, Juan David Ferrer, Déxter Pérez (luego Déxter Cápiro) y Xiomara Palacio, todos con papeles en la obra lorquiana, corrían al Guiñol para ofrecer en doble temporada el estreno de *La boda*. Gracias a esa suerte de locura el verano de 1994 representa en mi memoria un recuerdo menos agresivo de lo que tal vez en realidad fue.

La boda, en la perspectiva de Raúl Martín, semeja un baile rigurosamente coordinado y ensayado. El gusto mismo por lo coreográfico, que lo acercará a Rosario Cárdenas, Marianela Boán, Maricel Godoy y Lídice Núñez, activa los códigos de una pieza en la cual el director lee la frialdad piñeriana (la pieza es contemporánea con los *Cuentos fríos* de Virgilio y como en uno de sus mejores relatos, «El álbum», se asiste aquí a todas las variaciones posibles del conflicto), en la exactitud gozosa de un paso de danza. Trabajando el gesto como una convención para deconstruirla, Martín subrayó la artificialidad de la pieza original, acentuando el trabajo del doble que el actor debe ser en una obra piñeriana de estas características. Flora y Alberto, Julia y Luis, son parejas que obran según un plan de formalidades prescritas. La verdadera tragedia (esto es: que la boda no se efectuará por culpa del novio deslenguado) pasa a un segundo plano que Raúl Martín rescata en el sufrido tango que Flora canta al final del primer acto. Sabiendo que el elemento de escándalo que funcionó en 1958 ya no obraba con eficacia en



un contexto tan diferente, el triunfo del espectáculo residió en su compleja elaboración como pauta física y en el rejuego constante de valores que el intérprete añadía a la masa de texto. Huyendo del realismo a ultranza Martín aprovechó los resortes de representación, y a partir de un sofá que se desarmaba en cuatro sillas, organiza una limpia disposición espacial que se atomiza o reunifica según la circunstancia. Los actores aportaron sus distintas capacidades de creatividad y experiencia y el resultado fue un éxito. No sólo en cuanto a críticas acumuladas sino en sus propias posibilidades de concreción escénica. Recuerdo un momento resuelto con excelente imaginación teatral: Flora cuenta una anécdota que sucede durante una representación operística en la cual un personaje descubre que es expósito. La anécdota, banal en sí misma, podría parecer enteramente prescindible en la trama. Raúl Martín busca los núcleos de acción en ese instante y visualiza la noche misma de la ópera, la entrada al teatro del público, la interpretación y la tragedia del personaje humillado en un solo momento de concentrada significación, por demás, hilarante. Como lo eran las canciones añadidas (el diálogo sobre los guantes color salmón transformado en dueto musical, por ejemplo), y la vis cómica que brotaba no de un juego indiscriminado sobre el texto, sino desde una comprensión que respetaba los puntos que Piñera desgrana como sentencias en los parlamentos, en esa alternancia suya que mezcla sofisticada y lenguaje barriotero, o en este caso de clase media adocenada. Una comedia sobre la fatalidad, ese oxímoron es *La boda*. Aderezada con vestuario y utilería resueltos en tonos blancos, morados, negros y verdes, con música de Aymée Nuviola, colaboradora ya imprescindible, y la inteligente asesoría de Estévez que reajustó varias zonas del texto según los intereses del director. El aprendizaje con Blanco y la contaminación del hacer lúdico de Díaz se confabularon en el tono general de un espectáculo por el cual, además, han desfilado otros actores: Héctor Eduardo Suárez, Ariel Díaz, Gilda Bello, Alina Rodríguez, Ana Gloria Hernández, Gretel Trujillo, Amarilys Núñez, Mario Guerra... Otros volverán a encarnar esos roles, siempre y cuando Raúl Martín quiera seguir reconociéndose en una puesta que todavía lo define.

V

Como una unidad progresiva puede definirse la serie de espectáculos que, a partir de *La boda*, Raúl Martín organizó sobre el verbo piñeriano. Prueba de fidelidad a la palabra del más provocativo de nuestros dramaturgos, ese núcleo resulta esencial para definir toda la Década Piñera, que a lo largo de los noventa diversos directores organizaron como prueba de la calidad visionaria de la palabra piñeriana. El estallido que Carlos Díaz propulsó con *La niña querida* en 1993 se refrendó en esos homenajes múltiples que Martín activó también desde la danza, guiando a Lídice Núñez en su versión coreográfica de *La boda* (aquí, el relato incluido en *Cuentos fríos*), y trabajando sobre la voz del autor y sus poemas experimentales, en el caso de *Las siete en punto*, para Danza Combinatoria, y *Solo de piano*, para Danza Abierta, en 1994 y 1997, a los que siguió *El banco que murió de amor*, para Codanza, en 2000. Antes de estrenar su primera versión de *Electra Garrigó* en el Teatro Trianón, con un elenco que incluyó, en dos únicas funciones, a Laura de la Uz, Fernando Hechavarría, Déxter Cápiro, Yeyé Báez y Xiomara Palacio, entre otros, Raúl ya pensaba en una versión de *Los siervos*, obra expurgada por el propio autor de su catálogo y editada sólo en 1955 en un número de la revista *Ciclón*. Los acontecimientos se precipitan y finalmente en 1997 nace Teatro de la Luna. Junto al empeño de rescatar *La boda* y mantenerla en el repertorio, Martín ensaya, en el Noveno Piso del Teatro Nacional, la primera pieza moderna del teatro cubano.

La *Electra Garrigó* de Teatro de la Luna fue, contra todas las expectativas, un espectáculo que dejó inconformes a los que esperábamos el encuentro definitivo de Raúl Martín con el teatro «grande» de Piñera. Me tocó en suerte redactar las notas al programa de la segunda versión del espectáculo que se estrenaría en la sala Covarrubias con algunos actores del primer intento y otros que ya integrarían el núcleo preciso del naciente colectivo. En esas palabras que escribí creo recordar que apostaba por el gesto con el cual Martín no se acercaba a ese texto sagrado y profano no para dejar flores de homenaje, sino para intentar reactivarlo como merece un verdadero clásico. Por esa línea trabajó en verdad el director, pero creo que cometió un desliz del cual supongo él mismo está ya consciente, aunque se haya quejado de que el público «viene a ver los fouettés de *El lago*... y no la anécdota», según comentó en una entrevista a Nara Mansur. *Electra Garrigó* no es *El Flaco* y *el Gordo* ni *Falsa alarma*. No es un texto de respuestas tan rápidas, de ecuaciones tan palmarias, está organizado como una compleja estructura de ideas y reflexiones, no sólo acerca de «la educación sentimental que nos han dado» sino alrededor de una conciencia trágica que se hace y deshace continuamente en el curso de los tres actos presididos por la «Guantanamo». El «bacilo griego» contaminó a Piñera en toda la extensión del término y su consecuencia es una pieza de texturas múltiples, existencial y absurda por exceso o por defecto, pero que

exige a su director entender la multiplicidad infinita de sus asociaciones sin perder nunca el centro real de su argumento. Martín optó por desacralizar un texto ya confinado al estante de los clásicos, y operó según los mecanismos de reducción paródica aplicados en sus anteriores experimentos piñerianos. Pero *Electra Garrigó* es una pieza donde la parodia es una forma implícita del conflicto trágico, que acentúa continuamente la alternancia entre una y otra cosa para refrendarla críticamente, y es en definitiva otro su sentido del humor y otras sus claves, de mayor espesor y más arduas exigencias. Es ahí donde no se concilió todo el valor del espectáculo, defendido por actuaciones notables y teatralidad segura en no pocos instantes (pienso en la muerte del gallo, en la cadencia rítmica que cierra el primer acto), pero que no alcanzó a convencer del modo en que los demás giros piñerianos de este director sí lo habían conseguido. Los recursos recordaban otros ya empleados por él en puestas muy recientes, y quedaban por debajo del nivel de amplias sugerencias del texto original: ni los maniqués ni el álbum funcionaban como dobles crecidos de los intérpretes ni sus historias. Cuando Raúl Martín asiste en 2002 al Festival de Teatro de Camagüey, elige ese montaje «grande» y no los monólogos que dirigía en aquel instante para presentarse al concurso. La puesta dejó impávidos al espectador y al jurado. No pocos auguraron el agotamiento del período piñeriano, que dos años atrás, sin embargo, parecía distante, si se tiene en cuenta un espectáculo como *Los siervos*.

Estrenada en 1999, *Los siervos* confirmó que *Electra Garrigó* no era un punto final, en tono de experimento incómodo, en la relación Piñera-Martín, sino un proyecto que valdrá reconsiderar por su director en el futuro mediante nuevas propuestas. Ansioso de estrenar aquella obra «borrada», Martín apeló a una versión que, como estudio de lo piñeriano, me decepcionó bastante. A fin de lograr lo que parecía imposible: el estreno en Cuba de una obra tan políticamente espinosa, alteró nociones esenciales en el texto original, emplazado en una Rusia ficticia donde ya el comunismo es una verdad tan rotunda como aplastante, que ha conseguido imponer ese régimen al planeta, hasta que Nikita (eco de Jruschov, tal vez), el filósofo del Partido, decide invertirlo todo, declarándose siervo. Juego mental y teatral en un rotundo estilo piñeriano, efectuado para demostrar la teoría nietzscheana del «eterno retorno», *Los siervos* era la peor carta que Piñera podía sacar de la gaveta en una Cuba que repentinamente avanzaba por los fueros del socialismo y el comunismo: de ahí su «desaparición», explicada por Virgilio muy a su modo en un «Diálogo imaginario con Jean Paul Sartre» que editó *Lunes de Revolución* y donde él se las arregla para limpiarse las manos de aquella obra francamente anticomunista. Martín traslada la acción a una república ideal, cambia los nombres de los personajes, elude las referencias concretas al mundo socialista, con lo cual rebaja la calidad visionaria de Piñera que parece advertir, en esa obra de 1955, la caída del Muro y de tantos

otros muros. El estreno sirvió para comprobar, entre otras cosas, cuántos de nuestros críticos e investigadores que se autotitulan especialistas en Virgilio recibieron gato por liebre: jamás se han ocupado en hojear el número negro de *Ciclón* donde se editó la pieza.

Ahora que el texto íntegro de *Los siervos* puede consultarse en un número reciente de la revista digital *La Habana Elegante*, puedo al menos aspirar a que otras miradas se acerquen a lo hecho por Martín. Más allá de esa maniobra desproblematizadora, su espectáculo era digno y cercano a los hallazgos de *La boda*. Articulado como una farsa política, pese a todo, el montaje ofrecía agudas y amargas reflexiones, a partir de una dosificada mezcla de humorada y patetismo: ni siquiera la «limpieza» a la que se sometieron los diálogos libraron al resultado de la perspicacia de Piñera: viejo sabueso al fin y al cabo. En particular, la destacadísima incorporación de Déxter Cápiro permitía a su Nicleto una relación con el auditorio basada en su madurez como actor, que unía elementos danzarios con desplazamientos de calculada introspección. Los recursos eran los ya conocidos: canciones, vestuario integrado a la totalidad de la máscara que era el personaje, atmósfera teatral subrayada por el cuidado en la gestualidad y la enunciación, pero el mismo rejuego con claves arduas de lo social y las aparentemente inalterables concepciones de lo civil en este mundo amplificaban en una nueva densidad esos elementos. Gretel Trujillo, Mario Guerra y el resto de los actores lograban que no resultara dañina la sensación de *déja vu*. El resultado era lo suficientemente cerrado y concreto como para merecer un aplauso. Y así fue: en el propio Festival de Camagüey, dos años antes de la visita con *Electra Garrigó*, la propuesta alcanzó numerosos premios.

Con *Los siervos* parece concluir una órbita que ya necesitaba, para diversificarse, convocar otros recursos, activar otros resortes espectaculares. Otros diálogos incluso con distintos autores. La responsabilidad de un grupo recién fundado exigía la apertura de esos límites. Vaya paradoja: justo en el instante en que Raúl Martín puede levantarse como director ante toda una compañía, apostó no por el trabajo grupal sino por el desempeño en solitario para ganar esas nuevas coordenadas.

VI

En la única edición del Festival de Monólogos y Unipersonales auspiciado por el grupo La Má Teodora entre artistas cubanos residentes dentro y fuera de la Isla, Raúl Martín fue uno de los más premiados participantes. El evento, celebrado en los primeros meses de 2001 y que no pudo repetirse nunca, propició un puente anhelado e insólito entre creadores que por más de tres décadas no habían cruzado el mar para entenderse, en Miami, como teatristas. Si bien la iniciativa apenas contó con la participación de quienes, en esa ciudad, dan fe de una vida teatral, algo trató de fundarse en ese instante, que razones de índole política, entre otras causas, luego no permitieron



Los siervos, Teatro de la Luna

renovar en nuevas convocatorias. Ahí estaba Teatro de la Luna que asistió con *El enano en la botella*, sobre texto de Abilio Estévez, y *El álbum*, a partir de Virgilio Piñera.

Imaginar una línea precisa entre los verbos de esos autores no es difícil, discípulo como es el autor de *Perla marina* de quien firmara *Aire frío*. Ya he contado en esta revista algo de la génesis de ese monólogo de Abilio, que integra las *Ceremonias para actores desesperados* junto a *Santa Cecilia* (la más lograda de ellas) y *Freddie*. Confiado a Martín en 1994 para dirigirlo a Xiomara Palacio, el texto debió esperar a que aguas institucionales y personales limpiaran sus destinos, y fue anunciado para sorpresa de muchos en la cartelera del evento, de la mano de Gretel Trujillo, una actriz capaz de transformarse en el Enano con soberbia eficacia.

La desnudez del proyecto es el primer problema al que un director debe enfrentarse con un texto así. Monólogo puro, el Enano habla con nadie, con sombras que imagina para no saberse solo. Pero está solo, he ahí su tragedia: tiene que inventar con la palabra una forma imposible de compañía. En el montaje se subrayó la idea encierro-isla-aislamiento, y el mensaje tuvo un cálido sentido en el contexto donde se estrenó. Los propios recelos de Martín frente a la masa verbal de esta *ceremonia* fueron dismantelados por su empeño, que supo hallar ante todo la verdad de un personaje en su accionar a partir del mismo verbo, y que la actriz asumió con una madurez potenciadora de numerosos matices. Y al trabajar sobre el texto como un material y no un aderezo, logró encontrar otras texturas en la idea base, que el Enano explica mediante raras ecuaciones con las cuales llena el escenario. La síntesis de todos los recursos ya aprendidos propició una rápida comunicación con el público, que no se resistía a los encantamientos del protagonista y se creía en verdad imaginado por él.

A su vez, en *El álbum*, Piñera ofrecía al director otros problemas. La narración de su personaje, una anciana encarnada por Déxter Cápiro, de cuanto ha atesorado en su colección de fotos, la presenta en una suerte de misa espiritual rodeada por los retratos de sus seres queridos. Deconstruido una y otra vez, con la apoyatura de un enorme telón de fondo en el que se ven apenas los miembros inferiores de esos familiares evocados, el resorte dramático recombina sus elementos, más que

proponer una historia al uso. La exacta complicidad que durante años afinaron Raúl Martín y su actor permitía que el *tour de force* no deviniera fracaso. En un ejercicio de máximo riesgo el arduo texto piñeriano ganaba otra calidad escénica, lejana a la seducción de un travestismo gratuito, y daba al personaje envuelto en su satinado traje blanco una atmósfera funeral. Ambos espectáculos evidenciaron los rumbos posibles del Teatro de la Luna. La pérdida, sin embargo, de esos intérpretes, vino a significar para el naciente colectivo una crisis para la cual ni sus integrantes ni su auditorio estaban probablemente preparados.

La maniobra que quiso responder a tal acontecimiento fue en cierta medida la lógica: recomenzarlo todo. Ganando otros actores, Martín rescató el repertorio. Así, por ejemplo, Gilda Bello encarnó a Electra, y Ariel Díaz a Nicleto, Amarilys Núñez cantó el tango de Flora, Roberto Gacio apareció en *El álbum* y Mario Guerra se transformó en el Enano. El eco y la imagen de los intérpretes anteriores eran demasiado recientes, y no se produjo en todos los casos un verdadero crecimiento del proyecto original. Apresados en una pauta física que correspondía a las características propias e individuales de Trujillo o Cápiro, sin redirigirla hacia sus propias lecturas, los nuevos rostros no siempre ganaron una dimensión particular que los refrendara como continuadores en ascenso. Las dificultades crecientes de la vida teatral, los detalles de la vida privada que pueden afectarse cuando otros resortes no funcionan, parecían atentar contra la supervivencia del grupo. Habría que esperar a temporadas posteriores para comprobar, por ejemplo, que Mario Guerra conseguía una imagen ya menos atada al recuerdo de la *premier* en su versión del Enano; y que Amarilys Núñez no era sólo la bella mujer cuya Clitemnestra pareció devorar, según la puesta vista en Camagüey, todo el conflicto de la familia Garrigó.

Entre 2002 y 2005 Martín aparece con Teatro de la Luna en estadios diversos. Comienza a dar clases en la Escuela Nacional de Arte, incorpora alumnos de la misma en su versión de *Seis personajes en busca de un autor*, a petición de la Embajada de Italia, confirma sus relaciones con teatristas de Chile (allí está Laura de la Uz, cuyo regreso a Cuba marcará otra etapa del colectivo), repone espectáculos anteriores y finalmente confía en un nuevo actor, Bruno Torres, para volver al verbo de Abilio Estévez. Dios mío, vaya otra paradoja: hubo que esperar a que el autor de

Santa Cecilia se estableciera en España para que sus textos fueran, entre nosotros, más representados que nunca.

VII

Santa Cecilia es La Habana. Tras una lectura de *Perla marina* ante un público de fieles alguien dijo a Abilio Estévez: «Qué obra tan cubana». «No», replicó alguien, «qué obra tan habanera». Para confirmar ese último detalle es que sale de las aguas la anciana inmemorial que nos saluda e increpa, que muere en el ciclón ante las aguas de la ciudad que cree desaparecida. Estrenada en 1994, contó con el lujo de una Vivian Acosta espléndida en su rol, y con el lujo no menos provechoso de una polémica que enfrentó a Senel Paz, Omar Valiño, Vivian Martínez Tabares, Raúl Alfonso y otros en diversos espacios. Parece que el eco de esos enfrentamientos necesitó que transcurrieran al menos diez años para que finalmente ese monólogo pudiera volver a nuestra escena con otros rostros y otras lecturas menos atezadas por lo que dictaba aquel terrible momento.

En ese 2004 que marcaba la década de su estreno, Carlos Díaz y Raúl Martín ofrecieron dos miradas paralelas a *Santa Cecilia*. En instantes de determinada crisis parecieron ambos volver a un texto que los reubicaba en un país concreto, de una tradición cultural inequívoca, en la circunstancia agrídulce de un contexto tan preciso y volátil como este, para saberse aquí y desde aquí. Anunciando el estreno de *El banquete infinito*, obra que había prometido a Alberto Pedro representar con Teatro de la Luna, Martín finalmente opta por el texto de Abilio, que lleva a Chile apenas estrenado. Díaz, por su parte, ha regresado de España con la carga de inestabilidad que presupone haber suspendido una temporada que se anunciaba larga de *La loca de Chaillot*, tras la rotura (ay, otra vez) del aire acondicionado del Trianón. Sin comparar ambas puestas (ese es otro trabajo, más allá de las tentaciones vanas) puede decirse que cuando esas dos *Santa Cecilia* confluyeron en cartelera y en la misma calle habanera, funcionaban como apuestas de ambos directores, ya dueños de lenguajes personales precisos, por persistir y hacer aquí.

Si en el escenario de Teatro El Público Osvlado Doimeadiós demostraba su bagaje actoral y su cultura como hombre de la escena en un ejemplo gozoso de riquezas y proyecciones múltiples, Teatro de la Luna apostó por un actor casi novel. Bruno Torres, parte del extensísimo elenco de *La loca de Chaillot*, salta al grupo de Martín y se le ofrece el reto enorme de un texto que sobrepasa su experiencia. De ahí que la puesta lo sostenga todo el tiempo a fin de evitarle riesgos mayores en la asunción de un verbo que exige, con naturalidad, ir de una cita lezamiana a la trova tradicional, y de ahí a Juana Borrero y luego a la Loynaz, pasando por Enrico Caruso. Tejido cultural intenso, red de referencias que se alzan como personaje, *Santa Cecilia* exige un director y un intérprete de fuerzas probadas. La coincidencia de ambas puestas en la misma temporada fue sin duda infeliz, porque arrastraba una comparación injusta. Los dos proyectos avanzaban por sendas diferentes.

La *Santa Cecilia* de Martín juega desde la máscara, no desde una caracterización base que se multiplica. Los estadios de la protagonista se enmarcan como juego interpretativo que desde el inicio, cuando el actor llega al teatro con ropas masculinas de las que se deshace mientras canta el tema de Manuel Corona, se asumen como proyecciones lúdicas. Al final, envuelto en una bata que es red y es capullo y es sudario, se regresa al punto neutro desde el cual el actor debe reconocerse a sí mismo tras una suerte de viaje iniciático a través del mapa que es el texto. En tonos de un azul que va se va degradando, que va dejando atrás los colores neutros y matices violentos de puestas anteriores, este espectáculo cierra, por ahora, la tríada de monólogos que Teatro de la Luna organizó a fin de recomponerse como célula desde un análisis en escala mínima de sus propios recursos. Los elementos paródicos han sido rebajados para que la historia sea quien nos guíe, y la mano del director ya no se agota mostrándonos, desde el inicio, los mismos resortes que luego compondrá y recompondrá sucesivamente en el mismo espectáculo. Es como si Raúl Martín hubiera aprendido, contra el mismo azul del telón de fondo, el significado exacto de la palabra sosiego.

VIII

Confieso que no hubiera escrito tanto sobre Teatro de la Luna si, a la vuelta de sus primeros diez años, no hubiese podido aplaudir un espectáculo como su *Delirio habanero*. Sin esa puesta, que logra lo que mediante los monólogos y proyectos intermedios se intentaba equilibrar, no podría ganar esta perspectiva con respecto a lo que es hoy la agrupación de Raúl Martín. No me entristecen los logros no consumados de algunos espectáculos; me angustia el que un artista de talento quede varado en ellos y no pueda ya avanzar. De lo primero se aprende y se sacan energías necesarias para replantear lo necesario; de lo segundo sólo se consigue el estatus de vaca sagrada o cadáver insepulto. Con *Delirio habanero*, la puesta que a cambio de *El banquete infinito* anunció el grupo para finalmente añadir el nombre de Alberto Pedro a su catálogo, Teatro de la Luna consigue zafarse del peso de las pérdidas o intentos que amenazaban su solidez y se confirma como un núcleo que nos pone a prueba, como críticos y espectadores, de una historia que, como la vida, se alimenta de sus altas y bajas progresivamente.

Delirio habanero es el feliz resultado de numerosas coincidencias. Martín apeló a tres actores en los que confía y esa complicidad nos devuelve la seguridad que antes ese gesto nos mostró con Déxter Cápiro: su *alter ego* en un momento, y otros intérpretes a los que ha sabido mimar. Aquí se ve la mano dura del director que exigió mucho a Laura de la Uz, en su afortunado regreso a Cuba, Amarilys Núñez y Mario Guerra; pero también el gesto caricioso que los supo anar en un proyecto tan arduo. Que los tres hayan logrado caracterizaciones que revalidan y relanzan sus carreras es lo primero que alegra de ese diálogo veraz, a partir de un texto para nada simple. Tres locos fingen ser



Los siervos, Teatro de la Luna

glorias nacionales. Se reúnen en un bar que pronto van a derruir a imaginar, cada noche, una Habana que deslumbró a Cabrera Infante. Pero ni La Reina es Celia Cruz, ni El Bárbaro es el Benny, ni este *barman* es el auténtico Varilla: colmo de colmos: es una mujer. Estrenada por Miriam Lezcano, la pieza que permitió un trabajo de lujo a Bárbaro Marín regresa ahora no ya como la lectura de un texto teatral, sino como un espectáculo donde el director ha madurado y calibrado la disposición de cada detalle, al mantener la suficiente intriga espectacular como para reescribir los parlamentos sin alterar una coma. El cabaret derruido es una Cuba posible, un sueño alterado entre otras Cubas, y la nostalgia de una voz que cante para salvarnos en mitad de la desgracia obra el milagro. *Delirio habanero* es un acto de cubanidad, más que una nueva puesta de Teatro de la Luna. Una ampliación en gran escala de la relectura nacional que se fundamentó en *Santa Cecilia*. Que lo consiga sin aspavientos, con limpieza teatral de primer orden, es un hecho que anima y reconforta en tiempos de tanta pobreza. Y no sólo teatral.

Si en *La vida en rosa* de Buendía el Cabaret es la República bañada en sangre por su propia inmoralidad de orgía barata; si en *De donde son los cantantes* el Cabaret es la posibilidad de una reencarnación que carnavaliza la muerte misma de una Patria letrada; si en *Lo que pasó a la cantante de baladas* el Cabaret es la orilla perdida donde se fue pleno, en *Delirio habanero* el Cabaret es la cifra de un modo de vivir, establecido ya en los peligrosos límites de la cordura y la irrealidad. Cuba como Delirio, que dura lo que un bolero. Celia y Benny, esencias que ni la sordera política nos debiera arrebatar. Y un puntal de la Nación que se organiza en el mismo modo en que El Bárbaro ubica, en cada mesa, a cada pareja según su baile y color. Teatro de la Luna se sirve de poquísimos elementos para conformar esa imagen calidoscópica, sustituye una victrola por un piano desvencijado, mezcla la voz de su actriz con la de una diva que al fin regresa, siquiera sea durante la representación, al público que debiera oírla por encima del recelo y de la muerte. Juego de símbolos crecidos, las botellas de Bacardí penden del aire, la Virgen del Cobre ilumina el sobretodo de la Reina que canta a la «vieja luna»: emblema del propio colectivo, el bastón del Bárbaro se sostiene en la nada, el lumínico se enciende antes del acabóse. No sé si la palabra «emoción» sirva de algo a un crítico. A mí me sirve para agradecer, ahora, el modo en que

este montaje reubica en mi memoria todos y cada uno de los momentos que debo a Raúl Martín y su grupo. *Delirio habanero* es plenitud, una invocación resuelta como exorcismo. Fue el mejor espectáculo que aplaudí quizás en todo 2006 y en el último Festival de Camagüey. Claro que el jurado tenía derecho a pensar otra cosa.

IX

«Agradecido» es un término que pocas veces se nos concede a quienes, desde la palabra escrita, repasamos la vida teatral de un país. Los directores y actores recuerdan más nuestras críticas que nuestros aplausos. Y sin embargo dependemos los unos de los otros en una línea que no puede separarnos. Durante diez años Teatro de la Luna ha estado ante mí, a veces con más nitidez, otras no tanto. Sé, sin embargo, que no puedo eludir su nombre cuando afirmo el breve conjunto de colectivos a los que debo el no perder la fe, como parte de toda esta historia. Mis insatisfacciones ante sus espectáculos son las de quien sabe que dialoga con gente de talento y exige de ellos el crecimiento que confirme nuestras apuestas. Recuerdo una temporada de *La boda* en el Trianón, de la que vi casi veinte funciones, en el fragor ingrato del *período especial*. Apelo a esos recuerdos cuando me falla el ánimo y me pregunto si no demando demasiadas cosas a un movimiento teatral que probablemente no sea tal, sino algo que tozudamente imaginamos unos cuantos: un delirio. En su poética de teatralidades autoconscientes, en la calidad representacional de sus propias fuerzas teatrales (eso que el convencionalismo denonima «estilo»), este grupo ha sabido avanzar desde la aparente ligereza de *La boda* hasta la calidad abrasadora de su trabajo más reciente. Entre esos dos puntos hay calor, angustia, amistad, discusiones, distanciamientos, cercanías, una profesora de mi juventud devenida asesora teatral, un amor personal: mi «hermana» Laura de la Uz, y tantas cosas que se mezclan a mi vida secreta. A otros no podría exigirle, rogarle incluso, que el triunfo de *Delirio habanero* no se deslía en propuestas de menor alcance futuro. Me pregunto, a estas alturas, si no seré yo mismo un actor más del Teatro de la Luna. El actor que, a la vuelta de diez años, incómodo y agradecido, asume el papel de aplaudir desde su luneta, del otro lado de la escena. Cómo no, piñerianamente.

Delirio habanero : la identidad trocada

Karina Pino

A CUARENTA Y TRES AÑOS DE LA MUERTE

de Benny Moré, el músico insigne de nuestros ritmos populares, y a tres del fallecimiento de Celia Cruz, icono de la rumba y la guaracha en Cuba, se vuelve a poner sobre la escena la tragicomedia musical *Delirio habanero*. Alberto Pedro Torriente la escribe en 1994, año en que Teatro Mío la estrena bajo la dirección de Miriam Lezcano. Doce años después su texto sirve de inspiración a Raúl Martín y a su grupo Teatro de la Luna.

La propuesta del autor nace del rito, acude al rito, se debe a él. Tres seres coinciden cada noche en un espacio olvidado de La Habana de los noventa. El sitio se redimensiona en tanto acoge una tríada de locos que construye su identidad tomando las referencias de Benny, Celia y Varilla, legendario cantinero de La Bodeguita del Medio. La confluencia de estos seres provoca una situación de desborde onírico y, a la vez, de crudo rejuego con una realidad ríspida que ellos prefieren evadir: la realidad histórica, la social, la caótica, metaforizada en el estado de locura. El local (un bar clausurado desde finales de los sesenta) hace de madriguera, de cobija para un encuentro íntimo y necesario porque mitiga el ahogo, pero se convierte simultáneamente en el punto del cual parten sus espíritus de tormento, desbocados y expandidos siempre hacia afuera. Lugar de confesiones y también suerte de escenario, catapulta tres tendencias diversas al brillo, al protagonismo.

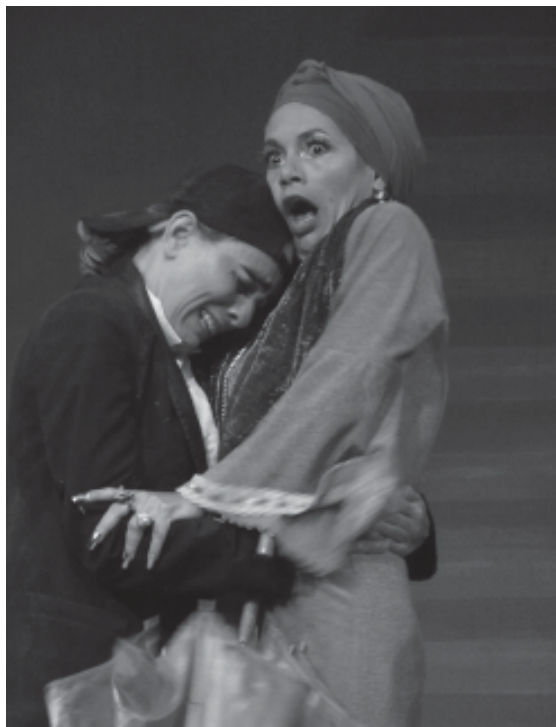
Siempre de noche se origina el encuentro, por aquello de que en la nocturnidad las cosas se ocultan mejor. Siempre despacio y cautelosamente se ha de entrar al lugar que los personajes, bajo los nombres de Varilla, El

FOTOS: CORTESÍA TEATRO DE LA LUNA



Bárbaro y La Reina, han denominado *Varilla's Bar*. Para entrar se exige una contraseña, para cuidar el lugar hay que callar su existencia. Nadie conoce lo que allí se oficia. El rito mantiene su sagrada naturaleza desde la ocultación. A partir de esta pauta comienza a perfilarse un juego con el anonimato que no se detendrá, dado específicamente por los constantes regresos de los personajes a su contradicción más aguda: la añoranza.

Bien lo dice La Reina: «Estoy de incógnito. Tengo que andar así, disfrazada, para que no me reconozcan». Así lo dice El Bárbaro: «El cementerio es mi casa, señora. Yo soy



un muerto vivo». Lo expresa Varilla: «Pero tú sabes que la entrada es por allá atrás. Este es un lugar secreto».

A partir de la necesidad de huir y protegerse que tienen estas criaturas enfermas, se produce un juego de sustituciones que se centra en el abandono del propio ser y la búsqueda de otras esencias en el pasado. La crisis económica, ideológica y ética de los años noventa en Cuba define el contexto en que los personajes se mueven, y que espiritualizan desde esa identidad sustituida, esa elusiva forma de encontrarse con sus circunstancias.

La creación de un entorno irreal por parte de los personajes, surgida por su incapacidad para afrontar el momento de crisis, no está impulsada por la inconsciencia. Desde las mismas didascalias el autor aclara que el tiempo corresponde a los años noventa habaneros y que los personajes no son los seres legendarios que dicen ser, sino otros, alejados en época, y que el transcurso de la obra devela como orates alucinados.

¿Mas dónde se marca la diferencia entre El Bárbaro y el Benny, La Reina y Celia Cruz, Varilla el que delira y aquel que hizo leyenda con sus tragos en La Habana Vieja? Pues al decir de estudiosos la obra se mantiene inconclusa, sin albergar un total desarrollo de las contraposiciones ser-no ser de cada cual y del enfrentamiento polar de cada uno con el otro, sobre todo de La Reina con El Bárbaro. El límite ciertamente se difumina pero existe y aflora en los encontronazos o pugnas internas entre la individualidad nata y la construida. Sin embargo, para la verdadera consolidación de la obra es necesario el elemento onírico y ambivalente. El Bárbaro *parece ser*, pero *no es ni será jamás Benny Moré*. Lo mismo ocurre con los otros. Esta es la contraposición imprescindible en *Delirio*...

Por otro lado el sentido de las relaciones realidad-invencción está, más que en el hallazgo de una personalidad genuina para cada uno, en la imbricación de un ser con otro, en el contrapunteo incisivo que se da al producirse el choque. Varilla, al respecto, pregunta continuamente: «¿Qué pasa aquí hoy?», y advierte en el encuentro de sus dos compañeros el desequilibrio del universo creado, la llegada del caos destructor de su realidad otra, que es la más preciada. El Bárbaro y La Reina, desde su *miticidad* y su grandeza, se asumen extremos polares. Ella, llegada del exilio, ha venido por agua para no ser reconocida y anda de incógnito después de casi treinta y cinco años de ausencia. Él, muerto en Cuba, visiona multitudes, sueña con cantarle al pueblo, salir a la calle, ser reconocido. Ella se ve al margen de la vida bohemia: «No soy farandulera. Soy mujer de un solo hombre, una mujer de su casa, y en la vida real me gusta tomarme mi café con leche y acostarme temprano. Ni ando de bar en bar, ni bebo alcohol». Él pervive por su displicencia: «Yo también sé lo que es no tener un centavo, andar de bar en bar con la guitarra. Eso no me preocupa. ¿Tienes un cigarrillo por ahí?» Una actitud ética opuesta, un concepto divergente de lo que es o puede ser la felicidad, los separa, además de la acción decisiva supuesta por el irse o el quedarse en un país que es de ambos.

Varilla descubre en la música un punto significativo para unirlos, retomado una y otra vez por su imaginería, gracias al cual la historia encuentra zonas de distensión y equilibrio: «Lo que tienen que hacer es ponerse de acuerdo. Él es el mejor y tú eres la mejor. Si logro lo que quiero con ustedes dos, en quince días el bar se hace famoso».

A medida que se acerca el final de la obra, los personajes pierden su centro, su seguridad, gracias al choque que se inicia en las contradicciones íntimas de cada uno y luego se expresa de manera más clara en violentas rivalidades entre sí. La mirada del otro los desarma, provoca una agresión recíproca que llega a su punto clímax con el reconocimiento expresado del desvarío. La conclusión de El Bárbaro es que «esa señora no puede ser ella porque le falta sabor y porque ella no puede estar aquí». Es La Reina, que en su defensa encuentra una verdad dolorosa: «Ese señor no puede ser él, porque hace mucho tiempo que está muerto, muerto y enterrado». Los personajes saben quiénes son, y más aún: conocen quién es el otro. «¡Esto no es un bar porque tú no eres Varilla, porque Varilla se murió!» Un choque también consumado en el barman que llega a ser muy lascivo: «Te crees un gran personaje y no lo eres. La loca que se cree Celia Cruz». Sin embargo, los personajes necesitan reconocerse en un plano aparential y asumir su doblez con una conciencia extraordinaria.

Si fuéramos a preguntarnos por qué Alberto Pedro toma como referencia al Benny, a Celia, a Varilla, nos encontraríamos con la necesidad imperiosa de asideros espirituales, en medio de un contexto que está desmembrando sus pilares ideológicos fundamentales. Osado, en uno de los años más caóticos dentro del llamado *período especial*, el autor decide concretar desde la creación



un encuentro entre zonas dispersas, proscritas, de la cultura nacional. El barman personaliza La Habana bohemia, llena de luminarias, clubes y bares, La Habana de la República, con su vivacidad ebria y trasnochadora. El Benny trae la imagen del populacho pero en su sentido menos burdo, la cubanía auténticamente construida, el desborde de genialidad por vía de lo sencillo y asequible. Celia Cruz se toma no sólo por representar a un alto nivel la mejor tradición musical del país, sino por haberlo hecho desde el exilio. Así quedan aunadas, so pretexto teatral, algunas de las más puras formas de expresión idiosincrásicas: la música, la nostalgia, el trago –Ron Bacardí–, la distancia.

A sabiendas de una crisis de valores el autor crea seres irracionales, cuya locura los lleva a un punto de esplendor a partir del cual abandonan su medio hostil para entregarse a la plenitud de experiencias inventadas. La orquesta que nadie oye sólo la dirige El Bárbaro, la siente él. La Reina improvisa su historia desde una llegada de incógnito «por un punto de la Costa Norte» que no quiere revelar. Varilla dispone sus tragos con esmero cual complejos preparados con ron Bacardí, cuando no contienen más que alcohol de quinta. Por eso, tras el mundo fascinante en que los personajes se mueven, subyace como elemento impulsor la frustración, determinada por una abierta necesidad de rescate y vuelta a lo que en verdad pertenece e identifica.

Digo frustración porque el universo de sentidos que han cimentado está condenado a desaparecer desde el principio. En voz del Bárbaro y La Reina se escucha el dichoso *mal agüero* –«van a demoler»– que Varilla no quiere aceptar. Así se cierra el juego de enfrentamiento-evasión caro a cada personaje, se llega al imperfecto simulacro.

La interpolación de temas medulares del repertorio de estos dos intérpretes es constante. Marca el dolor, la ausencia y el desamparo no sólo de las leyendas que el Bárbaro, La Reina y Varilla encarnan, y que encontraron olvidadas en la crisis del 94, sino de los propios personajes en delirio.

Por otro lado, el hecho de la confluencia en un solo espacio es paradójico. El autor, ciertamente, les ofrece un lugar que es sólo de ellos, y que modifican al antojo de sus mentes enfermas, pero no hay que olvidar que es un sitio de encierro, donde están presos en sus propias alucinaciones y lejos del cual extravían su grandeza. Se encuentran en él porque es el recurso último, más que por elección voluntaria. Los personajes, mientras crean, están huyendo, mientras se liberan, están presos. Es por tanto la situación límite la que articula el argumento, siempre presta a decantar en una explosión definitiva que llega con el derrumbe. No obstante, todavía entre la demolición, surge algún elemento que soporta la irrealidad y aun otorga el sentido utópico a la acción destructiva. Es el caso de la victrola, simbólico resto del pasado que inexplicablemente comienza a sonar en medio del caos. La voz de Benny Moré en su popular tema a los rumberos famosos proyecta la salvación última, potenciando una salida al ahogo, definiendo la supervivencia del elemento cultural. Así concluye el ritual de evocación que el dramaturgo crea. Así se nos da una de las metáforas del ser cubano de hace doce años y también de ahora: el hombre marcado por la carencia, el dolor y la gloria.

El bar de Varilla

La sala Adolfo Lauradó abre sus puertas al estilo de un auténtico bar de lujo. Un portero negro, vestido de rojo con guantes blancos, le da la bienvenida al público, tal como Varilla deseó. Es el encuentro primero entre el espectador y la representación, cuyos límites traspasan el edificio teatral. A partir de los anhelos del barman se diseñan los umbrales del teatro: en pequeños bares, camareros preparan el cubanísimo mojito y lo ofrecen al público, al tiempo que pueden percibirse, a manera de propaganda de mediados de siglo pasado, pósters inmensos con seres difuminados, que firman como El Bárbaro, La Reina, Varilla.

En el acto de contemplar, de tomar el programa de mano que el portero ofrece y dar las gracias por su cortesía, de beber el trago –el ron–, se fija directamente la introducción del espectador al espectáculo.

La música popular cubana de los años cincuenta urde el otro lazo que acerca la escena al público, otro elemento que en la puesta se hace reiteración, motivo. Luego, resulta familiar el conjunto escenográfico: un piano desvencijado, una maleta raída y tres banquetas de cantina. La música, la partida (o el regreso), el trago. Sobre ellos se cierne, a decir del autor, la pátina del tiempo. Desde el tratamiento consciente de la vejez, dado en texturas y tonalidades que simulan el polvo, el detenimiento de los años en un lugar olvidado, se crea el ámbito de deterioro. La apariencia es la de un sitio marchito, pero otrora luminoso.



De forma y carácter ritual, la representación invoca. Una actriz sale a escena y ejecuta el acto primero de todo el espectáculo: prender la vela. El rezo articula los nombres sagrados: Lilón, Mulense, Malanga, Palito, Chano Pozo, Varilla, El Bárbaro, La Reina, Alberto Pedro. Oración de dos significados, estrechamente imbricados: el respeto y la invocación a *seres muertos*, en vida ilustres indicadores de la calidad y riqueza de la música cubana (los cinco rumberos famosos), y el llamado místico a *seres ficticios* antes de ser encarnados (los tres personajes de *Delirio habanero*). Mencionar al autor redondea la ceremonia, en tanto posibilita la extraordinaria relación irrealdad-realidad, muerte-vida, ausencia-presencia que estructura la obra y que hoy, muerto él, asume también al ser nombrado.

Amarilys Núñez encarna a Varilla desde una indiscutible experiencia en la escena y un depurado dominio del gesto y la dicción. La intención grandilocuente la aleja del verbalismo común, le otorga una expresividad que bebe a su vez de lo espontáneo, lo típicamente instintivo, y lo axiomático, lo impecable.

Varilla fija con la maleta, su accesorio, un objetivo escénico: crear su bar. El trabajo con las botellas que saca de la maleta y que están llenas, a su decir, de ron Bacardí, definen la razón de ser del personaje, su más cara obsesión. Las limpia con cuidado, las manipula hábilmente, las abre y cierra una y otra vez como si oficiara alguna ceremonia. Y en medio de su ensoñación ha de defender otro objeto fundamental: el de sostener, adecuar el choque ajeno desde la opacidad.

No es un personaje diseñado para el brillo. A diferencia de La Reina y El Bárbaro, no canta, no baila, su vida no

existe en los escenarios. La obra no le ofrece un protagonismo a base de despliegues espectaculares, sino por su acción mediadora, menos dada al enfrentamiento.

Amarilys Núñez, no obstante, saca a su personaje de la penumbra, le concede el fulgor mediante la simpatía que sabe hallar en su trágica situación. A través de una pluralidad de matices que recoge, además de la tolerancia ante el conflicto, la burla, la violencia, la euforia, el desatino, la tristeza, el personaje se depura y crece. Siempre en escena (primero en llegar, último en abandonarla), funge de público a las actuaciones de sus visitantes; cuando las viabiliza se complace, las admira, y en la complacencia sitúa su más activa función. Varilla se aparta, se conmueve ante el talento, pero jamás se lo encuentra ensombrecido.

La Reina y El Bárbaro sitúan sus caracterizaciones sobre una febril actividad. Ninguno hace la contraseña necesaria para entrar al recinto, cada uno llega a él huyendo del otro, y al encontrarse establecen una lucha agresiva y mordaz, una competencia ambientada espléndidamente por la música, el canto y el baile. A partir de este punto, el trabajo de Mario Guerra y Laura de la Uz –El Bárbaro y La Reina– adquiere sentido «espectacular», pues en ellos se concreta la apoteosis de la locura y el despliegue musical.

El actor toma directamente del cantante el timbre claro, los pasos sueltos a la hora de cantar, la amplitud del movimiento. Sin embargo, no es el personaje una seca imitación. El Bárbaro se disecciona: a un tiempo es el Benny, a un tiempo es el loco que alucina.

En un trabajo de altísima densidad, Mario busca la esencia del enfermo, del irracional, revelada a través de la personalidad del gran músico. Lleno de tics, de movimientos ansiosos, de diálogos consigo mismo, el

personaje traza su pauta dramática desde un estado de desesperación.

En los momentos del canto el actor abandona los desvaríos y se muestra dueño de la escena al estilo de Benny Moré, al asumir con sorprendente fidelidad su afinación y sus famosos ademanes para dirigir la orquesta. Pero la labor del intérprete alcanza su cenit en una escena en solitario, donde es una suerte de maniático, presa del verbo incoherente, de una persecución imaginaria, e invoca a los cinco rumberos desde el trance. Alejada de cualquier facilismo, la interpretación se alza veraz, profundamente marcada por una mezcla de impulso y retraimiento, voracidad y mesura.

A diferencia de los otros actores, Laura de la Uz asume un rol que tiene, entre otros, el deliberado fin de divertir. En la irrupción explosiva, en la abierta extravagancia que roza con el ridículo, Laura encuentra la esencia de un personaje lleno de contrastes. La Reina se erige desde una *perspectiva de vorágine*, se muestra arrolladora, simpática y luminosa, pero inmersa por completo en la clandestinidad, en la presencia ausente.

Dolida por no poder cantar ante el pueblo, se enfrenta al Bárbaro porque lo ve morir lentamente trago a trago, a Varilla porque su ron no es Bacardí sino alcohol barato, y se sumerge en la búsqueda desesperada de un buen par de zapatos que no le aprieten los pies, elementos que concretan un ser sumamente contradictorio.

Del rictus exagerado que recuerda a una expresiva Celia Cruz, el comentario incisivo, matizado ingeniosamente, el andar choteado y la mezcla de actitudes pueriles, prepotentes y burlescas, se vale Laura de la Uz para lograr auténtica simpatía. Por otro lado advierte pequeños trances, que suponen la regresión a circunstancias hirientes, de descabros que terminan por descomponer la gracia de su porte y otorgarle el toque de tragicidad. Virtuosa, la actriz realiza uno de estos encuentros ataviada al más despampanante estilo de Celia, e interpreta uno de sus temas. En admirable despliegue de sus capacidades para el canto, la actriz encuentra una tesitura muy cercana a la de Celia, quien luego se escucha para propiciar el dramático y aplastante choque asumido por La Reina con amargo y desconcierto. Vistoso, grácil, despampanante, el personaje está pensado para el fulgor. Así nos lo muestra su intérprete, que se consagra en un trabajo de elevada dimensión, extraordinariamente enriquecido.

No sólo porque la labor actoral tiene una impresionante calidad es que hago particulares consideraciones de los actores, sino porque es *Delirio habanero* una obra que, dada la complejidad de sus personajes, fuertemente se sustenta en el intérprete. Sin embargo, y muy en particular en el caso de este montaje, la labor histriónica se halla definida por la naturaleza de los ámbitos, es decir, el modo específico en que la atmósfera dramática ha sido pensada. El director concibe su puesta en escena a partir de un sentido espectacular hacia el que guía cada uno de los elementos que la componen.

Delirio habanero es, sobre todo, un espectáculo, entiéndase la acepción más estricta del término, asociada al esplendor. Y como hilo estético resulta la búsqueda de impecabilidad y redondez que se advierte en el diseño de personajes, de vestuario, de escenografía y luces, incluso de la recontextualización de sentencias que se modifican en concordancia con el tiempo que corre.

El uso de canciones inmortalizadas por Benny y Celia Cruz funciona a modo de *leit motiv* que acerca la obra a la mejor tradición de teatro musical conocida en Cuba. La música domina, define y une, y un uso reiterado de ella la manifiesta como una zona de neutralidad, nunca invadida por divergencias ideológicas o culturales. Es el sitio de la verdadera asimilación de tres seres sabidos cubanos, y que allí encuentran una exuberante salida para sus limitaciones.

También la luz se yergue como elemento empático al ámbito artificial, grandiosamente dimensionado. La creativa combinación de los azules para el trance, los blancos sobre todo en situaciones de equilibrio que busca Varilla, la semipenumbra para escenas aparentemente medidas, halla un profundo sentido caracterizador a partir de la situacionalidad propuesta por los personajes.

Hacia el sentido trascendente del espectáculo se guía el uso de luces negras que trastocan en siluetas los cuerpos de La Reina y El Bárbaro en movimiento. Al mismo fin el cenital que engrandece la figura de La Reina en su virtuosa interpretación a dúo con Celia, dejando a oscuras la escena, así como el ámbito opaco y ambiguo para el despliegue corporal del Bárbaro mientras guía los compases de su orquesta. La escena aún se magnifica un poco más desde la intermitencia del gran letrado: *Varilla's Bar*.

A partir de una secuencia compleja y rica de recursos escénicos, cobra sentido el plano otro de realidad que la obra contempla, se le otorga un tipo de vivacidad que nunca podría identificarse con la dureza de las condiciones históricas, y con un universo surreal, casi impalpable, a partir del imaginario.

Sobre el regodeo en la tragicidad cubana se gesta *Delirio habanero*. Visualiza el olvido y la diáspora como dolorosos recodos de nuestra historia y, con ellos, la diseminación cultural. Hoy están muertos Varilla, el cantinero de lujo, Celia Cruz, La Reina de la Salsa, y Benny Moré, El Bárbaro del Ritmo. Se cierra el rito para no volverse a oficiar más, dolorosamente demuelen y los tres seres se esfuman casi como tres apariciones.

Delirio habanero es también el reclamo de pérdidas utopías. Un sublime conducto para el reencuentro con lo que constituye herencia y tradición. La necesidad de reconocer nuestro largo desvarío, que ha silenciado lo que nos contiene esencialmente, que ha demorado la vuelta histórica, la memoria de componentes innegables de nuestra cultura.

El hecho sagrado termina al fin con la vuelta a las invocaciones, con el lento apagón, la vela prendida y la clarísima voz del Benny que sentencia como impulsado por el alma de una multitud: «Qué sentimiento me da».

Una larga travesía

Dianelis Diéguez La O



FOTOS: CARLOS REPIILADO

BIEN VALDRÍA LA MEMORIA PARA REGISTRAR los hechos y exorcizar las almas. Así pienso el proceso de montaje de *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat, un acto de exorcismo en primer término. La década del setenta, malas interpretaciones y cuarenta años de silencio hicieron del texto un espacio inhabitable dentro del teatro cubano. Abrir las puertas de Tebas a la luz del siglo XXI significó redimir vitrinas de historias y criterios para algunos, para otros; un acto de justicia con Arrufat y una etapa de la cultura cubana. Para muchos el hecho se traducía en la posibilidad de dialogar desde el aquí y el ahora con el mito tebano pasado por las manos del autor a finales de los sesenta.

Un detalle muy particular venía con la noticia del montaje y estreno de la obra: Alberto Sarraín, hombre de teatro, psicólogo y exiliado cubano estaría al frente de la construcción de los muros de esa ciudad. La ausencia, el diálogo y la confrontación con el recuerdo, la Cuba del exilio, todo eso debía estar en Tebas. Se trataba de un amanecer sin mitos ni colaciones.

Primer acto: De la ficción a lo real

Treinta de abril de 2007. En la Fundación Ludwig se reúnen el elenco y parte del equipo de creación. Se intenta

reparar la historia y el contexto en la que la obra fue creada. En el panel tres miradas, tres generaciones: Antón Arrufat, Omar Valiño y Alberto Sarraín

Presentado el texto, se pretende según el director, recorrer brevemente la historia, mitos y leyendas que han rodeado a la obra desde su creación en 1967. Se impone el ejercicio de exorcizar, tal como Arrufat apuntara en su discurso de aceptación del Premio Nacional de Literatura en 2000. Para el comienzo se reserva la lectura de algunos documentos que fueron determinantes en el silencio que vivió la obra y desde luego su autor a partir del año 1968, una vez otorgado el Premio UNEAC de Teatro José Antonio Ramos. Esta edición tenía por prólogo una declaración de la UNEAC, que dejaba clara las condiciones bajo las cuales se editaba y publicaba la obra y los «problemas ideológicos» de la que esta se hacía eco. De igual modo se incluía el acta del jurado compuesto por: Ricardo Salvat, Adolfo Gutkin, Juan Larco, Raquel Revuelta y José Triana. En segundo término la publicación en la revista *Verde Olivo* del artículo «Antón se va a la guerra», firmado bajo el seudónimo de Leopoldo Ávila.

Antón escucha en silencio, creo que vuelve a vivir la historia de hace tanto. Cruzado de pies, no de manos. Sonríe a veces. Sarraín lee en tono apasionante y nostálgico, de vez en vez realiza una pausa, creo que los nervios juegan una mala pasada. Pesa la angustia y los ánimos de ser fiel a una imagen, a una idea que ahora le es propia. Sin duda la puesta en escena de Los siete contra Tebas ya tiene cuerpo ante sus ojos.

De esa manera continúa el viaje y los mitos, llegando al año 1980 cuando comienza según el propio autor la recuperación sin sobresaltos. Incluso se pasa por la entrevista a Raquel Revuelta publicada en la revista *El Caimán Barbudo* en 2001. Sobrepasada la etapa silenciosa, llega un aliento joven, uno de esos suspiros en el que los hombres retoman el pasado del que inevitablemente forman parte.

Las palabras de Omar Valiño se verifican con el ánimo de una generación que comenzó a recuperar, a desempolvar libreros y hombres, aunque sean duras de decir esas palabras, desempolvar hombres. «Yo estudié en el ISA durante los años 1986-1991, años de reconstrucción cultural en Cuba. A partir de estar dirigiendo la revista *tablas* y a la luz de la creación de Ediciones Alarcos, un grupo de amigos dentro de los que aparecen nombres como Abel González Melo, Norge Espinosa y por supuesto Arrufat, decidimos poner la obra en el curso de la pelea donde siempre debió estar. Lanzamos entonces la segunda edición de *Los siete contra Tebas* y la primera luego de su recuperación».

La última intervención se reserva para el autor. Antón Arrufat se vale un tanto del recuerdo y la nostalgia para comenzar sus frases siempre agudas y exactas. Se le ve pausado y muestra lentamente una sonrisa. Me apoyo en vagos recuerdos y algunas anotaciones e intento un tanto aturdida reproducir sus palabras: «Me asusta el hecho de dejar de ser fruta prohibida, de dejar de ser secreto. Ver mi obra en vida, qué puedo decir. Solo pienso en Virgilio, en Lezama, que no tuvieron esa suerte. La suerte de a los

72 años ver su obra en escena, un hecho que ya supongo glorioso.

»Hace algún tiempo Jesús Barquet, un ensayista cubano me hizo una entrevista sobre el recorrido de la obra y mi respuesta giró sobre los hechos que a continuación recorreré de manera rápida y sobre el recuerdo.

»Armando Suárez del Villar y yo estábamos juntos en Teatro Estudio y habíamos generado una comunicación muy fuerte. Armando me pidió hacer la versión de un clásico para que los actores se entrenaran en el arte del verso y yo accedí. Me interesaba hacer una obra de espacio más libre y de carácter más rudimentario, traté de hacer una versión donde desaparecieran los dioses y el coro adquiriera importancia, y utilicé, tal como era nuestro propósito, una prosa rítmica de diferentes sonoridades.

»Durante mucho tiempo se me apuntó el hecho de que había cubanizado la obra griega. Los temas que generaron esos mitos tienen que ver con los elementos rituales de la pérdida y el robo de tierras desarrollados en la obra, con el país invadido y finalmente con el enfrentamiento entre los hermanos. Pero esas son solo estructuras que reaparecen en contextos diferentes, lo demás se lo pone la agudeza de quien la lee.

»El recorrido de *Los siete contra Tebas* tiene ya cuarenta años y comenzó en el 1968, luego de la premiación de la UNEAC, siguió en el 1969 cuando no hubo celebración del premio y en el 1970 al celebrarse el Congreso Nacional de Cultura, cuando Luis Pavón me mandó para la Biblioteca Nacional y ante la negación del director, terminé en la biblioteca de Marianao. Inmediatamente vino el silencio, mi obra se pasaba clandestinamente de mano en mano hasta el largo período de casi treinta años.

»Yo prefiero hablar ahora de la obra, creo que es el momento de detenerse en ella, más que en su emocionante y atrayente historia. Creo que el texto está más cerca del melodrama que de la tragedia, porque se le da más importancia a la decisión de los hombres y elimino a los dioses. Están presentes en ella los atavismos de los hombres, creo que son más poderosos que la fuerza, son sentimientos incontrolables. Se trata de un acceso a la tragedia desde la contemporaneidad.

»Escribí *Los siete contra Tebas* hace cuarenta años y sobre mí pesaron muchas cosas difíciles, pero es que solo lo difícil es estimulante al decir de Lezama y por suerte nunca estuve de brazos cruzados...»

Con las palabras de Antón queda cerrada la primera sesión de trabajo, a la que le siguieron días de debate con estudiosos de la obra como Elina Miranda, José Alegría y Abelardo Estorino. Sucedió además la primera lectura del texto que Sarraín había preparado para el montaje. Aparecían en él dos elementos nuevos: el espacio escenográfico donde ocurriría la acción se emparentaba a una de las mansiones de El Vedado construidas a principios del siglo XX y a partir de un trabajo paradigmático se colocaba en la voz de Antígona, Ismene, Irene, Helena y Cassandra los parlamentos pertenecientes al coro y al adivino, en la obra

de Arrufat, retomando; caracterizando e incluyendo estos personajes de la tradición griega para la puesta en escena. Las puertas de Tebas o de La Habana quizás, se abrían a una larga travesía. El público que será el encargado de abordar el navío aplaude, *Los siete contra Tebas* comienzan a prender almas y con ello el andamiaje teatral palpita.

Segundo acto: El texto y sus atisbos en la mira de Sarraín

Reconstruida la historia y ubicado el nuevo contexto se iniciaba otra etapa. Correspondía el trabajo de mesa. Ahora la labor era a puertas cerradas, el director frente a sus actores marcaba las pautas que deberían guiar el análisis.

De esos días recuerdo mi asombro ante el trabajo tan minuciosamente detallado que Sarraín había realizado con el texto de Arrufat, dividido ahora en 27 unidades, cada una titulada a partir de una imagen o idea base para el montaje y desde las cuales nacía el debate entre todos. Se hablaba de objetivos, personajes, palabras significantes, todo ello confluía entre actores de diferentes grupos y de un amplio registro de edades.

Sin duda era característico de ese momento un elenco tan heterogéneo, sus memorias y referentes eran distintos y articular un lenguaje común era tarea harto difícil. En conversaciones con Sarraín supe de su intención de que en el montaje quedara viva la idea del cambio y enfrentamiento generacional, un elemento histórico dentro la dramaturgia cubana y actual en la propia realidad.

De a pocos se iban conformando y pautando las claves del montaje. El trabajo con lo simétrico, lo dual, el conflicto entre dos hermanos que se multiplicaba en un coro o en personajes también de manera bipolar. Ahora pienso en el concepto de la unidad de pareja tradúzcase en Etéocles-Polinice, Antígona-Ismene, Espía 1-Espía 2, Helena-Hiperbio, Irene-Polionte.

Se trataría de un juego con el espejo como pauta de trabajo, significaba poner de frente a los personajes y confirmar sus contrastes. De igual modo los protagonistas iban adquiriendo cuerpo: Cassandra como ente aislado que vaticina y predice lo que pasa, elemento infrecuente, loca que delira. Los espías desde el transformismo, unas veces eléguas, otras arlequines. Diferentes discursos atravesaban la propuesta de Sarraín, lo afro cubano, lo ritual, imágenes expresionistas, la *commedia dell'arte*. Todo como simbiosis que actuaba en un mismo espacio, quizás una metáfora cubana, quizás un eco de la posmodernidad. Lo cierto es que se articulaba una mirada y un camino para *Los siete...* no desde la fría y aburrida posición unidimensional sino y, valga la aclaración, desde la pluralidad que somos, desde el ajíaco que conformamos.

Tercer acto: Nada de linealidades, para ascender hay que retroceder dos pasos

Mediado el mes de mayo llaga para *Los siete...* la confrontación con el escenario. El proceso de montaje fue un acto difícil y caótico. Tal como la vida e historia de la obra, su subida a la escena constituyó una tormentosa travesía para quienes emprendieron el reto encabezado por Alberto Sarraín. Fueron cuantiosos nombres los que pasaron por el elenco de *Los siete...*, muchos lugares guardan ahora la memoria de pequeños pedazos del muro de Tebas. Si hiciéramos un recorrido la brújula apuntaría desde la Casona de Línea en los primeros días, pasando por el Cine Pionero de la calle San Lázaro, luego a la Casa de Cultura del municipio Plaza, uno de los salones del Centro Nacional de Danza, el Teatro Fausto y finalmente el Teatro Mella, donde fue estrenada.

Los primeros momentos del montaje se destinaron a fijar e incorporar la partitura de movimiento que Sarraín había concebido dentro del guión escénico. Las escenas iban quedando estructuradas y los actores comenzaban a





visualizar una situación y a relacionarse con ella. Por ejemplo, la primera escena, a modo de prólogo, que comenzaba con La Mateodora, hacía un recorrido por diferentes ritmos y sonoridades que terminaban en un reggae de Descemer Bueno y que describía el paso del tiempo y los diferentes momentos por los que ha transitado sino la cultura, al menos el gusto musical cubano.

Fue esta una etapa de prueba, en la que a partir de pautas del director se improvisaba y se incorporaban nuevas propuestas a la partitura de movimiento y al concepto que espectacularmente definiría la puesta. Mientras, el elenco se mantenía en constante cambio y con él cambiaba también la propuesta escénica.

Las pausas para el análisis siempre fueron propicias. El éxito de las escenas de masas radica en lo que individualmente realice cada actor. Durante este período se hizo un trabajo particularizado con varios personajes como los espías, Etéocles y Cassandra. Ahora recuerdo las sesiones donde estudiamos la *Commedia dell'arte* y los rasgos que podíamos usar en el trabajo de los espías como personajes arquetípicos en la descripción de los guerreros que vienen a atacar la ciudad. La idea de teatro dentro del teatro que era perfectamente manejable al utilizar un carro a modo de retablillo en el que llegaran los espías y desde el cual se erigieran y describieran los elementos que acompañaban a los atacantes.

Otro momento de reflexión que marcó el montaje fue la lectura de la escena de enfrentamiento de los hermanos en *Las fenicias* de Eurípides. Sobre la mesa de trabajo se pusieron las ideas del exilio, la Cuba Republicana, la muerte como elemento reconciliador y salvador de Tebas, el entierro de Polinice como primer paso para el diálogo con todos los Polinice, el valor de la familia como núcleo base y regente de la sociedad, a la vez desarticulado y fragmentado en el conflicto.

El montaje de una obra en el teatro, es sin duda un espacio totalmente dinámico e inacabado en sí mismo. Así reconozco estos primeros momentos del proceso de *Los siete...*, rico en imágenes, confrontaciones, en búsqueda y definiciones.

Cuarto acto: Casi al final, nuevos aires

El coro es sin duda un elemento muy relevante en el texto de Antón y en la tradición del teatro griego. En su versión de *Los siete...* Arrufat atomiza la estructura coral y con ello pluraliza las voces y criterios de los que al inicio de su obra llama ciudadanos. En el proceso de montaje Sarraín atribuye los parlamentos del coro a paradigmas de la tradición griega, dígase Antígona, Ismene, Irene y Cassandra, en tanto personifica al coro como componente estructurador de movimientos e imágenes en escena, hace del cuerpo de los bailarines su voz.

Así comenzó lo que me he propuesto calificar como la segunda y definitiva etapa del proceso de montaje, marcada por el trabajo con bailarines en escena junto a los protagonistas asumidos por actores. El movimiento y la coreografía adquirieron dentro de la puesta otras dimensiones que acentuaron definitivamente el discurso espectacular. Ahora pienso en la escena de la coronación de los adalides, en la fiesta de despedida de los guerreros y en la propia escena de enfrentamiento entre Etéocles y Polinice. Creo que se erigió el coro como mapa de la representación y geografía de los acontecimientos.

De igual modo cambiaron otras concepciones. Repaso la escena del enfrentamiento entre los hermanos. Lo que en un principio era una maqueta de juego con el espejo entre estos personajes «antagónicos», resultaba ahora una escena que transitaba por varios ritmos y momentos: la entrada de Polinice y el reconocimiento de la casa paterna de modo expresionista en primer término, luego un momento muy cubano para darle valor al recuerdo, con imágenes del álbum familiar, abanicos, sillones y claves que marcaban los contratiempos y finalmente la escena termina a modo de discurso, el coro hacia ambas plataformas y quienes se disputan el poder, desde centro del escenario exponen razones y valoraciones políticas de la situación. Un tránsito del individuo personalizado al individuo multiplicado en voces de masas.

Si bien al comienzo del trabajo creo que el montaje caminaba por una suerte de viaje de lo cubano a lo griego, en el decursar del proceso, la tragedia griega se convirtió solo en un pretexto para desarrollar el conflicto entre los hermanos. La obra comenzaba en Cuba con cubanos de ahora y Cassandra, la adivina, traía a la obra los personajes griegos, dígase Antígona e Ismene, traía la tragedia que entonces era aceptada por Etéocles e iba entrando en la representación. Lo griego quedaba solo como estructura y tras ello se erigía el diálogo con lo que somos y como somos.

Así quedaban hiladas las vestiduras de la ciudad para el día de su estreno un veinte de octubre. Después de nueve meses de trabajo Tebas abrió sus puertas justo aquí en La Habana, con un elenco de jóvenes actores, como todo hecho teatral inacabado aún, pero vivo. Quiero creer en el viaje, en el cambio que nos acompañó hasta minutos antes del estreno y que continuó en cada representación. Quiero creer en los que desde el inicio defendieron la ciudad y la obra y en los que emprendieron la travesía del texto al escenario para desnudar el silencio.

Los siete contra Tebas: el mito espera tras la puerta

Norge Espinosa

1

TRAS CASI CUARENTA AÑOS DESDE QUE ESTA obra recibiera el Premio José Antonio Ramos que otorga la UNEAC, ha llegado finalmente a los escenarios cubanos una puesta en escena que intenta alzar las palabras de ese texto como una verdad enteramente teatral. Enteramente teatral, digo, porque *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat, debía pasar la prueba de fuego que toda pieza dramática lleva implícita como confirmación de su valía: su conversión en un espectáculo que el público aceptara, discutiera o rechazara. Mientras lo concebido por el dramaturgo no es más que letra sobre el papel, su proyecto está a medias, por brillante que sea. Sólo el despliegue de esos parlamentos sobre las tablas y el impacto que consigan ante el auditorio completará la naturaleza de lo genuinamente teatral. Arrufat es uno de los dramaturgos cubanos menos requeridos por nuestros directores. Ahora, desde que en 1998 subiera a escena su estreno más reciente: la reposición de *Todos los domingos*, ha vuelto a ser noticia. Teatral, sí, como le gustaría. Por poco más de un mes el tablado del Mella acogió el montaje que Alberto Sarraín produjo con Mefisto Teatro para romper el pérfido conjuro que nos impidió, desde aquel 1968 de su premiación, corroborar la calidad viva de esta obra. Tras la séptima puerta, el propio Arrufat esperaba que alguien tocara los viejos goznes de su mito en el mito: el de una obra satanizada, como si la maldición que separó con sangre a sus hermanos protagonistas, se hubiera cebado en él. Cuando, por fin, el 20 de octubre de 2007, se levantó el telón y se oyeron los primeros diálogos, se rompió el conjuro y el mito se disolvió en el mito. Lo que queda en pie de *Los siete contra Tebas* es la memoria de ese espectáculo.

2

Cuando Armando Suárez del Villar le pidió que recreara el mito de Etéocles y Polinice, Arrufat halló fuerzas en el viejo texto de Esquilo para reorganizar un rostro de esa tragedia. Hijos de Edipo, los dos hermanos se disputan el poder que habían prometido alternar por años. La guerra fratricida es el cumplimiento de una profecía que el padre no supo evitar. El original griego es una pieza de asombrosa tensión verbal, que hace visible lo que no vemos, porque se desarrolla no en la batalla misma, sino en la ciudad que se apresta a combatir. Entre los espacios de los diálogos esquilianos, el autor de *El vivo al pollo* supo encontrar resquicios por los que filtró elementos contemporáneos que, a la larga, tuvieron resonancias explosivas. El seguimiento del drama base parecía enriquecerse con parlamentos de alta belleza poética, con una palabra depurada y precisa, que aparentemente se distanciaba de los ejercicios que dieron a conocer a este autor de piezas «del absurdo» y que, sin embargo, con la obra que estrenó antes de dar a conocer esta, ya empezaba a deslizar en sus argumentos nuevas ambiciones. En la obra cuya que prefiero, *Todos los domingos*, los personajes dejan de ser entelequias y títeres de sus propias ideas para imaginar una realidad teatral en la que sus propios sentimientos (y no sus meras elucubraciones) lleguen a traicionarlos, obligándolos a salir de un Plan Supremo para encontrar otras maneras de ser fieles a sus Destinos. En *Los siete contra Tebas* ello, disimulado por la máscara de lo clásico, hace que Etéocles y Polinice dialoguen, cosa que jamás ocurre en el texto esquiliano. Los hermanos se enfrentan para exponer sus criterios, sus tensiones, sobre un mapa esquivo. Lo que Arrufat propone en su texto es un debate intenso sobre los

límites sacrificiales del Poder, que borra las normas y morales de la familia para sustituirlas, a veces demagógicamente, por las claves de un Bien colectivo que también puede resultar castrante. La osadía de la versión cubana radicaba en que dio voz al enemigo, al hermano traidor que osaba levantar su mano contra el suelo patrio. El lector suspicaz que es siempre la censura subrayó en rojo los verbos de ese debate. La obra ganó el premio, pero se hundió en el recelo de dos de sus jurados, Raquel Revuelta y Juan Larco, que se negaron a apoyarla esgrimiendo razones ideológicas. El que en ese año también atravesara por circunstancias parecidas el premio de poesía del mismo concurso, finalmente concedido a *Fuera del juego*, de Heberto Padilla; no hizo más que caldear mucho más una coyuntura ya de por sí ardiente. Armando Suárez del Villar no pudo nunca estrenar *Los siete contra Tebas*. Antón Arrufat no asistió al acto de premiaciones. Ni el libro de Padilla, ni el suyo, estuvieron al libre alcance de sus lectores. La mano que cayó sobre el libro invisibilizó los subrayados en rojo: los fundió con el blanco de la página misma. Los personajes de *Los siete contra Tebas* no pudieron salir nunca a la batalla que los convocó. Era una batalla, más que de sangre y hierro, de espera y paciencia. Arrufat es un hombre que, cosa rara entre nosotros, conoce el arte de esperar.

3

Con todos esos antecedentes debió luchar Alberto Sarraín para alzar su montaje. Le ayudó el que, desde antes incluso de que Arrufat ganara el Premio Nacional de Literatura, el autor y varios estudiosos comenzaran a despejar las brumas. El primer acto de resurrección vino de la mano de Carlos Espinosa, quien colocó *Los siete contra Tebas* en su notable antología de *Teatro cubano contemporáneo*, editada en 1992. Allí, Abilio Estévez introducía ese texto que emergía de las sombras en toda su belleza, ansioso de ser materia escénica viva. La editorial Tablas-Alarcos reeditó la obra, y finalmente, lo que parecía imposible sucedió.

Como se podrá imaginar, las expectativas eran altas. Probablemente, demasiado altas. No solo se trataba de saldar la deuda fijada en 1968, y de romper el hechizo que negó a la obra la natural confrontación con el público. Los contextos, desgraciadamente, también imponen sus dramaturgias. Y esta fue no menos caldeada que la de los días de la prohibición. A inicios de 2007, estalló un fenómeno bautizado como guerra de *emails*, en el que el propio Antón Arrufat, cual uno de sus héroes, levantó su sable verbal. La reaparición inesperada de varios de los dirigentes que a partir de 1971 implantaron en Cuba el siempre mal recordado quinquenio gris en la televisión cubana, figurando en espacios en los que se silenciaba el rol de censores que desempeñaron por tanto tiempo, irritó a intelectuales y artistas cubanos de un modo en el que no se les veía reaccionar desde hace mucho. Básicamente escritores, teatristas, algunos músicos y casi ningún artista plástico; respondieron cruzando mensajes electrónicos que dejaron claro, por encima de acuerdos vagos o tendencias reactivas, que la intelectualidad cubana no

permitiría mansamente el regreso de tales personajes. No se habían apagado aún los ecos de esos envíos y reenvíos, cuando vino a ver la luz *Los siete contra Tebas*.

Esas expectativas, además, fueron avivadas por la propia campaña promocional que antecedió al estreno. Dentro y fuera de Cuba se saturaron algunos medios haciendo hincapié en el *revival* de un texto que parecía condenado a su invisibilidad. En cierta medida, creo que resultó excesiva y dañina para la propia puesta en escena. No hay más que abrir el programa de mano que se imprimió para corroborarlo: nueve textos, incluido uno del autor, presentaban la obra. Voces cubanas y extranjeras, testigos y no testigos de los acontecimientos que retardaron el estreno de esta pieza, adelantaban un suceso en el que parecía pesar más el saldo de una deuda histórica que la posibilidad estética del hecho al que se asistía. Concebir el teatro como museo es matarlo. *Los siete contra Tebas*, en el montaje de Alberto Sarraín, tenía demasiado de museo.

4

Más allá de cualquier apreciación estética, creo que el empeño de Arrufat contiene aún, y a pesar de su desfase natural ante lo que son hoy otras fórmulas de concebir el texto y el acto teatral, suficiente calidad literaria y potencialidades escénicas como para servir de punto de partida a puestas logradas e inquietantes. Su manejo ambiguo de la intertextualidad, mucho antes de que acuñara el *pecaminoso* término; su excelencia poética sin reducciones a un engañoso tono lírico, la concepción recia del drama y la habilidad para reavivar un modelo ya resabido; le harán ganar siempre elogios. Asimismo, no puedo negar mi respeto hacia el colectivo de creadores que se esforzó en crear la puesta en escena. Nombres como los de Iván Tenorio, Jesús Ruiz, Carlos Repilado y Eduardo Arrocha, dignifican cualquier trabajo. Ellos, junto a un extenso número de actores y comparsas, fueron congregados por Sarraín en un trabajo que, sin embargo, parecía rebasar sus propias fuerzas. *Los siete contra Tebas*, en tanto resultado, funcionó como rompimiento del mito que negaba a esta pieza entre nosotros, devolviéndole un sitio en la historia cultura de nuestras letras que no debió negársele jamás. Pero fue menos persuasiva en su concepción general, y más allá del impacto primero, escasamente conmovió al público que la miraba desde el otro lado de una férrea cuarta pared.

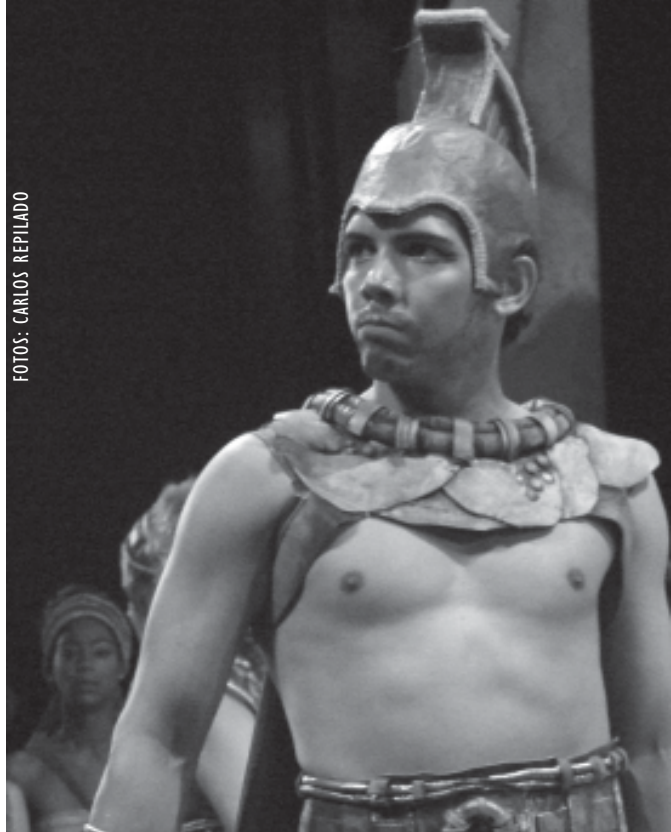
El error básico del montaje fue su literalidad. Desde el arranque fallido, con el momento de baile con ritmos contemporáneos que interrumpe el héroe convocando a ese pueblo que goza a la batalla, se advierte que el espectáculo está más construido que desarrollado orgánicamente. La visualidad del montaje propone color y movimiento sin atender siempre a la línea dramática del texto. Los desplazamientos, generalmente muy coreografiados, dibujan una línea que no refuerza lo verbal, en una pieza que, no hay duda, depende justamente de lo que se dice, más de lo que se ve. Algunas soluciones resultaron demasiado aparatosas, como el carro teatral

que traen a escena los Espías, indefinidos ellos mismos en tanto ibeyis-elegguás-dióscurus, etc. La correcta escenografía de los maestros y el vestuario insistían en una Grecia de molde, que no de fondo; lo cual contrastaba de manera aún más grave cuando se intentaba «cubanizar» el acontecimiento. Si un valor primordial posee la obra de Antón es su modo de eludir las referencias al acontecer nacional para lograr una lectura sutil y matizada del mismo. Es por ello que introducir en escena un par de sillones y poner al coro a abanicarse con pencas, interrumpiendo el diálogo esencial de los hermanos con canciones infantiles, resulta una idea infeliz. Son tan reductoras e ineficaces, a manera de solución, como unas castañuelas en un montaje lorquiano, a la altura de estos días. Si se añade a ello que salvo contadas excepciones el elenco demostró no manejar con destreza los complicados parlamentos, el asunto se torna más grave. Pareció priorizarse la belleza física o de los conjuntos que la profundidad de lo que discute la obra: otro error que lastró, definitivamente, el impacto de un montaje costoso y tan esperado.

Entre esos intérpretes estuvo Daysi Sánchez, siempre bien acompañada por su voz, asumiendo a Antígona. Harold Vergara y Enrique Estévez encarnaron a los hermanos protagonistas. Si el primero aportó pasión, al segundo le sobraba cautela: era un rol que, definitivamente, le exigía más en lo físico y en preparación. Son estos dos personajes un reto para todo aquel que los encarne, porque al tiempo que demandan vivacidad requieren entrenamiento previo en el manejo del verbo, y una fisicalidad acorde a sus condiciones heroicas. A pesar de lo que he apuntado, Rayssel Cruz y Jorge Enrique Caballero, como los Espías, fueron portadores de varios momentos dignos de agradecimiento entre tanto concepto estatuario. Como una ópera (me gusta pensar que en el fondo esto es *Los siete contra Tebas*: el libreto de una ópera imposible), esta pieza exige una fluidez entre lo verbal, la acción y lo danzado, sobre una pauta musical interna, que hubiera requerido, al menos, de un mes más de ensayos para ser del todo eficaz.

¿Fue entonces *Los siete contra Tebas* un montaje sin resultados más allá de su sentido reivindicador? Afirmarlo así, podría ser injusto. Creo que es un espectáculo en el cual pesó demasiado el mito que esta obra es. O era. Sospecho que de haberse manejado el texto fuera de su leyenda, como una pieza más, y sin el respeto excesivo que congelaba su impacto, otra cosa hubiera sucedido. El público, es cierto, acudió y aplaudió el resultado. La deuda quedó cumplida, el hechizo fue roto. Pero también es cierto que, a cuatro décadas de su primera señal, era más lo que se esperaba de una pieza que ya no es mítica, sino una más en el catálogo teatral cubano. Creo que, ahora, cuando podemos entenderla y discutirla así, comienza su verdadera vida, anuladas las tensiones extra-teatrales que la orlaban al tiempo que la hacían parecer inaccesible. Para poseer una verdad hay que dominarla. Abierta la puerta del mito, queda ahora el reto de su genuina posesión.

FOTOS: CARLOS REPILADO



5

En una entrevista radial, el periodista interrogó a Antón Arrufat sobre la reacción de la crítica ante esa puesta. Ansioso de acuñar frases punzantes, Arrufat preguntó: ¿qué crítica? Por supuesto que la cubana. La crítica teatral cubana. Que se movilizó a ver esa puesta de la que tanto se esperaba, la juzgó y la elogió, según el criterio de cada cual. Y que también, es cierto, fue a enterarse de algunos pormenores que rodeaban a ese texto por vez primera: no abundan entre nosotros los de ánimo verdaderamente investigativo y acucioso. Leí esta obra por vez primera cuando no rebasaba los veinte años. Verla ahora, en escena, ha sido para mí un estremecimiento. No por sus logros o defectos en tanto montaje, sino por lo que nos exige la devolución de algo así. La historia teatral cubana debería replantearse el fin de mitos que hace ya mucho debieron ser develados para ser nuestros como un gesto de veras orgánico: el legado real de los Camejo, las piezas finales de Piñera, el real y múltiple concepto dramático que ganó el país en los años sesenta, el reajuste de nuestro devenir más allá de las presiones meramente sociales, la confluencia de estéticas que fundamentó el renacer teatral de los ochenta, el abordaje sincero de lo aportado por los maestros de la escritura y la escena a la luz de las nuevas perspectivas teóricas... Haber tardado cuarenta años en entender *Los siete contra Tebas* como un hecho teatral da la medida de nuestras tardanzas. Tal vez por ello (entre otras razones maliciosas), Arrufat haya preguntado: ¿qué crítica? Eso me digo yo también: ¿qué crítica? ¿Qué crítica tenemos o queremos para el día de hoy? ¿Acaso la misma de hace cuarenta años atrás? Confío en que no, mientras se abren las puertas del mito.

Oficio de la crítica

■ Entre lo cierto y lo extraño: dualidad en *El vuelo del gato*

Ya es de noche en la ciudad que parece detenida, que antaño abrigó tertulias memorables y juegos intelectuales milagrosos, cuna del genio y la locura de Milanés, de la música insigne de White y de Faílde, y el verso voluptuoso de Carilda Oliver. Una noche anunciada como un hito, en la que se da lugar al reconocimiento y la muestra –teatralizada– de una novela que ha sido para muchos libro de cabecera de juventud. *El vuelo del gato* de Abel Prieto Jiménez encuentra un caudal creativo en una manifestación del arte sostenida sobre códigos esencialmente distintos a los de la literatura: el diálogo y la acción dramática, tan bien sintetizados en *El hábito* y *la virtud* de Abel González Melo, y sobre el que Teatro Icarón construye un esperado espectáculo teatral.

Se sabe que la novela se fragmenta en capítulos cuyos nombres anuncian una esencia, un núcleo que no es más que un fenómeno observado con vista fina y recreado deliciosamente de forma magnificada. Así se inserta dentro de una historia seguramente común a muchísimos cubanos que pasaron por los conocidos «pre», el trasfondo de la trascendencia, de lo particular y lo único, esa cualidad tan cara al hombre de sentir que su existencia y todo cuanto la compone es fundamento imprescindible para lo que lo rodea. Abel Prieto recuerda muchachos, trastadas, disgustos, complejos y afectos, imbricando este, que parece un pedazo de su historia, con ideas maduradas desde el análisis y el hábito acerca de los resortes que mueven la cubanidad.

En tanto, el partido de basket inicial deja de ser un divertimento y queda detenido en el universo de la



novela con un gesto caracterizador: «Freddy Mamoncillo (...) saltó y se elevó para tirar al aro y lo hizo con una pierna flexionada, de modo que la rodilla golpeará en el pecho de Tamakún. (...) Y era el rodillazo (el golpe, la pedrada en la frente de Goliat) el detalle más comentado del partido». (Estos entrecuillados, como los siguientes, pertenecen al original de Abel Prieto).

El juego de dominó traspasa los umbrales de la bulla y el primario deseo de vencer ante la muchedumbre porque sí: «Marco Aurelio (...) veía en él una relación entre el azar y la astucia más intensa que en otros muchos juegos y similar, a su juicio, a la que se entreteje en la Vida Verdadera y Ficticia de los hombres. (...) No es posible separar la energía física e intelectual que se moviliza en torno a las fichas de dominó (...) por los jugadores activos, de la que se despliega en el ejercicio oral (...) palmadas, repiqueteos y explosiones».

Y la veta racista de Charo, la madre de Freddy Mamoncillo, pasa siempre de ser únicamente eso, asociándola con conceptos más abarcadores e imprecisos como Atraso y Adelanto.

Jiménez hila entonces grandes mundos autónomos para construir el ambiente universal en la novela y se

vuelve ancho, inasible, aun cuando los acontecimientos parezcan ligeros. Es la virtud que se evidencia en ella de manera más clara, y la que más la ilumina.

Asimismo, González Melo la explora sin perder el hálito de trascendencia. Le da la vida veloz del género dramático y hace a los personajes expresarse siempre con un verbo que él se encarga no sólo de recrear, sino de imaginar, crea voces y fantasmas y busca, ya a través de sueños tormentosos o de parlamentos donde el sentido puede bien ser doble para avizorar complicidad, materializar ante el espectador estas ideas y esencias desplegadas en la novela.

Nunca el autor teatral se desprende de ello; sabe que más allá de la historia alimentada con nuevos sucesos hay un sustrato de visiones que se perpetúan a través de los personajes y sus relaciones, algo que resulta medular en la autonomía de *El vuelo*... Por eso, más allá de que se conserven estas relaciones, de que los nombres sean –casi siempre– los mismos, o los acontecimientos fluyan de similar forma, la obra teatral se mantiene fiel a su predecesora literaria. González Melo mantuvo en *El hábito*... la presencia –subyacente– de dichos núcleos y así la obra se

conserva en su frescura y su distinción.

Dividida en veintinueve episodios resulta una «nostalgia dramática» según su autor, que quiere rescatar el espíritu de la época convulsa de los sesenta, los setenta y los ochenta, sobre todo a través de una copiosa banda sonora que en las didascalias sugiere. La historia, así, da vuelcos. Desciende al pasado lo mismo que avanza rauda hacia adelante, pasando por el filtro —esta vez esencialmente dramático— de pensamientos hechos cuerpo, de pesadillas y creencias, del instinto y el deseo materializados.

El espectáculo toma su nombre de la novela de Jiménez y respeta las particularidades del texto también desde esta estructura externa. Luce fragmentado o conformado por unidades diversas muy bien determinadas pero autónomas, sin más relación que el propio lazo de lógica que urde la historia. El producto de todo el proceso de montaje nos muestra la ausencia de algunos episodios reflejados en el texto, en busca de síntesis y mayor dinámica para la representación. Así, se toma solamente la última versión de «La culpa» de Marco Aurelio El Pequeño, abrumado por amar y poseer a la mujer del amigo entrañable, se funden algunos episodios y se suprimen otros.

Sin embargo, esta misma intención de nuclear escenas, haciéndolas transcurrir de modo simultáneo —algo que en principio es plausible— termina por llevar el espectáculo a un punto de inconexión interno, es decir, sus escenas no conocen, para asirse entre sí, un lazo espontáneo desde el punto de vista formal. Porque a pesar de las variaciones temporales que existen en el texto, este tiene una ventaja con respecto al espectáculo, y es que en aquel se urde la lógica de los nexos entre situaciones gracias a la enunciación nominal que cada una posee, lo cual sitúa rápidamente al lector en el tipo de interpretación que debe hacer de ellas.

Esto es perfectamente comprensible en la puesta, pero sólo desde la lógica intrínseca de la historia, desde el contenido. El punto de la forma, el modo en que se



relacionan —a nivel de acción, movimiento— las escenas, no responde igual a la dinámica a que apela la directora Miriam Muñoz cuando acorta episodios o los funde.

El diseño escenográfico está a cargo de Rolando Estévez. Su concepto minimalista y adaptable responde a las propias variaciones temporales y espaciales que el texto sugiere. Infinidad de módulos cúbicos, que en sí mismos son sólo eso, se combinan para construir el ambiente material en que se desarrollan los pasajes. Pero conformar ese ambiente específico, que cambia incesantemente, lleva tiempo y la lógica intervención de los actores que se despojan del espíritu de sus personajes y se mueven rápidos en su única calidad de intérpretes teatrales. Este distanciamiento fractura la dinámica y la atmósfera que cada una de las escenas va componiendo. Y es que, aun cuando haya que sacrificar la síntesis en ocasiones, es necesario depurar las soluciones dadas a los nexos entre escenas, algo que en obras como esta, donde están tan bien determinadas, resulta doblemente difícil.

No es necesario que la música quede siempre como único puente dramático, sino que cada elemento conformador de la puesta se involucre en todo su transcurso, sin afectar ni espíritu ni ritmo. Ya había aclarado que la música, desde el texto, devenía parte fundamental del universo de la obra. Uno de los particulares que la caracterizan, incluso desde la novela,

es su referencia al estado de rebeldía y disconformidad tan propio de los jóvenes, al delirio, las contradicciones y las agonías de estos muchachos en formación que estudian en el pre y las amargas sedimentadas de los adultos que casi siempre, aunque no quieran, se imponen. Música que quiere buscar unidad a pesar de diferir en época, idioma o género. Por eso hallamos acotada en el inicio de *El hábito*... la sugerencia de explorar mundos musicales diversos, pero que cuentan con el común denominador de haber abrazado durante décadas la juventud cubana; es un tributo, claro y sentido, a nuestra identidad.

El espectáculo se apropia de la sugerencia. Muestra un universo sonoro deslumbrante... y sobrecargado. Elena Burke, Simon & Garfunkel, Janis Joplin, Joan Manuel Serrat, The Beatles y el legendario Mercury se unen quizás por primera vez en la historia para componer un mismo mundo, que sin lugar a duda evoca sensaciones y logra el objeto elemental con que está concebida la música en el teatro: conmover, penetrar lo dormido del recuerdo o el sentimiento enterrado. Mas ha de cumplir otra función clave: transmitir, sin ilustrarla, la esencia de la situación específica que se está desarrollando.

En *El vuelo*... encontramos impecable la constitución de las atmósferas dramáticas, alternadas entre lo onírico y lo crudamente real, algo que transparenta una banda sonora bellísima y conmovedora, que sin embargo casi no cesa de ilustrar, a veces adelantándolo, lo fundamental del suceso que acaece. Quiero apuntar que siempre me pareció un detalle lamentable porque se supo hallar el punto esencial de reflejo afectivo del adolescente, el joven y el hombre puramente cubano, algo que Abel Prieto labra cuidadosamente en su novela. El espectáculo lo supo, y quiso crear una memoria dramática fiel siguiendo las pistas del autor del texto teatral, pero faltó mesura, quizás agudeza, para sostener junto a la vista al pretérito, el juego de misterio entre la música que apoya una situación dramática y el curso de tal situación.

Así, Serrat, con «Esos locos bajitos», anuncia la pesantez afectiva de la escena entre Marco Aurelio y su madre, Marilú; el tema de Elena Burke «Decide tú» aparece luego que Amarilis, Marco Aurelio y Freddy han jugado al dominó en una escena llena de complicidad; y el famoso bolero de Orlando Contreras que habla de la relación amorosa entre un Fulano y la mujer de su amigo, surge al comenzar el diálogo entre Mamoncillo y El Pequeño, bebiendo en un bar. Universo sonoro que bien puede permanecer como joya del espectáculo pero que se afecta justo al situarse en instantes en que precipita las situaciones cuesta abajo, en vez de sostenerlas.

Los personajes, sin embargo, no dejan de constituir el elemento fundamental de la historia, totalmente dialógica y emocional a partir de las relaciones que aquellos estructuran.

Dos elencos defienden los roles que intervienen en la obra de Melo, sintética también respecto a los que aparecen en la novela. Elencos que se constituyen por actores de procedencia y formación distinta y que, a pesar de contar cada función con idéntica partitura de movimiento, entregan a sus personajes el sabor de la diferencia, también con distinciones en sus resultados. Los seres sobre los que se sustenta la historia salen airoso por la encarnación de los intérpretes, ciertos en la apropiación no sólo de la frescura y el ímpetu con que accionan, sino en la sutil evolución de carácter por la que transitan.

Pedro Franco, en su rol de Freddy Mamoncillo, posee la mezcla indisoluble de solidez presencial y ligereza, que tanto le pertenece a aquel. Lo mismo lo llena de una vivacidad intranquila, desplazándose con delicadísima fluidez por el espacio escénico, que reconoce cierta maduración, cierto porte suave y lento, al que acuden ademanes menos juveniles que no dejan nunca de energizar en cuerpo y alma la interpretación. Creo advertir aquí la iniciación de un giro firme en la todavía joven carrera de este actor, poseído en su Mamoncillo por un audaz dominio del gesto y el movimiento preciso sobre la escena.

Su compañero de rol, Iriám Olivares, tributa la misma frescura, el mismo semblante de sensualidad viril sostenido por un regodeo en lo físico, en la forma de andar, en la expresividad clara que una juventud como la suya emana, pero se observa aún ingenuo, quizás demasiado ligero y desenfadado, y no es Freddy un personaje siempre así. Posee contrastes, encononazos afectivos, intenciones punzantes, seriedades que va ganando a lo largo de la obra y que lo distancian de la monodía que en ocasiones percibimos en el novísimo intérprete.

El dueto que encarna a Marco Aurelio alcanza un agudo nivel de comprensión de las particularidades psicológicas que lo definen. Tanto Aniel Horta como Herlys Sanabria conocen la contradicción que lo desgarran y la asumen con una postura híbrida de placer y amargura, dándole al personaje cierta pesantez espiritual, latente en su tempo al hablar, en su semblante recogido y noble, como de sombra. Logran ambos transparentar el dolor recóndito que lo caracteriza sin duda y que no sólo contrasta con la brillantez de Freddy, sino con la figura enjuta, casi inadvertida, que Abel Prieto dibuja en su narración.

La mujer idílica que rasga subrepticamente la pureza de las relaciones entre ambos amigos es encarnada por Lucre Estévez, exacta en sus dosis, ingeniosa y cambiante en su totalidad. El personaje es imaginado tal cual nos lo presenta, con su esbeltez, su fragilidad y su transparencia. Un desempeño certero lleva la actriz, dueña de la organicidad emotiva y verbal que todo personaje requiere, sin excesos ni timideces. Amarilis conoce las variaciones del amor, es el eje de los dos extremos en que él permite estar, y el hecho de tener que entenderse con éxito en cada uno de estos polos le otorga profundidad psicológica y, por consiguiente, dramática. Lucre se traslada con suma facilidad por las aristas de Amarilis y lo hace sinceramente, la explora en sus sutilezas, en su amargo y sus sonrisas, siempre segura, fresca y llena de matices.

A su lado se extienden Marilú y Charo, cuyos hijos la acompañan en lo que Amado del Pino llamara un «amor insólito». Ambas son mujeres laceradas por el peso aplastante de la frustración y del desamparo, perseguidas por obsesiones que han hecho en sus vidas marca fatal. La primera, que sucumbe a las bellezas de la Vida Ficticia, encuentra en la actriz Mercedes Fernández un caudal tranquilo. Ella imprime a Marilú la sombra del agotamiento que la hace huir con desatino de la hondura analítica a que la condena su hijo Marco Aurelio. La escena en que le niega hospitalidad al hijo, de una ferocidad ácida, es encarnada por una Fernández contenida, que trata de no excederse en su conmoción. El personaje, lleno de insatisfacciones y decaído por ellas, se ensancha con esta actriz, que apela a un tiempo a la dureza y a la ternura maternal, en un despliegue orgánicamente insertado en el universo de la puesta.

Mayda Seguí nos entrega, por su parte, una Marilú menos contradictoria, centrada en la intención que el texto refleja de forma evidente, sin atender a profundidad los resortes ocultos que justifican la acidez de este personaje, sin los cuales aparece como un ser plano y mucho más desenfadado. La dinámica de Seguí es veloz, impulsada quizás por la avalancha de tropiezos y amarguras que observa en Marilú, sin embargo, es imprescindible la pausa en ella, el semblante dubitativo, para luego entender su dureza y afirmarlo como un personaje de solidez.

En la Charo de Miriam Muñoz hallamos el contraste dramático más marcado de toda la puesta. La actriz matancera, de amplísima experiencia, otorga a su trabajo un especial sentido de la comicidad que parte de esa ridiculez histórica con que la madre de Freddy asume su *posición de adelantar*. Logra una ferviente brillantez en la escena en que los padres de ambos amigos se exponen, en pares, como seres comunicados, prontos al fracaso, haciendo la costumbrista tarea de escoger el arroz. Muñoz seduce con su hiperquinesia, tal como una pequeña matriuska a la que se ha dado cuerda y no para de martillar palabras. En la

obsesión con lo blanco y lo immaculado encuentra la piedra angular de su simpatía auténtica y chirriante, que el público sabe agradecer. La actriz logra asir a Charo por los hombros para, definitivamente, llegar a dominarla.

Tamara es la mujer que resta, quien marca la gran frustración de Marco Aurelio y se imbrica con él en la puesta de un modo muy particular. Es sabido que la unión entre ambos fracasa por sus afinidades respectivas con la Vida Verdadera el uno y la Vida Ficticia la otra, mas el desempeño de Liudmila de los Santos determina otra diferencia sustancial que la aleja de la verdadera esencia del personaje. En la puesta aparece Liudmila fluida, llena de fuerza, con un temperamento arrollador y cierta tristeza latente, pero desencajada, abandonando toda delicadeza incluso en sus maneras y dejándose llevar por intenciones muchas veces rayanas en la vulgaridad. Tamara, desde el texto literario, es firme en sus hábitos ordinarios, cotidianos, antítesis espiritual del esposo, pero es una mujer que nunca se sostiene sobre la rudeza ni se asoma jamás desde la orilla. Atender esto resulta medular para hallar un camino más acertado y convocar al personaje a una verdadera sedimentación.

Algo parecido sucede con los intérpretes de Serafín Escobedo: Gilberto Subiaurt y William Quintana. Su decir grandilocuente los desvía de esa atmósfera coloquial que la puesta posee y por el que sí aboga más allá de las ideas oníricas y de temporalidad

variante que recoge. A pesar de ser la primera escena la corporeización del sueño de Marco Aurelio, y poseer su padre la imagen de un prócer de la Vida Verdadera, el personaje de Serafín advierte una sencillez que lo hace brillar, que lo distingue, por lo que dice sus máximas a punta de naturalidad y sin excesos. La presencia de ambos, su figura en el espacio escénico, les procura firmeza, los hace presentes aun en el silencio, y esta fuerza de la imagen debe contrastar con la fluidez de un verbo ligero y sencillo.

Su similar, el padre de Freddy Mamoncillo, Níco Laferté, encuentra interpretaciones diversas. René Money, experimentado actor de radio, busca en las profundidades de su voz desgarrada un personaje simple, sin aspiraciones complicadas, campechano y algo burlón, lo que termina por producir en el público risas dirigidas a su caricaturesco Laferté. Por su parte, Javier Mederos hurga en la sobriedad, lo muestra menos acartonado y vivaz, sin simpatías evidentes, pero dominado por una naturalidad más cercana a los sencillos placeres que a Níco tanto apetecen.

En esta diversidad descrita encuentran cabida los personajes legendarios que habitan *El vuelo del gato*, bien establecido sobre la pauta dramática de la exactitud: la actoral, que es la del gesto, y la del ámbito, que es la espacial. Tras una labor intensa con los intérpretes se observa la intención de crear un concepto unificador que contenga algunas determinantes o especies de pilares estéticos. Esto es la creación de atmósferas puramente virtuales y mutables, dadas por la iluminación que en diversos niveles de intensidad y tono identifica las situaciones, las expone, abiertas, o las recoge, íntimas. Se definen así el sueño, la aparición irreal, el deseo o la culpa flagelante, y se determinan, sin poderse desligar, dos fondos o sustratos escénicos: la realidad real y la realidad imaginada. Ambas son verdaderas, sólo que una ocurre y la otra se soporta desde la posibilidad de no ocurrir.

Dicha dualidad se refleja además en los conceptos escénicos que buscan la precisión del gesto mínimo y del mínimo accesorio, y quieren a su vez una espectacularidad soportada por la imagen majestuosa, por lo que se yergue y asciende. Una banda sonora trepidante, atropellada ex profeso al inicio, cuando bajan de la tramoya los cubos que conformarán el universo escenográfico, y una linealidad de color; abogan por la mirada al pretérito, hacia algo que no existe pero que ha de existir en tanto haya ocurrido alguna vez y se quiera reclamar.

Así, los personajes surgen como seres fantasmagóricos cubiertos de blanco, gracias a esa calidad immaculada que otorga la memoria y que les permite permutar de un plano a otro en aquella realidad doble. Y tal como llegan se marchan por una condición ubicua que los detiene, como en el friso de Mamoncillo eternizando su golpe a Tamakún, y al tiempo los esfuma, guiados por una metáfora corporeizada que creo peca de anunciarse demasiado y ya no me sorprende tanto. Metáfora naciente de esa tan socorrida cópula del gato y la marta que trae al gato volante a existir. Síntesis de los pares opuestos que se complementan y no saben desprenderse, sostenedores de cada fenómeno auténtico presto a suceder. De lo dispar y lo dual, de lo doble y lo dividido. Dominó y Ajedrez, Ficticio y Verdadero, Atraso y Adelanto.

El vuelo del gato tiene la síntesis como esencia. Sobre ella se alza todo un universo estético recreado a partir de la multiplicidad de posibilidades que ofrece la escena, la cual termina por construir otra autonomía, otro sostén. La metáfora lezamiana aún pervive, es el credo. Pero surgen de ella afluentes. Y la cubanidad adquiere otros cuerpos, otra vivacidad. Es necesario respetar sobre todo esta licencia que ofrece la puesta, más allá de sus aciertos e infortunios, sus pecados por defecto o exceso. La pervivencia de esta esencia subyacente como línea recta que define espíritu, estética y virtud, defiende en este montaje una condición de identidad.

Karina Pino



■ **Visión conflictiva de *La Stravaganza***

«**¿E**l barroco y el posmodernismo pueden definirse por la extravagancia? ¿Extravagancia es sinónimo de excentricidad? ¿La excentricidad no implica, también, distanciamiento del centro? Entonces, esta danza sin fronteras, con bailarines y músicos portando vestuarios confeccionados a partir de materiales desechables, en un espacio acotado por el mismísimo movimiento corporal, nos lleva a contextualizar o cuestionar, los límites que impone la marginalidad sexual, social y cultural...»

Con el párrafo anterior comenzaba las notas al programa de *La Stravaganza*, coreografía de Rosario Cárdenas que fuera estrenada el 9 de febrero de 2006 en el Teatro Mella de la capital cubana. La temporada se extendió hasta el día 19 y es un dato importante, porque en esas ocho funciones la obra fue creciendo, del mismo modo que crecía la afluencia del público. Y la concurrencia es otro elemento a considerar debido a que en las exploraciones que realicé día a día, los comentarios no especializados iban del enaltecimiento a la injuria. Es decir, *La Stravaganza* se amaba o se odiaba, no había términos medios. Aunque es justo reconocer que siempre abundaron los amorosos.

Entonces aseguro que el mejor análisis crítico de esta obra es a partir de los opuestos que la concibieron y que, por fortuna, también la recepcionaron. Me propongo enfocar el análisis en tres direcciones: la dirección sonora, la plástica y la cinética. Pero antes es necesario precisar que la obra se desarrolla con una estructura dramática tradicional. Tal parece que, desde *Ouroboros*, estrenada en el año 2002, Rosario deja atrás el discurso no aristotélico que caracterizó sus espectáculos *Dédalo*, *María Viván*,



FOTOS: LUIS FRANCISCO BUENAVILLA

Dador, como recurso eficaz en esta nueva etapa de Danza Combinatoria donde apuesta por el pequeño formato. Y es que en *La Stravaganza* los cuatro bailarines –Dixan Garrido, Yaíma Esterlich, Celia Borjas y Abel Berenguer–, una vez que son incorporados uno a uno en la exacta introducción, no abandonan el escenario hasta el final. Como una parte considerable de la música la ejecuta, en vivo, el grupo La Teoría Dorada de

Popeye, pues los cuatro músicos se integran a la coreografía ejecutando los movimientos corporales, no técnicos, que ellos pueden realizar. Parecería que me contradigo cuando hablo de pequeño formato y ya son ocho intérpretes y puede ser cierto; pero el movimiento corporal de los músicos no determina el discurso coreográfico y, por lo tanto, debemos situarlo en el obvio entorno musical y el plástico, más que en el cinético.

Dirección musical

Un opuesto evidente es el que se establece entre la música barroca de Antonio Vivaldi y el rock and roll, original para la obra, de La Teoría Dorada de Popeye. También la extraordinaria Lucía Huergo—a quien todos conocemos por su excelencia como intérprete del saxofón y como compositora en infinidad de obras para danza, teatro, cine y video—hizo los puentes musicales entre un estilo y otro. Pero estos puentes no eliminan la contradicción porque el interés no era abolir, sino reforzar los antagonismos. Vivaldi nació el 4 de marzo de 1678 en Venecia. En 1703 fue ordenado sacerdote. Escribió más de quinientos conciertos, setenta sonatas, cuarenta y cinco óperas y abundante música religiosa. Fue el primer compositor que utilizó de forma coherente el ritornelo y uno de los primeros en introducir *cadenzas* para el solista, ya que era un virtuoso del violín. Falleció en Viena el 28 de julio de 1741. Su producción musical corresponde al barroco tardío, antecesor directo del período clásico que encabezó Mozart. La Teoría Dorada de Popeye es una agrupación de rock alternativo cercana al grunge o al neopunk. Sus cuatro integrantes, artistas plásticos sin formación musical académica, se han conocido en los medios y obtuvieron varios reconocimientos por un trabajo que persiste en no abandonar una supuesta estética de la agresividad. Sin embargo la música que compusieron para la obra se acerca más al espíritu del rock sinfónico de Pink Floyd o de Queen y la letra en español de la canción es una reelaboración del texto en italiano que canta Cecilia Bartoli.

Afirmo que el interés era reforzar los antagonismos musicales entre el barroco y el rock and roll, porque de este modo la música también es capaz de generar conflictos que sirven de pauta a la acción dramática dentro del espectáculo. Lo primero que escuchamos es el Concierto n. 1 para violín y orquesta de la serie *La Stravaganza* de Vivaldi, después el primer puente de Lucía Huergo hacia La Teoría Dorada de Popeye con los

cuatro músicos en vivo. Nuevamente otro puente para terminar con la interpretación de la mezzosoprano Cecilia Bartoli de la ópera *La Griselda*, también de Vivaldi. Estos conflictos se generan no sólo por el universo sonoro que se logra, cuestión elemental, sino por los poderosos significantes que los músicos implicados irradian a partir de los apócrifos criterios de aceptación oficial y/o social. Lucía Huergo funciona como un equilibrio entre dos mundos diferentes. Por un lado la música creada, en el pasado, por un sacerdote virtuoso del violín, y por otro la música creada, en el presente, por un grupo de músicos irreverentes. Por un lado la académica, que en la actualidad es aceptada por todos como buena, la música de la persona de bien. Por otro, la que es continuamente subvalorada y discutible, la música de la persona marginal. Es decir, la música es capaz de generar un conflicto entre el centro y la orilla.

Dirección plástica

El 2 de febrero de 2005 en la Sala del Museo Nacional de Bellas Artes, Rosario Cárdenas fue homenajeada por los quince años de Danza Combinatoria. Allí sus bailarines presentaron una pasarela con atuendos diseñados y confeccionados por Lauren Fajardo, Ilse Antón y Alexis Polanco. Aquellos vestuarios hechos con jabs de nylon, preservativos vencidos, discos compactos defectuosos y otros materiales desechables, fueron el punto de partida para la concepción de *La Stravaganza*. Hubo que diseñar después otros vestuarios para los músicos que, respondiendo a su concepto de ocultar el rostro mediante máscaras, fueron los encargados de diseñarlas y confeccionarlas con formas cúbicas y motivos abstractos. Ahora bien, mientras los músicos irrumpen en escena con el vestuario casi completo, los bailarines van entrando con un vestuario mínimo y Celia Borjas entra pintada sobre el cuerpo totalmente

desnudo. Esta imagen por momentos nos recuerda algún cuadro surrealista del pintor rumano contemporáneo Nicu Darastean. Pero el vestuario final de Dixan Garrido nos remite al teniente Willem van Ruytenburch en el cuadro conocido por «La ronda de noche» del pintor barroco Rembrandt; aunque sustituya el sombrero por una romántica peluca. Del mismo modo, el vestido que portará Yaíma Esterlich se parecerá al que portaban las damas de la corte del rey Luis XIV en la barroca Francia de 1653. Sin embargo, el vestuario femenino de Abel Berenguer se acerca a los patrones conceptuales de la moda en la década del sesenta, mientras las muecas de todos en el *pas de quatre* que culmina la introducción, simulan imágenes de petroglifos mayas con dos mil años de antigüedad. *La última cena* invocada al final puede ser la de Leonardo da Vinci o la de Juan de Juanes, cualquiera instituye aquí, una eucaristía escatológica. Por otra parte Carlos Repilado resolvió la iluminación no con colores, sino con claroscuros, y dotó la escena de una atmósfera barroca en medio de un eclecticismo total.

Los opuestos en la dirección plástica, independientemente de su valor simbólico, nos marcan conflictos entre la luz y la sombra, entre realidad y espiritualidad, entre la multitud y el individuo, entre el todo y la parte. Es decir, la progresión dramática transcurre entre lo trascendente y lo trivial. Los vestuarios parecen ser, simulan, en realidad son desechos, despojos. Entonces, ¿lo que trasciende es lo simulado o se simula lo trivial?

Dirección cinética

Ya vimos que en la dirección musical el conflicto preferente es el que se establece entre la orilla y el centro; y que en la plástica es entre lo trivial y lo trascendente. En la dirección cinética es resultado de la contradicción entre el movimiento propio de cada intérprete y de todos, con el espacio que el movimiento de ellos mismos limita. Es esta pugna

inherente al cuerpo físico y su movilidad escénica la que va resolviendo la sumatoria de conflictos. Por eso estamos ante una obra danzaria con tantos elementos performativos, que lejos de frenar la aprehensión, como ya vimos, contribuyen a ella.

En el Principio se escucha el primer concierto de Vivaldi y los poco vestidos bailarines que entran a escena se mueven siempre por el borde. El diseño espacial es un cuadrado grande que se va cerrando a medida que la obra transcurre, donde el objetivo es su núcleo. El Medio de la obra acontece con La Teoría Dorada de Popeye—ellos entran marchando a tiempo por el margen, aunque el baterista se mantiene en uno de los balcones del teatro— y el paulatino uso de los vestuarios que aparecen en escena desde las alturas. En el Final Cecilia Bartoli canta, los telones se desordenan, los vestuarios son desgarrados y en diagonales, bailarines y músicos—con tentáculos como medusas— atraviesan el centro y dejan desnudo y lleno de sangre a un bailarín que huye. Asumimos entonces una relación proporcional entre orilla y trivialidad, así como entre centro y trascendencia. Por lo tanto, el diseño espacial que se crea con el movimiento corporal nos sugiere una marcha del

rechazo hacia la aceptación y, cierto, otras posibles, infinitas migraciones.

Para narrarnos este viaje por las barreras que impone el perímetro como vallas sucesivas que protegen el centro, los bailarines hacen un derroche de la técnica más depurada y también de una gestualidad que contiene los matices histriónicos que la coreografía exige. Identificamos las courantes y minués al modo de Pierre Beauchamp sin su Rey Sol, con los roles de hembra y varón invertidos más que travestidos, ello provoca una superposición de posturas refinadas con ademanes vulgares. Gestos que nos brindan un acercamiento atrevido a los deseos, a las más íntimas obsesiones y represiones en un entorno moral y cultural que es pretendidamente desmontado.

Observamos en los bailarines una extraordinaria destreza física junto a la más impresionante fuerza expresiva, sobre todo, en el bailarín-actor Dixan Garrido, pleno de una madurez interpretativa que abrumba. Técnica y gestualidad cubana de ayer y de hoy se funden en un todo orgánico. Aquí hay varios focos con diferentes dinámicas y transiciones entre poses de una inquietante plasticidad intertextual. Las ideas combinatorias del espacio y la geometría, de la

dirección y la energía, de la universalidad y la identidad, eclosionan como un ritornelo que alterna lo clásico con lo popular y lo divino con lo mundano.

En la escatológica cena, clímax del espectáculo, el staccato vocal de la mezzosoprano se convierte en un staccato corporal en los bailarines y es el ejemplo que mejor resume la integración de la música a la danza y de esta al cosmos plástico una vez llegado al centro. Pero además es la recapitulación física, sonora y visual de lo acontecido, una síntesis marcada por la superación de todos los límites corporales. Lo extraordinario del final es que también se cuestiona la validez de lo aceptado, la validez de lo trascendente, la validez del centro. La puesta en escena es una simulación de un mundo real simulado.

La unidad de la dirección sonora con la plástica y con la cinética nos remiten a un tiempo inmenso perceptible por la historia de la humanidad; pero esto transcurre en la sala teatral en el justo tiempo necesario para la representación. *La Stravaganza* es precisa, mantiene el interés y tiene el don de hacernos reír o de hacernos llorar, poderes y riesgos de lo extravagante. ¡Qué oficio, Rosario Cárdenas!

Me quedan algunos cabos sueltos, por ejemplo la relación que establezco en las notas al programa entre el barroco y el posmodernismo o cuando al principio me refería al crecimiento de la obra en la medida que las funciones avanzaban. Pero no es descuido, es que pienso que dije todo lo que la coreografía necesita para ser enjuiciada y temo apartarme de ese, el discurso fundamental. No obstante, ofrezco elementos, criterios, no juicios. El juez ha sido el público que ha odiado y amado con la mayor naturalidad y la más sincera desnaturalización. Claro está, no puedo ni pretendo esconder mi dilección a *La Stravaganza*.

Vladimir Peraza Daumont



■ **Demo-n/Crazy** en el poder del cuerpo danzante

Afortunadamente, por estos días, la escena habanera asistió a la coexistencia de varios espectáculos coreográficos. Por fortuna la mayoría de ellos supieron mover la mirada inquieta de los espectadores. En el espacio del Teatro Las Carolinas, que acoge a la compañía Retazos, se presentó la agrupación sueca Memory Wax con un programa bien diferente al que suele exhibirse en nuestros escenarios. En la sala Covarrubias del Teatro Nacional, hizo su debut grupal Corpus Spiritu Alma, proyecto que dirige el bailarín y coreógrafo Tangin Fong con jóvenes recién graduados de la Escuela Nacional de Danza. Pero sin duda el mayor goce estuvo en la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana con la temporada de verano de Danza Contemporánea de Cuba.

La compañía que dirige hace ya veinte años el bailarín Miguel Iglesias, vino para ratificarnos que es la primera en todo nuestro panorama dancístico. Durante los tres fines de semana de la temporada estival, entre estrenos y reposiciones, una diversa programación se empeñaba en demostrarlo.

Poco aportaría que reinsistamos en referir el alto nivel técnico y gran competencia de los bailarines cubanos. Nivel heredado de una formación caramente exigente y centrada en la excelencia del dominio de la técnica de la danza y el ballet. Obras importantes como *Folia* del holandés Jan Linkens –también autor de *Compás*–, *La ecuación* del cubano Georges Céspedes o las piezas de Julio César Iglesias: *Restaurante El Paso* y *La lluvia cae por el viento* –todas ellas bailadas en la temporada–, denotan los méritos advertidos. Pero sí creo que debemos insistir, hasta conseguirlo, en que la danza cubana,



esa que se hace a partir de las necesidades creativas de nuestros coreógrafos-autores, debe entregarse sin demoras a la pesquisa espacial y corporal en virtud de la certera puesta en escena coreográfica.

Dichosamente, el hálito gozoso que me dejó el paso de Danza Contemporánea de Cuba (DCC) por el escenario –y el público– del Lorca, me sirve de plataforma ideal para convidar a nuestros artistas de la danza a apostar por la investigación coreográfica. Indagación que invite al retorno presto del fabulador, tal como lo hiciera Julio César en *La lluvia cae por el viento*. Ahora, en esta nueva versión del ballet que se estrenara en 2006, Julio reedita su discurso comprimiendo un tanto la información. No obstante, y por ser la escena coreográfica el espacio para la síntesis y la sorpresa, presumo que el joven coreógrafo podría condensar más su punto de vista, despojando algunos momentos en *La lluvia*...

Propicia ha sido la manera en que la dirección de Danza Contemporánea de Cuba sopesa la limitación de nuestros coreógrafos –salvando contadísimas excepciones– que no alcanzan conquistar ese mágico aire venturoso de una atinada propuesta coreográfica. Propicia digo, en tanto sinergia, entrecruzamiento, trueque, provocación despabiladora. Trazos tan firmes como el de Linkens o Samir Akika –el de *Nayara, mira pero no me toques*– movieron el pensamiento creativo y la imagería *movimental* del cuerpo de los danzantes de DCC. Así, celebro la venida a La Habana del catalán Rafael Bonachela. El coreógrafo, que trabaja en Inglaterra, llegó pensando en un proyecto de pequeño formato, mas no fue de ese modo. De su residencia en DCC nació *Demo-n/Crazy*, gran suceso de esta temporada.

¿Qué hay en *Demo-n/Crazy* de diferente y seductor?

Se dice que es Bonachela un adicto al movimiento, que gusta de reacomodarlo estudiando las artes visuales y el comportamiento cotidiano del cuerpo en contextos distintos. Tal vez esta premisa le haya servido de posible trama para articular la propuesta habanera. Es axiomática en ella la labor de composición y escritura a partir de la improvisación estructurada. Sin llegar a la figuratividad *per se* del movimiento ni a un posible relato causal de los hechos, le es permitido al espectador hilvanar una serie de referencias devenidas aparente historia.

Historia o partitura que involucra un tratamiento paradigmático de los cuadros que estructuran el ballet. Composición resuelta desde las entradas y salidas de figuras y masas. Significaciones escénicas focalizadas en las relaciones entre centro y fondo, quietud y revuelo, lo aparential y lo evidente. Feliz juego de contradicciones y connotaciones que entre danzantes y coreógrafo logra construir progresivamente la atención y, de hecho, la tensión de las evoluciones coreográficas.

Hay en *Demo-n/Crazy* un «reajuste de cuentas». Por un lado Bonachela no presupone *a priori* una narratividad locuaz, expedita; por otra parte va refundiendo ítems emergidos de textualidades varias. Proceso intuitivo quizás –tal como fue cobrando corporeidad la propuesta misma–, lo cierto es que a ratos se me antoja ver a la Elegida de *La consagración de la primavera* o a los *bad boys* de DV8 Physical Theatre. Asociaciones eventuales y fortuitas probablemente, pero, oportunas en mi lectura. Y es que no me canso de insistir en querer tener una danza contemporánea que niegue desde su propio juego (aunque a veces de modo homeopático) ese rezago demodé –de belleza, inmaterialidad y esbeltez– legado por la danza académica.

De nada vale que el arte dancístico de este instante preciso siga pensando que el cuerpo no sea uno de nuestros cuerpos gastados, sino un cuerpo ideal, un cuerpo de ensueño, liberador de la fatiga y de la inquietud, que resuma todos los elementos que creemos más atractivos: ligereza, vaporosidad, fuerza, facilidad y, sobre todo, perfección.

No, Bonachela sabe esto. Sabe él manipular la mirada del espectador. Supo con *Demo-n/Crazy* seducir y desafiar lo engañoso del cuerpo danzante. Ajuste de cuentas donde el cuerpo «ostenta» sus signos de vigor, de fuerza, de agilidad, de salud y dominio de sí, la plenitud. Hay en su escritura coreográfica una sutileza recalcitrante. Modo para orquestar sucesiones de gestos, de movimientos, de frases coreográficas y secuencias que reinciden en el valor del cuerpo modélico altamente tecnificado. ¿Acaso esta locura demoníaca es una suerte de acoso? ¿Acaso estamos los seres humanos de este instante puntual compulsados por la

omnipresencia del poder estampada sobre los cuerpos hipereficientes?

Si bien la escena coreográfica de la danza contemporánea cubana debe tornarse remolino inquietante de las preocupaciones de los hombres y mujeres de este justo momento, es pertinente preguntarnos: ¿cuánto caudal expresivo queda desplazado en las márgenes, inarticulado, balbuciente, sometido a una parálisis –inmovilidad y afasia– para que el cuerpo danzante sólo hable de su modelo tecnificado?

Hoy, cuando resuenan en mi cabeza los ecos ya pretéritos de estos días de danza habanera, retomo mi voto por la danza que no acalle la fragilidad de la vida humana. Entonces no me cansaré de agradecer a los danzantes, a los coreógrafos y gentes de la danza que regresan al compromiso que implica ser testigo, presa y medio de un cuerpo pulsional y urgente. Cuerpo que aún con la cabeza en tierra y patas para arriba, sepa ver más allá del horizonte reclamando como Bonachela: *Ne me quitte pas...*

Noel Bonilla-Chongo



■ La importancia de llamarse Carlota

Y de aquellos tiempos sigue todavía flotando un recuerdo en torno a nuestros inciertos corazones.

GOETHE

Preludio en La Habana

Susana Pérez llega a la Casona de Línea en un Moskovich destartalado, con el peinado a medias y la base del maquillaje. Su presencia en el teatro es, cada vez, un acontecimiento de multitudes. Los espectadores intentan acceder de cualquier modo a la sala e improvisan una lista de espera para comprar las entradas. Con el recuerdo fresco de *Pareja abierta* y *Tengamos el sexo en paz*, ambos escritos por Dario Fo y Franca Rame, bajo la dirección de Teatro de Tres, el público sigue el crecimiento constante de la actriz que no se detiene así pasen los años. Dirigido por el argentino Miguel Pittier en colaboración con el Centro de Teatro de La Habana, se presenta ahora el monólogo *Conversación en la casa Stein sobre el ausente señor Von Goethe*, del dramaturgo alemán Peter Hacks.

El equipo de Teatro de Tres y Miguel Pittier realizan un sueño del propio director, atraído por la fuerza histriónica de Susana Pérez. Pittier, graduado por el Instituto Nacional de Arte, tiene una excelente trayectoria, principalmente en la dirección de actores en espectáculos como *Las viejas putas*, *Idiotas*, *borrachas y moribundas*, *Psycho* y *Cachafaz*; también ha sido profesor adjunto de Análisis Dramático en universidades de Buenos Aires.

Prólogo en el cielo del teatro

Sólo buenos actores han dejado interpretaciones geniales en la historia cubana del monólogo. Guardo en mi estrecha memoria de espectadora



FOTO: OSMARO CASTELEIRO

Diatriba de amor contra un hombre sentado (García Márquez), con Daisy Granados; *Las penas saben nadar* (Abelardo Estorino), con Adria Santana; *Marx en el Soho* (Howard Zinn), con Michaelis Cué; y *Santa Cecilia* (Abilio Estévez), con Osvaldo Doimeadiós.

Después de su actuación en el monólogo *Tengamos el sexo en paz*, la archiconocida Susana Pérez deslumbra al público como Carlota von Stein, trabajo que puede parangonarse únicamente con *Clase magistral* (Terrence McNally), teleplay dirigido por Magda González, donde interpretó a María Callas para los cubanos. Entre sus trabajos se encuentran la telenovela *El balcón de los helechos*; los filmes *Pon tu pensamiento en mí*, *Amor vertical*, *Aunque estés lejos*; y *La loca de Chaillot* (Teatro El Público), entre otros.

Noche de Weimar

En la sala Llauradó asistimos a un pasado, poco después de 1785, donde una mujer espera, desde otra sala en tonos claros, el momento de hablar. Frente a ella, en alguna parte, su esposo —opcionalmente disecado, o un muñeco, según el texto— escucha. El secreter es abierto con la llave de su pecho. Allí están las cartas, el pasado: Goethe. El material biográfico se convierte en paradigma dramático para una lectura artificiosa.

Pero la historia no comienza aquí. Detrás de la ficción, una biografía seduce a lectores interesados en el desenfadado romántico del poeta dieciochesco. Federica, Lili, Carlota Buff y otras mujeres, cuasi figuras creadas por la imaginación del autor de *Los sufrimientos del joven Werther*, contienen en sí argumentos valiosos para múltiples líneas de investigación. La segunda Carlota, señora de Stein, hizo que el joven Goethe permaneciera diez años en la ciudad de Weimar.

Goethe llega a Weimar en 1775, invitado por el duque Carlos Augusto para ser su Consejero íntimo, esto es: ocuparse de tareas intelectuales en la educación de la familia ducal. La primera imagen del poeta de veintiséis años no fue muy alentadora para la sociedad de Weimar; pero su personalidad inquieta, brios, y la inexperiencia en trabajos de la corte, crearon un Goethe singularmente atractivo. Pronto ganó la admiración de todos y recibió atenciones particulares. Ya tenía redactado su *Urfaust*, un primer borrador de *Fausto*, escritura que abandonaría durante diez años de estancia en Weimar, entre otros motivos por la apabullante presencia de Carlota von Stein.

Por la silueta de una foto Goethe conoció a Carlota, ante la cual quedó maravillado. Distinta sería la reacción al verla en persona, con siete hijos bajo

la falda, un esposo y deberes sociales que la ataban según condiciones de género, como cuidar la educación de sus hijos, ejecutar bordados envidiables y servir el té a sus horas. La señora de Stein era mucho mayor que él, tenía treinta y tres años y había vivido intensamente la maternidad, lo que hacía de ella un caso particular en el álbum femenino de Goethe, plagado de muchachitas inexpertas y virginales. La atracción era mutua. Goethe no sospechó que la majestuosa presencia de Carlota tuviera un trasfondo de cansancio matrimonial. La estancia del poeta en la ciudad fue un aliento para ella.

Gracias a vos, vuelvo por fin a sentir el gusto del mundo, del que de tal modo me había separado. Mi corazón me reprocha, pues presiento que os preparo tormentos y que también vos me los reserváis. Hace seis meses me hallaba dispuesta a morir, y ahora ya no lo estoy. (Carta de Carlota a Goethe, 1776).¹

Estas palabras predicen el inevitable destino de ambos, quienes temieron quebrar su amistad por accesos de pasión y desenfreno carnal. Las cartas que Carlota guardó fueron cómplices de un romance idílico. No puede obviarse el epistolario al hablar de la relación entre Goethe y Carlota, espacio más íntimo de comunicación, entre consejos, versos, juegos de palabras, confesiones. Según afirma Herman Grimm, «las cartas de Goethe a Carlota von Stein constituyen uno de los más bellos y conmovedores monumentos de la literatura universal». ² En los últimos años de su extensa permanencia en Weimar, los comentarios sobre su dudosa afinidad con Carlota hicieron eco en la corte, por lo que en 1786 Goethe viajó a Italia y dejó atrás sus labores en el ducado.

Peter Hacks (1928-2003), discípulo de Bertolt Brecht, escribe en 1976 *Conversación en la casa...*, texto que alivia su deuda con la literatura alemana, en tanto supone cierres concretos para una historia inconclusa. Acude a licencias en la construcción dramática que en ningún

modo desvirtúan la imagen de Goethe, y sí alimentan la leyenda que, como los temas de las tragedias griegas, es conocida por muchos.

El autor respeta la linealidad temporal y sintetiza diez años en cinco actos o partes, con la estructura de una conversación íntima, apoyada en el epistolario como elemento retrospectivo. El conflicto de Carlota con sus recuerdos transita por una columna lógica en el sentido aristotélico, con el primer acto introductorio donde presenta a Goethe, el desarrollo de su amistad entre el segundo y tercer actos, el momento de la crisis —el encuentro carnal— hacia el final del cuarto acto, y la relajación del mismo en el último acto de *mea culpa* y reflexiones.

Al inicio aparece una Carlota erguida sobre pilotes de orgullo, heroína emocional de *Ifigenia en Táuride* y musa de *Torcuato Tasso*, dueña de los temblores y el genio de Goethe. La máscara que Carlota se construye para sostener su dignidad ante el poeta, pierde sucesivamente sus colores durante la conversación, en violentos contrastes con su propia voluntad. Ella se confiesa arrepentida de las concesiones carnales.

Hacks halló el modo de concretar los vacíos en la historia, creó una razón suficientemente delicada por la cual Goethe debiera abandonar Weimar, además del temor a los comentarios: el encuentro sexual, *la noche del diez de octubre del ochenta*. De esta forma la catarsis de Carlota aumenta sobremedida, y el estado espiritual desaparece. El conflicto de una Carlota con su imagen en sociedad se focaliza en la contradicción cuerpo/alma, en un asunto interior. Por eso no resulta extraño que la señora de Stein muestre sin reservas el pecado frente a su esposo, pues la culpa, para ella, fue un placer. *El hombre ama la vida porque la vida no lo ama*, dice Carlota en su conversación.

Sitio despejado

Limpia de adornos y efectos sensacionalistas, la puesta en escena de Pittier se alinea al discurso dramático

del texto de Peter Hacks, según la conversación en privado. La dirección de arte de Alejandro Andujar es impecable; presenta una escenografía mínima, el espacio acogedor de la sala con una silla y un secreter al estilo del siglo XVIII, así como un vestuario discreto sin perder la elegancia. Como accesorios, las cartas, un candelabro, el servicio del café y un regalo. El diseño de luces de Adrián Cruz evita teatralizar el momento, apoya la acción en las pausas y mientras llueve. Igualmente la música no hace alardes de su presencia, sino impone al inicio y en instantes certeros la fuerza requerida para crear tensiones.

El objeto escenográfico de mayor valor es el personaje. La habitación tiene un tratamiento medido y ligero para mostrar a todas luces el personaje de Carlota. Miguel Pittier enlaza la estética del monólogo donde el actor es el centro de atención con sus necesidades como director de actores. El mayor esfuerzo lo dedica a limpiar las acciones físicas del personaje, sus ademanes, los gestos, las transiciones; trabajo delicioso gracias al talento de Susana. La interpretación de Carlota es compleja, pues el texto parte de la palabra como imagen evocadora de un pasado, y la actriz debe concentrar sus energías y dosificarlas en la quietud de una silla.

Epílogo (prestissimo)

La importancia de llamarse Carlota y de haber conocido a Goethe, hacen del monólogo una joya inquietante, mezcla de *poesía y verdad*,³ objeto extraño para el receptor. Una obra de arte.

La actriz es ovacionada al terminar cada función. Esta clase magistral otra muestra a Susana como nunca, inmensa en el ritual de las tablas al que siempre acude.

Grethel Delgado Álvarez

Notas _____

1 En Emil Ludwig: *Goethe*, México, Editorial Diana, 1953, p.131.

2 En Herman Grima: *Vida de Goethe*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 2002, p.184.

3 *Poesía y verdad*, libro de relatos autobiográficos de Goethe.

■ Aquí cualquiera ríe

Como si sus fanáticos hubiéramos hecho un reclamo tan alto, a fin de que la oportunidad se repitiera, Osvaldo Doimeadiós ha consentido en llevar a la sala Llauradó el espectáculo unipersonal que en unas fugacísimas representaciones dejó ver en el Museo Nacional de Bellas Artes durante el verano. *Aquícualquier@* se llama la propuesta, y ya se ve que desde el título salta la intención del primer chiste. Un chiste que, amén de buen título, resume el tipo de risa que procura Doimeadiós: sutil en su explosión y de rápido obrar en su retrato de tipos y máscaras sociales.

Osvaldo Doimeadiós es uno de nuestros mejores actores y uno de nuestros más sobresalientes humoristas: es una verdad que no asombraría si no estuviera lograda a partir de una de las carreras más sólidas y ascendentes del momento teatral cubano. Cómo este holguinero, modesto y parco, sabe desdoblarse en los personajes más insólitos, es algo que parecía confinado al mundo del humor, y que desde los días del añorado Sala-Manca, permanece en la memoria colectiva de toda una generación que, ya en el cine Acapulco o en el Karl Marx, reían las ocurrencias de aquel grupo de jóvenes que integraron, entre otros, Oscar Bringas y Leonardo de Armas. Hijos del acento picaresco de Virulo, los Sala-Manca aportaron una intención teatral que redondeaba el chiste, lo hacía más agudo y no sólo un comentario burlón sobre el transporte o el burocratismo: aquellos temas casi únicos de los años ochenta y primeros días de la década de los noventa. Luego vendrían otras aristas de las cuales se han alimentado los mejores y peores humoristas cubanos: el turismo, la divisa, la emigración de orientales hacia La Habana. Sala-Manca tenía, en aquel panorama, una preeminencia ganada a golpes de originalidad y dignidad en sus propósitos. Recuérdese el comentario

sobre nuestra niñez edulcorada en aquel número delirante donde parodiaban un programa televisivo de títeres, en el cual su protagonista, como Mesías de lo que ahora puede ser *South Park*, estremecía el retablo con sus atrevimientos. ¿Habrá que decir que aquel títere-niño irreverente lo interpretaba Osvaldo Doimeadiós?

Tras una década dirigiendo el Centro Promotor del Humor, nacido de discusiones y alegrías que propició primero la Asociación Hermanos Saíz y maduró luego en los Festivales Aquelarre, Doimeadiós renunció a ser un burócrata de la risa y regresó a sus intereses como actor. Discípulo de Ana Viñas en el ISA, no quería traicionar lo aprendido en aquellas aulas, donde encontró el apoyo insustituible de su mentor Armando Suárez del Villar, y renació de la mano de Carlos Díaz en roles tan distintos y complejos como los que asumió en *Ícaros*, *La loca de Chailot*, *La puta respetuosa* y *Santa Cecilia*. Sobre todo *Santa Cecilia*, donde demostró que su cultura multidisciplinaria es un recurso del que se vale inteligentemente, en una maniobra que lo eleva a la estatura del virtuoso y echa de menos esos milagros en otros ámbitos de nuestra escena. Los que se llevaron las manos a la cabeza al saber que Doimeadiós renunciaba, así fuera temporalmente, a la peluca y los decires de Margot, pueden ahora bajarlas para aplaudirlo, confirmando que la renuncia a la televisión que ya lo hacía popular era un acto de fe en sí mismo, del cual emanan ahora premios, elogios y un respeto que tanto los espectadores de un teatro «serio» como «humorístico» pueden prodigarle sin recato. Doimeadiós es un humorista que actúa, o mejor, un humorista que piensa: esa extraña

criatura es el resultado del cruce entre lo que aporta aquel alumno del ISA y el hombre que sabe usar sus más divertidas máscaras.

Aquícualquier@ existe, sin embargo, para que esos dos tipos de espectadores se encuentren en la misma sala. Contra la sobriedad que le es tan cara, este tipo de Alec Guinness tropical se transforma sin aparente esfuerzo en un puñado de personajes que dialogan con el auditorio a través de un retrato psicológico minucioso, tras el cual está todo el andamiaje de lo aprendido con maestros que van de Stanislavski a Woody Allen, pasando por el Clú del Claun a Enrique Pinti. El sufrido Feliciano, el Rockero de letras deleznable, la señora que llama por teléfono para informar de los desmanes de su localidad, el viejo Domingo con sus boleros, y por supuesto, como perla final, la diva de las antivas: Margot, componen un mosaico donde Doimeadiós rescata los chistes que aún no le han «robado» sus colegas. Y lo hace con un gusto que es también el suyo: no se puede negar que el propio actor disfruta los cambios rápidos, la mirada fija en el auditorio, la manera elegante y nada procaz de poner en solfa a sus espectadores. No olvidar que entre esos maestros está la huella de Antonio Gasalla.

Curioso es el modo en que Doimeadiós se empecina en organizar esta suerte de anti-show. Teniendo la posibilidad de hacer un espectáculo tradicional que simplemente se estructurase a partir de sus mejores y exitosas encarnaciones, Osvaldo prefiere irrumpir en escena para advertir que, lamentablemente, el público no verá algo semejante. La razón por la cual ha de ser así se achaca al incremento de la delincuencia en estos



FOTO: OSWALDO CASTELEIRO

días: alguien ha entrado a su casa y lejos de robarle los equipos y adornos que sobreviven de la década de los ochenta, le ha hurtado sus chistes. Así que el espectáculo que se verá es una muestra de lo que pudo salvarse del atraco. En una mochila el actor trae consigo los elementos indispensables para «presentar» a los personajes que, tal vez por estar ya ligados a su piel de manera irrevocable, ningún ladrón le podrá arrebatar. Y aunque la idea sirva para disparar algunos dardos contra el libertino concepto de «derecho de autor» que manipulan sus colegas humoristas, diestros en apropiarse de chistes ajenos, es un pretexto que calza a la perfección con el rejuego actoral al que nos invita Doimeadiós. Sobre un fondo negro donde apenas hay, además de él, una silla y un micrófono, los espacios serán los que el personaje invente como entorno de sus avatares, y sin maquillaje o postizos excesivos, este formidable actor se las arregla para que sus máscaras se sucedan como flashazos, dándose el gusto de interpolar, de vez en vez, algunas de sus caracterizaciones en las que combina parodia y admiración hacia sus modelos, como el hermoso instante en que rememora al Marlon Brando de *El padrino*.

La sobriedad que caracteriza al propio Doimeadiós es la clave del espectáculo. A diferencia de lo que nos inunda en propuestas de este carácter, los chistes funcionan con limpieza, y el doble sentido desaparece para dar lugar a otros terceros y cuartos sentidos, que implican la participación inteligente del espectador para completar la humorada. Eludiendo las «malas palabras», pero colocándolas, como se dice hacía el Viejito Bringuier, en el momento en que mejor funcionan; o haciendo comentarios de sátira política y social (el chiste del pescado devenido pollo es excelente, así como el de las vacas, en sus silencios e intenciones subrayadas), Doimeadiós consigue atravesar la cuerda floja de esos riesgos evitando siempre el mal gusto. Aprendió de Les Luthiers que la música es un exitoso vehículo del humor, y por eso se incluyen varios temas, algunos musicalizados por David Álvarez. En

algún momento la sobriedad misma se caricaturiza, como cuando, para traer a escena al dichoso Feliciano, Osvaldo apela sólo a una de las botas que debe lucir el personaje. No necesita de más, aunque el chiste sea que sólo una le hayan dejado los hipotéticos ladrones. Cuando Margot se viste con una prenda extraída de la colección Verano Teatral, ideada por Vladimir Cuenca, Doimeadiós se las ingenia para crear todo un chiste corporal, mientras dialoga y al mismo tiempos se ajusta el vestido de una y mil maneras para alcanzar una gozosa teatralidad.

En una eficaz página web se achacaba al espectáculo, más allá de sus virtudes, una cierta carencia, pues se dice que la propuesta no tiene «muchas intenciones teatrales». Me permito discrepar: ¿a qué se refiere esto? En un país donde actores como Graciela Duffau, Cipe Lincovski, Sara Larocca, Franklin Caicedo, Vivian Acosta, Adria Santana y tantos más han defendido los valores comedidos del unipersonal, y algunos han sido reconocidos en ese mismo sitio cibernético por los alcances de síntesis que muestran en tales desempeños, no entender la apuesta de Doimeadiós como dotada de una teatralidad que empieza y continúa en su propia proyección solitaria, me parece un error. La intención teatral de este espectáculo está clara: comunicación con el auditorio. Eso es el principio del teatro, y aquí se logra. Y lo que hace el actor, transmutándose en diversos rostros y sicologías, sin descanso, es teatralidad. No hace falta que la banda sonora resulte operática, que las luces cambien sin descanso, ni que la espectacularidad dependa de otros elementos que también pueden ser impostados. La teatralidad de *Aquícuálquier@* consiste en su naturaleza de gozo a flor de piel, que no mediante postizos ni aderezos de otro carácter. El comentario trae, de alguna manera, un eco de ese recelo con el cual decimos frecuentemente «esto es o no es teatro», sin que haya una comprensión cabal de lo que cada artista propone. Sí, este montaje contiene elementos de cabaret, de la tradición del *oneman show*, de lo que despectivamente se considera teatro

ligero. Pero no hay que confundirse, Doimeadiós lo concibe como un empeño de teatralidad concentrada en su rol de protagonista. De no ser así, no terminaría la función cantando su invocación al Ángel de la Jiribilla, con la cual cerraban los aplausos de *La divina moneda*, que también dirigió hace algunos años, para conseguir un momento de enfrentamiento puro y sentido con la platea y las emociones del auditorio. La teatralidad de marras es la de su capacidad para convertirse en una y otra máscara mediante un ejercicio de riesgo interpretativo, según las exigencias de una partitura en la que debe tocar cada personaje como un instrumento musical diferente. Aunque no veamos las gotas de sudor, no creo que aquí se empeñe menos de lo que le costaba cada función de *Santa Cecilia* en el calor infinito del Trianón: de la seriedad de su entrega brota la frescura y trascendencia del espectáculo, que Carlos Díaz asesora con su mirada cariciosa, desde la confianza que tiene en un actor tan capaz. Máxime cuando, a diferencia de aquel trabajo, pautado sobre el delicado y riguroso texto de Abilio Estévez, aquí el espectáculo debe fluir cada noche según el sentir del público, y los sentidos del actor han de permanecer alerta, sabiendo cuándo puede intercarse un nuevo chiste, suprimir una pausa o acelerar las risas.

En un momento delirante, Doimeadiós hace prender las luces de la sala y propone un experimento: menciona la posible solución de un agudo problema social y calcula la gravedad del caso según la risa que ese remedio hipotético provoque. No cabe duda de que es un limpio heredero de la tradición satírica que supo explotar proyectos como el Conjunto Nacional de Espectáculos, Nos y Otros y el propio Sala-Manca, según demuestra ese juego interactivo. Su humor es una invitación elegante para redescubrir que también la risa es un síntoma de inteligencia. Reír con el cerebro. Eso propone Osvaldo Doimeadiós. No sé cómo agradecerle más: si con una ovación cerrada o un pensamiento de carcajada limpia.

N. E. M.

■ Letanía de un espectador @do

Siempre diverso Ángel de la Jiribilla, tú que con gracia infinita te revelas en todo lo que existe, haz que encontremos los muchos rostros que escondemos, las múltiples voces y gestos, los cientos de personajes que llevamos dentro.

Quien ha seguido de cerca el panorama teatral cubano desde hace algún tiempo, no ha dejado de aplaudir fervorosamente al actor Osvaldo Doimeadiós. Él ha sido Minos, el prepotente rey de Creta en *Ícaros*; la nostálgica Santa Cecilia; el morbosos senador Clark, en *La puta respetuosa*; el intolerante Marcos, de *Arte*; Terámenes, el fiel preceptor de Hipólito... Personajes disímiles en su profundidad, ricos en su concepción dramática, auténticos en cuanto frutos de la imaginación de escritores para la escena. Doimeadiós ha sabido encontrar la forma de hacer únicamente suyos estos personajes. Parecen estar hechos para él. Alguien puede imaginar que Racine escribió los parlamentos de su Terámenes pensando en el actor cubano. Quien lo ve en escena cree encontrar en él un don especial para el trabajo sobre las tablas.

Sin embargo, a la lista de personajes dramáticos que ha interpretado Osvaldo Doimeadiós, es necesario sumar también aquellos que ha creado e interpretado en el humor. Conocido popularmente por su carrera como humorista, lanzado al «gran público» por algunos espacios televisivos de la década de los noventa, Doimeadiós comparte también un importante lugar en el humor cubano. Personajes como Margot y Feliciano pertenecen ya a la tradición humorística de nuestro país.

Todopoderoso Ángel de la Jiribilla, elevamos a ti nuestras voces para implorarte en esta hora aciaga: ¡hazte

presente en medio del robo y el egoísmo! No permitas que las manos de nuestros enemigos nos arrebaten la risa y el buen humor.

Aquicalquiera@ es el último espectáculo de Osvaldo Doimeadiós. Durante dos horas estamos frente a una escenografía mínima, reducida a

que incluyen nada de dinero, alguna que otra peluca, un vestido, un par de zapatos: desechos de un primer mundo que el ingenioso actor utilizará para reinventar el suyo, con sus personajes tercermundistas que hablan alto, ríen desmesuradamente y se entregan a la vagancia y a la inopia.



FOTOS: OSMARO CASTELEIRO

una silla y un micrófono. Sólo el actor y sus personajes aparecen frente a los espectadores que se preguntan, antes de entrar a la Sala Llauradó, qué de nuevo habrá bajo el sol gracias al talentoso actor.

El robo se convierte en la excusa para que Doimeadiós nos muestre los frutos de su fructífera carrera como humorista. Porque si «aquicalquier@», entonces eso significa que «aquicalquieraseleh@do» alguna vez, y Doimeadiós ha sido la víctima en esta ocasión. A algún lugar insospechado habrán ido a parar sus chistes y canciones, el vestuario que utilizaba para interpretar sus personajes, los apuntes que terminaron en la gaveta. Sin embargo, Doimeadiós ha invocado las manos y los bolsillos amigos allende los mares para que lo auxilién en esta ocasión en que ha sido el perjudicado de turno por la generalizada cleptomanía popular.

Gracias a la solidaridad humana llegan a las manos del actor algunos presentes, remesas del extranjero

A eso apunta *Aquicalquier@*: al robo, a la pérdida como detonantes de la solidaridad de los amigos y la creatividad de los artistas, al ser humano inmerso en sus luchas (inclúyase la acepción cubana) diarias, la crítica a la brutalidad y el egoísmo cotidianos, la inventiva del cubano para contar su propia historia a partir del humor más inteligente.

Todo esto pone Osvaldo Doimeadiós ante nuestras narices. Saca de su mochila algunas bolsas negras de nylon, y como un mago que saca de su sombrero prodigios inimaginables, muestra los regalos que sus amigos le han enviado. A la vista de todos, en el escenario-camerino-espejo, el actor irá convirtiéndose en sus personajes (Margot, Feliciano, Domingo Díaz) y estos a la vez se desdoblaron en otros tantos hasta que nos preguntemos cuál de ellos es el verdadero: ¿el actor Osvaldo Doimeadiós?, ¿el hombre-actor que se presenta en el escenario como víctima del raterismo cotidiano?, ¿la simpática Margot?, ¿las dos

contestadoras electrónicas, instrumentos de la incomunicación humana?

No sé si Doimeadiós querrá decirnos que no existe magia alguna en la construcción del personaje; que este se hace presente gracias a un signo, a un pequeño detalle que él sabrá utilizar perfectamente debido a su destreza y maestría como actor. A través de una bota se convierte en Feliciano; con un sombrero es Domingo, y así, como de la nada, y al parecer sin el menor esfuerzo, Doimeadiós reconstruye las historias de sus personajes y la suya propia como actor y humorista. *Aquicalquier@* un bolso o una carpeta de originales literarios, pero siempre habrá excelentes actores para recrearse nuevos rostros y para hacer del público su cómplice incondicional. Y Doimeadiós es uno de esos.

Justiciero Ángel de la Jiribilla, tú que habitas en medio del bullicio cotidiano, en las oficinas de los burócratas y en el transporte nacional contaminado con el sudor fecundo del pueblo, no nos permitas nunca el olvido de nuestras raíces, ni del látigo con su cascabel, ni de la esperanza.

En medio de la amplitud de propuestas humorísticas en el teatro cubano, algunas de ellas superficiales y poco elaboradas, Doimeadiós siempre ha apostado por rescatar un humor enraizado en la idiosincrasia del cubano. *Aquicalquier@* es otra de esas propuestas del actor en la que aparece el ser humano que ríe para crecer y sanarse espiritualmente. La preocupación antropológica es el alma de este espectáculo.

La crítica y la sátira sociales son constantes durante la puesta en escena. Nada, o casi nada, se le escapa a este excelente observador de la vida cotidiana que es Osvaldo Doimeadiós. Sin embargo, lejos de preocuparse por los detalles insignificantes, el actor va al centro mismo: el ser humano. Hay en *Aquicalquier@* una preocupación evidente por hacer pensar sobre el encarcelamiento interior del ser humano, sobre sus enfermedades del espíritu, sobre el robo de su humanidad, que provoca, finalmente, su deshumanización. Doimeadiós apuesta, sin embargo, por los hombres y mujeres

libres de las rejas que ahogan, dispuestos al diálogo enriquecedor, perspicaces en la crítica y abiertos al abrazo.

Los chistes, los monólogos y las canciones que Doimeadiós incluye en su espectáculo rescatan esa dimensión radicalmente humana que debe defender siempre el humor. Sin

del hombre al que le han robado su historia. A veces parece que el chiste, lo circunstancial, el detalle, es más importante que la historia de un humorista al que le han robado su tesoro pero que es capaz de recuperarlo gracias a la solidaridad de sus amigos y a su fecunda creatividad.



embargo, es una lástima que estas últimas rompan el ritmo que el actor sostiene magistralmente en su actuación. Cuando el público tiene que seguir al actor por estas islas musicales, lo invade la sentencia sin picardía y la poesía sin doble sentido; y con ellas, la contradicción: ¿no es posible salvarnos únicamente a través de la risa inteligente y provocadora del cambio? ¿Será necesaria también una dosis de «seriedad»? Yo tampoco podría dar ahora mismo las respuestas a estas preguntas.

Es también lamentable que, a ratos, el eje del espectáculo se pierda entre los cuentos, las canciones y la diversidad de los pequeños y grandes personajes que Doimeadiós rescata durante las dos horas que dura la función. Parece olvidársele que está allí porque el personaje que él representa fue víctima de un robo, que la representación de los personajes y las disímiles situaciones humorísticas no están aisladas, sino que conforman una única historia, la

Sin embargo, ninguno de estos deslices dramáticos constituirán impedimentos para que los espectadores disfruten de un buen e inteligente humor. El público ha seguido durante años la carrera de Doimeadiós y lo seguirá también durante estas dos horas de espectáculo. Nadie dudará, incluso, en acompañar al actor en su plegaria a la Jiribilla, ese ángel protector de chiquillos traviesos y ocurrentes.

A este santo cubano, protector de la risa y el buen humor, canonizado por acuerdo unánime y popular, elevamos nuestras preces desde la inseguridad cotidiana porque, después de todo, *aquicalquier@*.

Ángel de la Jiribilla, guardián de esta Isla que nos contiene, escucha esta letanía que se levanta en medio de la seriedad y la apatía y responde con el milagro de la risa, eternamente y para siempre. Amén.

Yoimel González Hernández

■ La lámpara de Aladino

Dentro del plural universo de las artes escénicas, el circo ocupa sin duda un importante lugar. Los riesgosos números de los acróbatas, el encantamiento que los domadores logran sobre sus fieras, la virtuosa ejecutoria de malabaristas y magos, así como la gracia de los payasos, suelen provocar en el espectador distintas y encontradas emociones. Desde las gradas, quienes asisten a la función repiten en su interior complejas y muy difíciles ejecuciones, posibles sólo allí, bajo una carpa, ese lugar de ensueño y fantasía que ha apasionado a muchos, en tanto constituye un canto a las posibilidades infinitas de la especie humana, capaz de superar los límites de su propia naturaleza.

Aparentemente más cerca de la cultura popular y de las apetencias menos sofisticadas del público, el circo se presenta actualmente en muy diversos formatos que van desde las tradicionales compañías trashumantes y sus carpas móviles, hasta aquellas experiencias de gran espectacularidad entre las cuales se destacan las protagonizadas por el Circo de Sol, o francamente experimentales, al punto de que la palabra «circo» suele ser imprecisa para caracterizarlas, tal es el caso de muchas puestas de La Fura dels Baus.

El centro de cada espectáculo está siempre asociado a los artistas y sus habilidades específicas. La principal atracción siempre está relacionada con un número de extraordinaria complejidad en el cual se ha alcanzado gran desarrollo. No obstante, la maestría puede pasar por alto si ese número no está coherentemente montado y colocado en el interior de una dramaturgia de la atracción. Es necesario poner en función de cada momento una buena cantidad de



FOTOS: KALOJIAN

recursos, encargados todos ellos de sostener la atención del espectador, excitar sus expectativas y hacer posible lo imposible.

Lograr esa presentación integral, ir más allá de la simple secuencia de variedades, fue de seguro la intención de Alberto Méndez al crear con el Circo Nacional de Cuba y la carpa Trompoloco, *La lámpara maravillosa*, propuesta que pudo ser vista durante todo el verano en privilegiadas funciones de martes a domingo.

El espectáculo tenía como principal virtud el nuclearse en torno a un tema específico. Los viajes de Aladino eran esta vez pretexto a partir del cual se organizaba toda propuesta, incluida la escenografía y el excelente

diseño de vestuario a cargo de Boris González y del propio Alberto Méndez. De vital importancia para el despliegue de los artistas y para el lucimiento general del espectáculo, el atuendo circense tiene un sinnúmero de especificidades, más allá de ser lo suficientemente llamativo como para impactar de golpe el ojo atento del espectador, tiene que ser funcional y hacer posible el despliegue de cada uno de los números. Todo ello está presente en el vestuario de *La lámpara...* aunque tal vez la imagen de los payasos y las de los acróbatas que tienen a su cargo el número de suiza pudieran haberse trabajado más en concordancia con la fantasía que impera en el resto de los diseños.



Destaco ante todo la visualidad, pues considero que es un logro de esta puesta la articulación de una imagen unificada, incluso a pesar de soluciones extremadamente simplistas y no logradas como es el caso de la alfombra voladora y sus diversas metamorfosis, en línea con un espíritu paródico que contrasta con el tono general de la propuesta.

Un logro evidente de esta propuesta, ya lo he dicho antes, es el solo hecho de proponerse una fábula que vertebre toda la propuesta. Ahora, en esa intención que saludamos se aprecian las mayores insuficiencias del montaje. Puesto en función de telón entre un número y otro, Aladino aparece en escena sólo para recordarnos que es su ojo el que, de paso por diversas zonas del planeta, observa cosas extraordinarias. Aun así se necesita un narrador que dé cuenta de cada uno de los lugares a los que Aladino arriba, subestimándose de este modo la imaginación del espectador y sus posibilidades para recrear cada uno de los ambientes. Resultan entonces forzadas las entradas del protagonista, interpretado por un «actor» no entrenado y tal parece que se abochorna de entrar al ruedo en un carro que es sucesivamente convertido en alfombra, avión o camello. Digamos que falta proyección y expresividad, tanto en Aladino como en el faquir narrador, lo que sin duda resta espectacularidad a la propuesta y a la vez limita la efectividad de aquellos elementos que se ha querido introducir en un punto de vista novedoso.

No obstante, el verdadero centro de un espectáculo circense está

lógicamente vinculado a los artistas incluidos en el programa, de modo que debemos a ellos los mejores momentos. Yoandy González, como el genio de la lámpara, la contorsionista Yenly Figueredo, el grupo de malabares Quinto Eclipse, integrado por Sulami León, Maylín González, Linda Sandra Neyra, Pedro Hernández y Jandy Jesler González, el comecandela Rubén Dranguet (Suyinka) y los también acróbatas Reinier Pérez, Utnier Aquino, Daikel Castillo, logran momentos de gran despliegue técnico y extraordinario virtuosismo. Son todos ellos capaces de dilatar su energía y ponerla en diálogo con un espectador que sabe cuál es el riesgo verdadero, presente siempre en aquel artista que se expone en lugar de exhibirse.

Creo, sin embargo, que *La lámpara maravillosa* es sólo el comienzo de un proceso de revitalización del circo cubano, que obviamente aún necesita de muchos recursos, pero que cuenta ya con el talento indiscutible de muchos artistas que durante años han sostenido la tradición. Tal vez sea esta puesta el inicio de un debate sobre las peculiaridades del circo cubano, si es que se puede definir una escuela propia, y el modo en que la institución y sus creadores han de proyectarse en el presente, en aras de lograr ese peculiar montaje de las atracciones que nos suspenda durante una hora o dos, rehenes de ese universo de fantasía y magia que es y será siempre el circo.

Jaime Gómez Triana



■ Memorias en vida: escenas fuera de canon

Al término de 2007, repaso la pobre temporada del periodo, y saltan ante mi recuerdo tres espectáculos fuera del «canon» que se reverencia como representativo de lo mejor del teatro cubano. Dos inscritos dentro de la centralidad del humor escénico, el otro dirigido a los niños y hecho, en gran medida, por ellos. No me interesan tanto en el nivel de la «alta calificación» que pueda otorgarles la crítica o este crítico abajo firmante, sino por las nociones o fuerzas que ponen en juego frente al panorama nacional.

aquícuálquierasoy

No me ocuparé demasiado de *Aquícuálquier@* porque este propio número de *tablas* contiene dos acercamientos a esta puesta en escena hija de Osvaldo Doimeadiós. Y digo hija no solo, ni tanto, porque él firme las tres columnas esenciales del teatro del lado creativo (dirección, texto y actuación —la otra es, sin duda, el público), sino porque *Aquícuálquier@* es una suerte de memoria en vida de su recorrido por los escenarios del teatro, del cabaret y de la televisión, especie de tautología, como si Doimeadiós dijera «esto he sido y así he llegado hasta aquí». Como si se renombrara *aquícuálquierasoy*, la elíptica verdad del arte del actor: hábito universos físicos y mentales que me transforman en otro.

De ahí la admirable y sencilla elocuencia artística del espectáculo, la virtud higiénica del humor inteligente, también la empatía generacional y las capas de hojaldré para la lectura —el robo denunciado y *textualizado* como *leit motiv* social a través de su legitimidad estética: el actor-personaje se presenta diciendo que no puede representar ese día

porque ha sido víctima de un robo que lo ha desvalijado de elementos y accesorios que usaría, mas Doime nos demuestra cómo es posible, desde ese despojamiento, brillar a partir de un robo permitido, el hurto, el *canibaleo* de perfiles, acciones, modos y maneras de seres humanos en sociedad, de seres humanos cubanos en la sociedad cubana.

Pero más allá de los aciertos particulares del montaje, sí quiero señalar una fórmula que Doime hace plena: la enorme capacidad de invertir/convertir inteligencia en trabajo y superar así cualquier limitación. Aunque me sé en terreno frágil, me atrevería a decir que Osvaldo Doimeadiós no es un actor particularmente dotado —si descontamos, por supuesto, su fascinante don humorístico—, en cuanto a esas características regaladas por la naturaleza y que, en verdad, NO hacen a un actor pero suelen indicar que lo parece: saber cantar, bailar, mostrar un perfil atractivo, etc., etc. Él no rehuye de alguna de ellas, conoce sus horizontes y los sobrepasa con el rigor del trabajo concreto y esa inteligencia de saber enfrentar el desafío y colocar cada cosa en su lugar. Sabiduría que nos permite admirarlo hoy como el actor más importante de su generación porque ha sabido siempre manifestar su vocación a pie de obra y tironear su carrera hacia delante con la asunción de crecientes desafíos, mientras muchos «defienden» la vocación en abstracto, en el silencio de los largos periodos sin trabajo o en las apariciones fortuitas o en el compromiso con proyectos vacíos.

Doimeadiós podía haberse restringido al campo del humor —y no veo en ello demérito alguno, de hecho hablamos aquí de un espectáculo

humorístico—, el cual le deparaba algunas ventajas potencialmente perniciosas cuando los actores, o las personas, las convierten en fin en sí mismas. Mas no se conformó, ha ido sumando participaciones diversas (así mismo en el cine, la televisión y hasta en responsabilidades como directivo de la cultura), en el teatro como director, actor, sobre todo en las filas de El Público de la mano de Carlos Díaz, hasta llegar en los últimos años a su monumental *Santa Cecilia*, de Abilio Estévez, y en este momento a *Aquícuálquier@*, síntesis, no solo en lo evidente, de ese andar a campo traviesa entre diversos terrenos como parte de su sólido camino como oficiante de la actuación, un verdadero ejemplo ante tanto desvarío.

Rigoberto se teatraliza a sí mismo

Hacia tiempo que Rigoberto Ferrera no desafiaba los grandes escenarios con sus atrevidos unipersonales, cosidos entre las variables de la escena humorística y su indudable condición de actor. Antaño presentaba esos personajes enloquecidos que, gracias a las características de sus comportamientos, ligaban la evidencia de lo hilarante con las sutiles citas a estilos de la historia teatral perfectamente encajados en la estructura general.

Ahora vuelve con *Échale la culpa a Rigo* que desde el título anuncia espíritu lúdico y *autotematización* de experiencias propias. Y esa coherencia es lo primero apreciable en el espectáculo a pesar de las autonomías de los cuadros en los montajes humorísticos.

Arranca con parodias de conocidos actores estadounidenses que, entrevistados para el programa del Actors Studio, hablan en serio de Rigoberto Ferrera. De la «invasión»

audiovisual, preparada previamente (que tendrá otro momento más adelante con la visita a su «casa de locos»), salta al espacio escénico, gigantesco en el caso del Teatro Karl Marx y mucho más para un actor en solitario. En medio del mismo cuenta, a través de cuadros asentados en monólogos, un cúmulo de peripecias personales del personaje «Rigo» sinceramente apegadas, al parecer, a la vida de Rigoberto Ferrera.

A pesar de las «obligaciones» narrativas, no olvida nunca las acciones escénicas. Llena el escenario con su singular desplazamiento, con su poderosa capacidad gestual, al tiempo que discurre la humorada sobre sus andares como actor porno y su pasión fisiculturista o sus padecimientos como hipocondríaco de ley o sus visitas al dentista o su tratamiento con el proctólogo, excelente muestra de cómo resolver con agudeza y teatralidad un lugar común. En la elaboración de la imagen son profundas las citas sonoras, verbales y de estilo de los materiales artísticos «originales», sean cinematográficos, teatrales o propiamente musicales.

Luego se da el lujo de juntar a Sampling y a Sexto Sentido, de lo mejor de nuestras agrupaciones vocales en música popular, para acompañarlo como cantante. Improvisa y canta bien, hasta muy bien, diría yo que no sé evaluar casi nada del canto, con ese valioso dominio, más teatral que musical, que los auténticos actores dan a la palabra musicalizada en sus voces.

Las incursiones musicales encuentran orgánica coherencia en las partituras sonoras producidas por Ferrera para describir acciones, el sonido del taladro del estomatólogo es un ejemplo magnífico.

En los encuentros directos con el público acerca de la infidelidad en la pareja, afirma su veloz reacción, su capacidad de improvisación y su enorme dote para la comunicación. Pasa con conocimiento de causa entre las respuestas y los desconciertos de los espectadores. Y nunca se sirve de su fama televisiva para tales menesteres ni para, con facilismos, ganar a la multitud.

Cierra con un texto del clásico Héctor Zumbado que se mueve entre el raro dolor y el optimismo para colocar un punto de verdad final al espectáculo.

Rigoberto Ferrera hace brotar la risa de las contradicciones no sólo textuales sino de los múltiples conflictos

—de técnicas, saberes, estilos— que acarrea la conciencia de un actor sobre el escenario, por eso puede calificarse lo suyo de verdadero humor escénico y no (sólo) sobre la escena. Esa es la esquina que aporta al concierto del teatro humorístico cubano de hoy.



FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS



La Cenicienta según La Colmenita

En *La Cenicienta según Los Beatles*, La Colmenita resume todos sus quehaceres desde aquella taberna de principios de los noventa en la cual Carlos Alberto Cremata Malberti apostaba por un teatro festivo. La muy ingeniosa idea de su líder y director de que la venerada música del cuarteto de Liverpool cuente, estableciendo paralelismos, la clásica *Cenicienta*, se engrandece sobre la escena gracias a una mezcla de incommensurable rigor de trabajo, de indudable talento y de desbordante energía a cargo de niños de todas las edades.

Los archiconocidos vericuetos de la *Cenicienta* se revalorizan mediante los recursos de un teatro musical pleno que pasa por el desenfado de una vertiente popular-tradicional del teatro, por visos de Broadway en su mejor costado, pero también por el conocimiento de Brecht. De ahí, por ejemplo, la narradora y su función, así como el juego explícito con los carteles y subtítulos.

Si asombra ver la entrega de los niños, más emocionante y alegre estupefacción causa, si la paradoja es posible, ver cómo es dosificada esa entrega, desbordante de energía de un lado (*La Colmenita* debiera exportar energía a esas entradas cansinas de tantos actores cubanos), y absolutamente controladas de otro. Tin Cremata nunca ha destinado sus enormes, inimaginables esfuerzos a un desborde sin cauce, sino a una construcción de sentido a través del teatro con niños, y para ellos como primeros destinatarios, pero para todos los públicos en definitiva. La conquista de un modo del teatro popular que alcanza «su definición mejor», más depurada como puesta en escena con *La Cenicienta según Los Beatles* que parece decirnos: lo malo no está en la fealdad sino en las actitudes negativas.

La música y el canto en vivo, bajo la dirección y arreglos de Amaury Ramírez Malberti, le confieren al montaje una vitalidad inusitada, las melodías de Los Beatles y su presencia di-

recta mediante fotos e imágenes despierta hermosas resonancias históricas y sentimentales, los gags y las sorpresas escénicas mantienen en vilo al espectador; la acción es constante y siempre dirigida a un objetivo, los grupos humanos —en ocasiones muy numerosos— otorgan plasticidad a la escena al igual que dibujos animados y otros efectos audiovisuales, sonidos y pinceladas sonoras crean un ambiente dramático particular, los trajes y el entorno escenográfico son magníficos, el cuidado de los detalles ejemplar, los actores y las actrices concentrados,

capaces, con dominio técnico amén de sus edades —cantan, bailan, tocan instrumentos, saben usar sus voces y sus cuerpos, poseen una dicción sin faltas.

Por eso, en realidad, es *La Cenicienta según La Colmenita*, una aventura escénica trabajada desde lo auto referencial, desde la creencia y el saber hacer del teatro como una totalidad donde todo, de saberse utilizar, es necesario. Del teatro, en fin, como juego, intercambio, devoción y fiesta.

Omar Valiño



■ Las Estaciones de un patico feo

El danés Hans Christian Andersen (1805-1875) fijó historias para la encendida imaginación de generaciones que, para decirlo con las palabras sabias del poeta Eliseo Diego en el prólogo a una edición cubana de varios de sus cuentos, han permitido avizorar a los hombres sobre «sus ruindades, sus ridículas vanaglorias, sus tonterías, para que, viéndolas y mirándose en ellas, se hicieran un poco mejores». Una buena parte de esos cuentos han gozado —a veces sufrido— derivaciones hacia otras disciplinas artísticas. La escena teatral en más de una ocasión ha convocado a su sacro recinto a personajes tan recordados como los protagonistas de «El soldadito de plomo», «Los dos ruiseñores», de sostenida presencia en las carteleras teatrales, pero ninguno como «El patico feo». Las conocidas peripecias del «diferente» personaje se han recreado en retablos y tablados a partir de versiones y adaptaciones marcadas, en algunos casos, por rutinarias fidelidades al original narrativo; y en otras, signadas por necesarias y creativas infidelidades.

La fidelidad a lo literalmente narrado, en más de una ocasión ha negado posibilidades al discurso escénico. Fidelidad que se argumenta en el frecuente equívoco de convertir la escena o los retablos titiriteros en una expresión subordinada a lo literario. Propiamente es poco creativo y riguroso, desde el punto de vista de los recursos de la teatralidad, utilizar la escena como mera ilustración en movimiento de la historia que acontece frente al lector-espectador.

«El patico feo» ha sido representado en más de una ocasión por el titerismo cubano. Se recuerda la poética puesta en escena de Carucha Camejo para el Teatro Nacional de



FOTOS: PEPE MURRIETA

Guiñol, estrenada en mayo de 1967, a partir de la pieza de Serguei Prokofiev. Sólo diecisiete minutos necesitaría el compositor ruso para que su música, ajena al sentimentalismo que podría conducirnos a una superficial mirada del cuento, bastara a una expresión con total claridad expositiva. Años más tarde Mario Guerrero, al frente del Guiñol de Camagüey, dirige su propia versión. «La palabra no es en este espectáculo el recurso fundamental para la comunicación con el público, (...) el énfasis de la dirección recae en los elementos del lenguaje escénico», comentó Olga Teresa Pérez a propósito ese montaje. Recientemente, en 2000, René Fernández al frente del matancero Teatro Pupalote redescubre en *Feo*, al decir de Omar Valiño, «una expresión que no acompaña al significado, sino que lo produce. Por eso la imagen final (...) nos lo descubre como cisne. La fábula se ha cumplido, pues el patico feo no se salva porque se convierte en el hermoso cisne, sino porque su deseo encarna, descubriéndole su identidad».

Y a partir del tórrido verano de 2006 el Teatro de Las Estaciones nos presenta el estreno de la versión de Norue Espinosa sobre *El patico feo*. La referencia al personaje es una aproximación titular pues la historia escénica de este novedoso patico difiere en esencia de los sucesos de Andersen, aunque mantiene el paso del tiempo y su tránsito por las estaciones como elemento signifiante. Es de destacar el sostenido aporte del dramaturgo a las últimas producciones de esta agrupación pues de su autoría

son las versiones de títulos como *En un retablo viejo*, *La caja de los juguetes* y *La Virgencita de Bronce*.

Desde el comienzo de la presentación el espectador hace suya la narración teatralizada y el medio audiovisual de que se vale la puesta en escena para expresarse. De eso se trata: definir lo que tradicionalmente nombramos títere como un instrumento artístico, medio audiovisual de infinitas posibilidades expresivas. Sólo que para alcanzar su coherente armonía es imprescindible una particular partitura —el texto dramático— y el concurso de la apoyatura de un diseño y una realización tecnológica que brinden soluciones y aportes. Instrumento de tal precisión requiere, además, del dominio no sólo del intérprete ejecutante, sino de otros colaboradores y, principalmente, del director artístico que conduzca la dramaturgia espectacular sin traicionar las específicas y sustanciales proyecciones comunicativas del actor de madera o tela.

Andersen sitúa los sucesos en un verano donde «era realmente encantador estar en el campo. Bañada de sol, se alzaba allí una vieja mansión solariega a la que rodeaba un profundo foso, (...) y era allí donde cierta pata había hecho su nido». La versión pautada por el propio Prokofiev sigue atentamente el rastro narrativo dejado por el danés: «Qué hermoso día hay en el campo. Danza el trigal dorado, la hierba luce verde, las pacas de heno se secan al sol. Al pie de un rosal, al fin del jardín, doña pata empollaba...» En

tanto el «paisaje musical en cuatro tiempos para figuras, máscaras y actores», concebido por el dramaturgo Norge Espinosa para Teatro de Las Estaciones, se inicia con igual admiración ante las bellezas de la estación: «¡Qué mañana en el campo tan dorada/ el pincel del verano dibujó./ Hierba verde, resplandores/ de un trigo tan maduro como el sol./ Entre los juncos silvestres/ allá, donde no hay más jardín./ Mamá Pata, ya impaciente/ esperaba que por fin...»

Con certera y creativa mirada, capaz de hacer que el espectador de cualquier edad pueda disfrutar de su magisterio como creador armado de una poética directriz perfilada en el universo de las figuras, Rubén Darío Salazar vuelve a hechizarnos con un retablo habitado, esta vez, por actores, máscaras y títeres planos como recurso expresivo de la dramaturgia espectacular. El aporte de los diseños de Zenén Calero a partir de teloncillos en función de retablos, vestuarios, máscaras y títeres planos, entre otros accesorios, le permiten al director conducir su particular premisa sin traicionar el títere. Es fascinante el despliegue de formas, de texturas contrastantes, el empleo del color como elemento signifiante en cada una de las estaciones, además de ingenuos y sencillos recursos del titerismo ignorados u olvidados que el ingenio de Zenén rescata para regocijo de *lo cubano en la poesía* del teatro.

Las posibles asociaciones de las peripecias del huevo de cisne extraviado en un nido de patos con la identidad esencial del teatro de títeres

podrían conducirnos a esclarecer la presencia de la figura animada como ente escénico diferenciado del teatro de actores. El texto de Norge Espinosa precisa de aristas que hacen imprescindible la expresión del títere como instrumento artístico, pues sólo él podría brindar soluciones creíbles a los problemas de la escena. En la última década el teatro de títeres en Cuba, ahora en manos de audaces talentos, ha colocado al titerismo nacional en el sacro espacio del arte teatral cubano. El titiritero Juan Enrique Acuña ha sentenciado que es precisamente el títere «el que más veces ha sido expulsado del templo». Igual éxodo narra los sucesos del supuesto patico arrojado de la granja. Es de gran impacto subliminal el decorado iridiscente del huevo y su relación con la pechera de los titiriteros, de idéntico cromatismo, al abrirse las camisas y dejar a la libre imaginación las posibles identidades de un patico feo devenido en cisne y el oficio titiritero del hombre.

Conocer las posibilidades del títere y su particular existencia escénica le permite al director apropiarse cabalmente de los milenarios misterios que se ocultan en el arte de animar lo inanimado, restaurando un sistema escénico que establece, para la teatralidad, las definiciones de cantidad y calidad de energía otorgada al objeto animado por el sujeto animador. Teatro de Las Estaciones y su equipo de intérpretes titiriteros conformado por Fara Madrigal, Migdalia Seguí, Freddy Maragotto y el novísimo Yerandy Basart brindan con *El patico feo* una

nueva prueba de su altísimo nivel interpretativo.

Teatro de Las Estaciones ha presentado en anteriores producciones titiriteras referentes musicales de imprescindible apoyo a la teatralidad. *El Guiñol de los Matamoros*, sonando los ritmos del cubanísimo trío; *La caja de los juguetes*, ballet para el teatro de figuras de Claude Debussy; *Pedro y el lobo*, a partir del orquestal cuento de Prokofiev; y hasta los aires de la zarzuela *Cecilia Valdés* de Gonzalo Roig han sido citados en el título *La Virgencita de Bronce*. Ahora, para este paisaje musical, la dirección artística se deja seducir por la partitura de Elvira Santiago. Partitura de factura exquisita un tanto minimalista, de fácil apreciación musical para el espectador y que introduce partes cantadas que matizan atmósferas y permite pulsar los ritmos danzarios propuestos por la incansable y fidelísima coreógrafa Liliam Padrón.

El rastreo en las posibilidades del teatro de figuras que integran y sostienen su memoria ancestral presupone una actitud fervorosa por comprobar hechos y datos en la fuente nutricia de la histórica ritualidad del objeto animado en consonancia con la fe de que, con el títere, todo es posible. El propio Rubén en su bitácora para su montaje aclara que «las marcas del antiorden dinámico del retablo se apoderarían de las figuras planas elegidas como técnica de animación, en concordancia con el lienzo escenográfico gigante, accionadas por los actores en un mundo inventado a nuestro deseo y voluntad. (...) Indagar, acometer proyectos en pleno riesgo, a la búsqueda de esa confluencia artística contemporánea activa y en constante mutación». Abolir la filosofía *sin peligro* que inquietaba a Artaud, quietista, rutinaria, y sin futuro, opuesta a valores comunicativos emocionales, proclive a sostener una manifestación titeril —el subvalorado títere plano, en este caso idóneo— es, entre otras muchas virtudes, la metáfora de la identidad del diferente y, como diría la asesora dramática Yamina Gibert, «del humanismo en un orden protagónico».

Armando Morales



■ El mago precoz

Dentro de la literatura dramática de Abelardo Estorino, tan consistente y recordada por obras originales como *La casa vieja*, *Vagos rumores* o *Las penas saben nadar*, parecen aves raras sus versiones de cuentos clásicos dirigidas al público infantil. Así, la razón por la que existen hoy *La cucarachita Martina* y *el ratoncito Pérez* y *El Mago de Oz* hay que buscarla a comienzos de los años sesenta del pasado siglo, cuando a petición de algunos directores, sobre todo Dumé, Estorino reelaboró los conocidos relatos y creó materiales que durante décadas han servido de apoyo a múltiples montajes a lo largo del mapa de la Isla. Entre las que mejor recuerdo se hallan la puesta de Pálpito bajo la guía de Ariel Bouza de *La cucarachita...*, y la de Armando Morales al frente de Teatro de La Villa de *El Mago*... Esta última formó parte en 2005 del homenaje nacional que se le rindió en Matanzas al dramaturgo por su ochenta cumpleaños.

La noticia de que un grupo de jóvenes actores de la Compañía Hubert de Blanck se había animado a rescatar *El Mago de Oz* me resultó muy atractiva. Confío siempre en que el diálogo intergeneracional puede ser intenso y útil, tan necesitada la dramaturgia reciente para niños de regresar a los cuentos clásicos con miradas refrescantes y desempolvadas. Pensé también, pienso, que la leyenda de Frank Lyman Baum, tal como la reescribió Estorino hace casi cincuenta años bajo los imperativos de su momento histórico, merece una revisión que en el montaje ajuste, optimice y haga emerger sus valores permanentes, los que alcanzan comunicación verdadera con el niño de la Cuba de hoy. Y creo que son los jóvenes, los directores que se formen hoy, quienes decidirán a través de sus



puestas la perdurabilidad del extraordinario discurso estorineano, sintetizándolo e iluminándolo en nuestros días.

La principal frustración que siento ante este montaje nace de su puerilidad. La primera contradicción aparece cuando la promoción anuncia una puesta en escena de creación colectiva y una dirección artística a cargo de Marcela García y Fabricio Hernández. Es un error conceptual evidente que paso a aclarar.

La creación colectiva, como fenómeno o disciplina, fue renovada por la experiencia del teatro laboratorio latinoamericano desde mediados del siglo xx, el cual a su vez partió en gran medida de los grupos, tendencias y escuelas europeas y norteamericanas que promulgaban el teatro como núcleo de vida, raíz conjunta de toda actividad teatral. Lo que tanto hicimos en Cuba durante el primer período revolucionario fue multiplicar, tratar de entender, desde nosotros, aquellas vivencias expandidas y teorizadas principalmente por Santiago García y Augusto Boal. En muchos casos la creación colectiva

tuvo aquí resultados excelentes desde el punto de vista sociológico y cultural, al menos por: 1) los mecanismos específicos que usó para remover, dinamitar y readaptar los procesos de trabajo interno del equipo, al promover un sistema investigativo y analítico que tomaba en cuenta inmensidad de factores, en especial el esquema de comunicación, el interés del receptor, 2) la concepción de un texto escénico o espectacular totalmente híbrido, donde pudo prevalecer en una primera fase del proceso la voz rectora de un dramaturgo pero que en esencia fue un material distinto, recompuesto por las múltiples voces de los participantes, y 3) el hallazgo de nuevos públicos que entraron en diálogo con el hecho escénico mediante un intercambio reactivo, novedoso para ellos y los intérpretes.

Los tiempos corren y es muy difícil a estas alturas, con las condiciones que vive el país y los reclamos del espectador contemporáneo, aventurarse a fondo en un proyecto de verdadera creación colectiva, por la incertidumbre que la sola idea de ello depara y por la ausencia

de herramientas reales para ejecutarla. Que en un proceso los actores propongan e improvisen es algo natural, que ocurre en todas partes del mundo. Pero el sentido del espectáculo lo otorga sólo el ojo del director artístico, máximo responsable de la puesta en escena. Es lo que nos ha enseñado todo el siglo XX,

Mariana, la protagonista. De este modo ni siquiera los diseños de vestuario de Eduardo Arrocha son un incentivo a lo largo de la puesta, ya que en el comienzo lo hemos visto todo, con lujo de detalles pues la iluminación en esta secuencia inicial es óptima. Los fantasmas sucesivos

interioridades de los personajes, quienes añoran respuestas para sus padecimientos. Sin embargo canciones como la de los tíos o los munchines dilatan hasta el cansancio la acción dramática: uno la siente interrumpida, innecesariamente fracturada, y ni siquiera los textos de las mismas aportan información consistente o progreso a la situación.

Pero donde llega al colmo la detención de la fábula, el bache más desconcertante del espectáculo, es en el encuentro de los personajes con la Bruja del Sur que trata de orientarlos en su peregrinar. Tanto la melodía como los textos en boca de la Bruja poseen un carácter de alarmante panfleto político. Sumémosle a ello el comentado vestuario en verde y naranja, más la coreografía de Cristi Domínguez, aquí estilizada en grado sumo con aleteo de manos y estudiada simetría. Uno no sabe si es intencional, si es un desliz del equipo creador, si es un intento de adoctrinamiento a las nuevas generaciones. A mí me resultó innecesario ese tono de canción protesta y esa voluntad por reafirmar de modo burdo lo recomendable de la unidad, de la amistad y de mirar siempre adelante, de que lo provechoso es el Sur y lo malo es el Norte, algo que en el texto, por sí mismo, aparece mejor dosificado.

Es en el elenco donde se atisban aciertos nítidos. La escena más graciosa es la guiada por la Niña de la Vecina, que adquiere en Jessie Riffa un dinamismo y una soltura envidiables. Cuando ella entró a escena yo quise que ese, desenfadado y rico, fuese el tono de toda la puesta, por la agilidad y la alegría que ella le imprimió de repente a la historia, al pulso dramático de la propuesta escénica. Y quise que una niña con ese espíritu vivaz (no con los valores que defiende) fuese la protagonista, sobre todo porque a Liuda Motes, la Mariana de turno, lo que le falta justamente es presencia, llamar la atención, estar en escena. Liuda no debe olvidar que es Mariana quien guía, y por eso ella debe aún buscar una estrategia para que uno la asimile



que la guía es indispensable, que sin líder no hay preceptiva ni gradación. Y corro el riesgo de decir una perogrullada si recuerdo que de Stanislavski para acá todo empezó a organizarse y ganar en carácter y claridad conceptual y metódica. En un espectáculo que, como *El Mago de Oz*, se desarrolla dentro de una sala, en pleno Vedado habanero, donde se hace una cola y se paga una entrada para luego ser ubicado por una acomodadora, donde se asiste a una puesta absolutamente literal de un texto ya escrito con anterioridad e inalterado, es imposible que pretendamos hablar de creación colectiva. Da risa. Hay que hablar de que puesta en escena y dirección artística debieron fundirse en un mismo criterio, ser harina del mismo costal, para que los talentos de Marcela y Fabricio, que seguramente existen, pudiesen haber alcanzado garra y cuerpo, no lasitud e inopia.

Debido a todo lo anterior, los mayores reclamos que hago al montaje son la sorpresa, la imaginación y el juego. Desde el principio aparecen en escena todos los personajes girando alrededor de

de Oz, muy diferenciados entre sí y con amenas composiciones plásticas, son un tanto a favor de Arrocha, que aquí sí despliega su vasto ingenio. No así en el atiborrado traje de la Bruja del Sur, donde sobre un verde tímido coloca unas enormes flores de calabaza, algo que me turba y me traslada a un universo carnavalesco, ajeno, creo, a la intención del montaje.

Tampoco la escenografía resulta especialmente atractiva: los paneles, ubicados en un mismo nivel al fondo de la escena y todos de idénticos tamaños, muestran a través de la historia un único dibujo, así llueva, truene o relampaguee en el curso de la anécdota, y sólo dibujan la ciudad Esmeralda en las breves escenas donde Oz irrumpe. Sobre el resto del escenario, que resulta inmenso y vacío, son colocados en la primera escena de la obra unos dados que después no se utilizan más.

La música de Augusto Blanca posee un tema seductor: el que interpretan los personajes cuando dicen querer ver al Mago de Oz... El ritmo y la cadencia provocan, en este caso, que uno se identifique con la canción y las

como líder indiscutible, sin anemia y con fibra.

Mis aplausos sinceros para Iliám Suárez como uno de los munchines. Es conmovedor ver a esta gran actriz ejecutando humildemente la partitura de un rol secundario, disfrutando con eficacia, destreza, jovialidad. Alenay Piñera y Alennys Méndez aportan energía. El Coquito de la pequeña Marisabel Benítez dice mucho, incluso siendo un personaje mudo, gracias a su cuidada gestualidad. Dennys Ramos es pura precisión en su Espanta, con un excelente entrenamiento físico. Kelvis Sorita y Juan Carlos García cumplen con dignidad en León y Lata. Faustino Pérez vuelve a mostrar su temple histriónico en su actuación especial como Tío Enrique. El Mago de Aristides Naranjo posee donaire y capacidad de desdoblamiento. Alainé Pelletier se desplaza por varios registros entre la Araña y la Bruja del Norte.

Pienso que cabría arreglar *El Mago de Oz* con una mirada serena desde afuera. Ello permitiría apreciar dislates evidentes como que el espantapájaros baile mucho e inmediatamente después le diga a Mariana que su problema es no saber caminar. O que el tronco para construir el puente se vaya a talar en la orilla opuesta del precipicio a donde supuestamente no se puede acceder. O que la resistencia que oponen a los personajes obstáculos como la Araña y la Bruja del Norte, sea mayor y no se deslía en la nada, por el contrario: se cree expectativa, se aspire al suspense inherente a toda historia de fantasía.

Lo más extraño es que *El Mago...* esté programándose en los horarios estelares de las 5 y las 7, sábados y domingos, cuando este debiera ser, por su proyección para niños, un espectáculo de las mañanas, que alternase con una propuesta sólida de teatro para adultos en las tardes y



las noches. Quizá la causa de esta observación esté en la escasez de montajes que la Compañía Hubert de Blanck viene confrontando en los últimos tiempos. Abundantes reposiciones, estrenos de muy pequeño formato (con actores invitados o aficionados) o pospuestos durante años o de poca calidad, han impedido que veamos recientemente en escena a la mayoría de las primeras figuras de este colectivo en

interpretaciones provocadoras y arriesgadas, en estrenos que estén a tono con los días que vivimos y con la historia y lo que podría ser el presente de esta sala de Calzada, la mejor plaza teatral de Cuba entera. Aunque peras a los olmos no se pueden pedir, ni milagros quizá en el calor de nuestra Habana.

Abel González Melo

■ La Cucarachita miedosa y el ratón goloso

Teatro de la Villa es un colectivo fundado por Tomás Hernández y María Elena Tomás en Guanabacoa hace ya más de cuatro décadas. Durante su recorrido este grupo ha presentado incontables obras tanto de la dramaturgia nacional como nutridas del repertorio internacional destinadas no sólo a niños y jóvenes sino también a adultos. Cabe recordar ciertos nombres en una lista verdaderamente interminable: *El cuentero* de Onelio Jorge Cardoso, *Llega el circo* de Freddy Artilles, *El cochero azul* de Dora Alonso y *La flauta mágica* de Ernesto Monzón son ejemplos de algunos de sus montajes.

La cucarachita Martina está basada en un cuento tradicional. Estorino recrea la fábula y la convierte en un producto totalmente nuevo. La obra «fue escrita a petición de los hermanos Camejo para actores y máscaras» y se estrenó en 1966 en el Teatro Nacional de Guíñol. La historia resulta archiconocida, sin embargo, Estorino le aporta nuevos significados. Su texto comienza con la irrupción de dos tramoyistas, uno de los cuales le explica al otro el funcionamiento de los mecanismos de representación. Luego de este juego, tan propio en la dramaturgia de Estorino, se introduce la trama.

Para la puesta de Teatro de la Villa, Freddy Artilles asume la dramaturgia. Se ha eliminado del montaje el episodio referido a los dos tramoyistas, lo cual permite que los infantes crean como real, aun sintiéndose participes de la magia del teatro, el universo ficcional que ante ellos se presenta. La puesta gana con el tono de comedia musical con que su director la asume. Tal recurso se aviene perfectamente a la disposición espacial de la sala de Teatro de la Villa que cuenta con un escenario circular

apropiado para el despliegue coreográfico. Con la música de Carlos Montanal los personajes se tipifican. Así se nos presentan: un gallo decimista, un chivo sonero, un gato rapero, un sapo operático y un ratón baladista. El canto y el baile se integran perfectamente en la historia, permiten que fluya y la hacen más colorida.

Esta propuesta ha sido realizada con actores que usan las máscaras en los distintos animales. Cada uno de los intérpretes ha sabido sacar partido a los rasgos característicos de su rol. La Cuca de Irene Aguilar se presenta coqueta y efectiva en sus transiciones. Va de la alegría a la tristeza o al miedo según los requerimientos de la situación dramática. El gallo de Félix Leal presenta el porte de todo un rey de gallinero, mientras el gato de Alejandro Martínez es juguetón y un tanto remolón en su pretensión de conquistar a la Cuca. Oscar Pichardo lleva adelante a un sapo que muestra un alto despliegue físico, al tiempo que el chivo de Reinier Ramos, enamorado y simpático, tiene una buena proyección escénica. Yonni Sánchez en el ratón resulta tierno y realiza una efectiva caracterización. Además interactúan en el montaje las distintas vendedoras Irasema Cruz, Saray Mederos, Sayli Rodríguez y

Mayra Melo. Todo el elenco logra una gran expresividad bajo la rigidez de sus disfraces.

Rafael Tamayo ha realizado los diseños para la puesta que resulta muy rica en su colorido general. Las máscaras de los distintos personajes se asumieron a partir de sus rasgos más característicos, lo que las hace fácilmente reconocibles a primera vista. Un panel sobre ruedas funciona a nivel escenográfico para recrear el exterior de la casa amarilla con tejas de la Cucarachita. Luego este, tras la boda, se dividirá para reproducir el interior. Los distintos objetos son de una fuerte teatralidad: las cajas y los relojes de las vendedoras, el caldero e incluso la cebolla que tanto atrae al ratoncito. Las luces sirven para crear la intensidad requerida en las distintas situaciones dramáticas.

Es este un montaje en que la palabra, en voz de actores de experiencia y de otros más jóvenes, tiene un protagonismo total. La historia se estructura coherentemente a partir de acontecimientos episódicos hasta llegar al final a una clarísima moraleja, que refiere en definitiva, el triunfo del amor y la amistad por encima de cualquier temor.

Barbarella González Acevedo



FOTO: OSWALDO CASTELEIRO

Hitler también puede escribirse con G

Agnieska Hernández Díaz

OBVIANDO LOS SIGNOS DE PUNTUACIÓN Y LAS formalidades editoriales de la escritura dramática, convirtiendo las didascalías en un fragmento de poesía o en un texto brevísimo, Hitler puede escribirse con G cuando cristo y berlín ostentan minúsculas psicológicas. ¿Experimentación formal? Cierto. *Teatro alemán actual* de Ediciones Alarcos reúne cinco piezas que persiguen una estructura dramática novedosa desde el reclamo de una textualidad que ya no soporta el apretado corsé de la escritura tradicional.

Se reúnen en este volumen cinco autores alemanes, cuya producción ha sido muy certera en los últimos años: Dea Löher, Fritz Kater, Roland Schimmelpfening, Anja Hilling, Marius von Mayenburg. Supongamos también que los une la mirada aguda y la vocación por destruir los límites entre teatro, narrativa, cine, vida. Alemania y todos los caminos que conducen a Alemania existen en *Teatro alemán actual* como una extraña relación íntima y pública. Las generalidades del teatro de la Crueldad y el Absurdo, Müller, Büchner, Beckett, Genet, Bernhard, Brecht, son referentes obligatorios para estas piezas donde las fábulas saltan, desenfundadas, fragmentándose desde un cuarto de baño hasta la exposición masificada del presidente que habla, si es que el *mute* no está activado, a su país. Tenía razón Pavis cuando anunciaba, en sus predicciones de fin de siglo, la vuelta a un texto que tomaba de las vertientes posmodernas el ansia de experimentación, la cita, el intertexto, el *leiv motiv* de la incomunicación como comunicación, para acomodar una fábula que ya no se consuela con chorrear imágenes apelando al mero fluir de la conciencia. De todos modos se trata de autores. No sería prudente clasificar la dramaturgia alemana, o la cubana, tampoco encontrar las zonas comunes. Mejor la pluralidad.

WE ARE CAMERA/material de jasón, texto de fritz kater, con minúscula también. *Material de jasón* es el veneno de la otan, el encendedor de la nasa con el emblema de la nasa, lo que hacen los gaseadores durante la pausa del mediodía aunque los judíos estén desnudos en la cámara de gas, es cuándo y cómo empieza el alcoholismo y todavía no hay otra alemania, superman es una profesión, es fácil matar a un hombre que tiene muchos pasaportes. Es la parodia de uno de los grandes roles de Medea: ayudar a su marido a superar todo, la travesía del exilio, la aventura, que el regreso al hogar no resulte extraño. La fábula descompuesta supera el orden explicativo. Es Navidad, años sesenta, y los padres despiertan a los niños para hacer un viaje. Finlandia, punto fronterizo cero, es el único lugar al que puede ir un espía secreto cuando se siente descubierto, un espía de la RDA en la RFA. Entonces se vuelve un obstáculo la familia y al mismo tiempo tiene que haber una familia porque un espía sin familia llamaría la atención. Son los hijos quienes, desde su

posición afectiva, convierten a estos personajes en Mamá o Papá, luego en Paula y Ernst.

La familia se fuga de Alemania Occidental a Alemania Oriental. También durante esa noche Paula traiciona a su marido con un extraño. Se mezclan la Historia grande y la pequeña historia familiar en una flecha de tiempo que va desde la Segunda Guerra Mundial hasta el fin de 1989.

La retrospectiva por años, incluso por horas, se ensambla con la progresión arbitraria hacia los años ochenta de diferentes momentos de esta familia. Sin embargo, la fábula se compone desde la fragmentación y asume elementos de una red textual que, desde un segundo plano, acumula experiencias en el acontecer de los personajes.

WE ARE CAMERA/material de jasón, al igual que *Inocencia*, de Dea Löher, muestran una estructura gramatical aparentemente muy sencilla: lenguaje elemental, oraciones simples, repetición de la misma idea —bajo otra estructura—, hasta afirmarla; pero en ambos textos la comunicación resultará indirecta, a través de la palabra autodenegada y del diálogo competitivo.

La antología también presenta *Noche árabe*, de Roland Schimmelpfening, un texto que nos devuelve



a los exquisitos secretos del libro de *Las mil y una noches*. Pudieron ser mil, infinitas, muchas noches –le gustaba decir a Borges–, y esa *una* se agrega a la secuencia infinita para contrarrestar el mal agüero de los números pares, acaso para demostrarnos que no podemos agotar un libro que nunca termina.

La pieza juega varias combinaciones con los mitos del Oriente. Oriente como lugar en que sale el sol es el pretexto para esta fábula: Francisca se duerme muy temprano y nunca llega a ver la luna. Francisca queda rendida en el sofá y ni siquiera sabe que Fátima, la amiga árabe con la que comparte un hogar, es visitada cada noche por un hombre. Hay en el texto el reconocimiento de la magia como elemento que genera una causalidad distinta: cuando Francisca cortó la cabeza de la mujer principal del harén, la cabeza la condenó a olvidar todos los sucesos que le ocurrieran durante el día, a no ver la luna nunca más, a que en su boca se perpetrara el hechizo al que, por accidente, accederán los otros personajes. Y el tema de los sueños, uno de los preferidos de *Las mil y una noches*, es la legalidad poética sobre la que el autor construye la concatenación de sucesos que comienzan, en este edificio de Sísifo, cuando es imposible llevar el agua más allá del séptimo piso que comparten Fátima y Francisca. Sin embargo, se escucha el sonido del agua que sale, a chorros, en el desierto del sueño.

Uno de los aciertos expresivos de *Noche árabe* es el uso de monólogos casi cinematográficos que enlazan escenas simultáneas en la proximidad de un instante. El diálogo de un personaje es capaz de bifurcarse en explicación para sí mismo y en continuador de la situación de otros personajes, y a su vez todos los caracteres son portadores de esa cierta condición de confabuladores nocturnos que es primordial en *Las mil y una noches*.

Puede que *Cara de fuego*, el texto de Marius von Mayenburg, sea el menos feliz del volumen, no sólo por la predictibilidad de su argumento o la sencillez de su estructura para abordar los conflictos de la pubertad y la relación entre hermanos. Kurt, como el Oscar de *El tambor de hojalata*, recuerda todas las condiciones de su nacimiento y se niega a asumir el crecimiento mental hacia la adultez, sobre todo porque eso implicaría parecerse demasiado a los patrones familiares que tiene delante.

Dea Löher, una de las autoras compiladas en esta antología, vuelve a sorprendernos, esta vez con *Inocencia*, donde varios micromundos se entrelazan en una fábula poliecranizada desde la que se disparan situaciones metafóricas, sugerentes, poéticas. Elisio y Fadoul, dos inmigrantes ilegales negros, se detienen ante el suicidio de una mujer de pelo rojo que entra al mar después de haber doblado meticulosamente su ropa en la arena. Salvarla, llevarla a un hospital, los expone a ellos como indocumentados. No salvarla los expone al sentimiento de culpa. La señora Habersatt, una solitaria, alguna vez tuvo un hijo asesino enloquecido, y ahora es ella quien expía todas las culpas, las manchas de sangre no desaparecen a sesenta grados, todos los casos. Ella, otro personaje, es la filósofa que envejece mientras su marido (tan mudo como el presidente que llega sin voz desde la pantalla) se dedica a la orfebrería con el supuesto hedonismo de crear un objeto bello. Ella va quemando todos los libros que escribió, la utópica teoría de

la sociedad que enuncia el Gran Todo y el Nosotros que podrían cambiar algo. Desde hace décadas no hay ningún cambio. Rosa se parece a la mujer de pelo rojo que se lanzó al mar, pero sigue viviendo con su esposo Franz, un preparador de muertos que todos los días lleva a casa una urna porque los muertos siempre son olvidados. Absoluta, la joven ciega, tiene en braille uno de los textos escritos por Ella, el libro *Sobre la no confiabilidad del mundo*. Absoluta baila desnuda en el Planeta Azul y así admira a los hombres; les debe respeto si ellos son capaces de desearla y observarla atentamente. Aparentemente inconexos entre sí, estos personajes se unen en un argumento peculiar que se burla del folclor político alemán y trata de echar una mirada al futuro. Pero este mar no es el futuro, dirá Fadoul, que me habías prometido.

Absoluta regresa a la parada del bus para encontrar la sombrilla y el libro que ha perdido. Fadoul ha encontrado, bajo el banco de esa misma parada, otra bolsa, la bolsa que envuelve a Dios y que probablemente perteneció al hijo-asesino-enloquecido de la señora solitaria. Ya Elisio, el amigo de Fadoul, se ha llevado a su vivienda, cita en el edificio de los suicidas, las pertenencias de Absoluta. Delicioso tratamiento que la autora da a los escenarios y objetos, todos ajustados como piezas del rompecabezas que el lector-espectador recompone para entender las causalidades que trazan la línea entre los personajes.

«Reconocimiento», una de las escenas creadas por Dea Löher en *Inocencia*, explora –desde las herramientas de un relato bien armado–, la visión de un narrador que permite la simultaneidad de varios personajes. El texto supuestamente didascálico se erige aquí como primera línea argumental y deja en un segundo plano los parlamentos que completan la fábula del presente hacia el futuro al que va Rosa, bajo una sombrilla.

Bulbus, de Anja Hilling, es otro de los textos de este volumen. Al pie de una montaña, una aldea llamada Bulbus, donde viven personas sencillas que orientan toda su energía hacia el cumplimiento de sus deberes sin ser demasiado curiosos. Los escenarios *bajo el hielo* y *sobre el hielo*, incluso el deslizarse de los discos por el hielo, recuerdan el movimiento de las pupilas en los ojos. Bulbus tiene ese extrañamiento de pueblo que ya hemos disfrutado en Comala y Macondo. Importante que Albert Ross sea un asesino y que Rosa Landen, la única policía de Bulbus, lo custodie. Podría decirse que se hicieron amigos. Y, mientras, los pocos que aún habitan la aldea trabajan, trabajan y fabulan, hasta que Amalthea y Manuel adquieran la carne de tocarse alguna vez y los pasos que se necesitan para abandonar Bulbus.

Teatro alemán actual es uno de esos volúmenes que directores y dramaturgos, principalmente, tendrán que agradecer.

e n

t A b l i l l A

a cargo de Amarilis Pérez Vera y Dianelis Diéguez La O

Lanza manifiesto compañía Mefisto Teatro

El 4 de junio de 2007 la joven compañía Mefisto Teatro redactó un manifiesto en el cual expone los objetivos y principios estéticos y éticos que rigen su labor. Mediante este documento se autentifica en tanto colectivo creador el grupo bajo cuyo sello artístico se hallan los espectáculos *Escándalo en la trapa* y *Contradanza*. A continuación transcribimos dicho manifiesto:

Nosotros, artistas de la Compañía Mefisto Teatro, convencidos de que formamos parte de un mundo constantemente revolucionado por sorprendentes adelantos tecnológicos y de otro tipo, supuestamente encaminados a una positiva evolución cultural, y que sin embargo, convulsiona ante viejos y nuevos problemas que parecen enfrentarnos a un posible naufragio espiritual e incluso a nuestra extinción como especie; conscientes de que, ahora más que nunca, tales circunstancias adquieren dimensión global y, por consiguiente, todo esfuerzo por comprender y cambiar esta situación alcanza una significación y un valor universales; considerando al teatro, nuestra pasión, un instrumento provocador, dilucidador e inductor de la reflexión social siempre que los espectadores puedan reconocer en él un mundo que refleje el suyo, con todas sus emociones, un mundo que entre atrezzo y representaciones se yerga como la existencia misma; creyendo en el teatro como un hecho grupal en que la dinámica generada por la totalidad de sus miembros es más

importante que la acción individual; creyendo también en el teatro como hecho artístico que resulta de la creación de un equipo multidisciplinario en que cada una de las partes que lo constituyen es imprescindible (en ese sentido reconocemos que cada artista encierra en sí mismo una fuerza creadora que sólo se potencia al máximo por medio de un programa grupal de búsqueda estética, de logro de una identidad que nos diferencie y nos muestre de una manera única para así aportar esa unicidad a la diversidad que constituye el movimiento teatral nacional); creyendo asimismo en el principio de que la creación teatral surge de la palabra escrita, de su autor y de la capacidad de esa palabra para provocar imágenes y enfrentar el mundo con una óptica humanista, psicológica, social, política y universal (en ese contexto asumimos la obligación moral de promover, en primer lugar, la dramaturgia nacional y ofrecerla al público junto con lo mejor de la dramaturgia universal); sabiendo que la música y la danza son pilares de nuestra cultura y elementos fundamentales de nuestra personalidad social, de nuestra comunicación, de nuestro ritmo existencial y balance poético y que, por ende, su presencia en nuestro trabajo no responde a la simple decoración y nos ayuda a potenciar la comunicación y la identificación entre el público y la escena; partiendo de estas reflexiones y constatando que como artistas compartimos las mismas preocupaciones y convicciones, resolvemos dotar a la Compañía Mefisto Teatro de un programa de

creación coherente y consecuente que nos permita: 1) Orientar la creación hacia un teatro de análisis y debate de las grandes ideas de nuestro tiempo; en ese contexto, abordar la creación nacional con una visión universal partiendo de la riqueza de nuestras esencias culturales; 2) Velar por que la música y la danza sean una parte inherente e inseparable de nuestra creación dramática; 3) Alcanzar en cada una de nuestras producciones la más alta calidad posible de la plástica escénica; 4) Mantener una programación de teatro para niños y jóvenes sobre las mismas bases conceptuales de los títulos de teatro para adultos llevados a la escena por la Compañía; 5) Promover en los integrantes de Mefisto Teatro, entiéndase artistas y técnicos, la superación personal como parte fundamental de su cultura partiendo del criterio de que no hay arte si el talento no se acompaña de una depurada maestría; con ese fin facilitaremos el acceso a clases, entrenamientos, talleres, seminarios y conferencias a cargo de profesionales de vasta experiencia; 6) Hacer de Mefisto Teatro un lugar de oportunidades para los jóvenes actores, que les permita que salgan de la larga fila que la usanza impone para asumir papeles de importancia y, según su talento, compartan responsabilidades con actores de experiencia y mayor calidad interpretativa; así como también buscar textos en que específicamente se destaquen los papeles de personajes jóvenes; 7) Facilitar que artistas noveles de la dirección, la dramaturgia, el diseño, la música, la danza y el canto inicien sus carreras profesionales bajo la supervisión de especialistas en cada una de esas disciplinas; 8) Establecer pequeños talleres de realización artesanal con carácter de laboratorio en los que los artistas puedan canalizar inquietudes, y concretar sus ideas, como condición indispensable para la búsqueda, la experimentación y la formulación de

una unidad visual escénica de la Compañía; 9) Fomentar en técnicos y operarios el sentido de pertenencia al hecho teatral como finalidad última de sus esfuerzos, e insistir en los hábitos de disciplina indispensables para la creación de auténticas obras de arte; 10) Trabajar con ahínco por afianzar principios éticos insoslayables para el artista que permitan transmitir a las nuevas generaciones de profesionales el altruismo, y el sentimiento de abnegación y entrega al trabajo que tanto distinguieron a nuestros antecesores. Suscribimos el presente manifiesto: Tony Díaz (director general), Jesús Ruíz (director de arte), Alberto Sarraín (asesor), Iván Tenorio (coreógrafo), David Guerra (dramaturgo y actor) y Hedy Villegas (directora asistente y actriz), en la Ciudad de La Habana, a 4 de junio de 2007.

Liz nace entre lauros

Un nuevo texto para la escena nació de manos del dramaturgo Reinaldo Montero bajo el título de *Liz*, y lo hizo merecedor el pasado mes de junio del Premio Fray Luis de León que otorga el gobierno de Valladolid. El destacado narrador, poeta y dramaturgo cubano cuenta en su vasta obra para la escena con piezas como *Aquiles y la tortuga*, *Rosa Fuentes*, *Fausto*, *Medea* y *La violación*. No es esta la primera vez que Montero es galardonado desde la región europea, baste mencionar el Premio Castilla-La Mancha 1992 por su obra *Los equívocos morales* que circunscribe su argumento en los sucesos de la batalla naval de Santiago de Cuba. Esta vez la mira de Montero apunta sobre la realidad histórica inglesa y toma como figura central la ambigua silueta de la reina Elizabeth Tudor. Sin embargo, lo que pudiera parecer verificable en cada parte de la fábula que da cuerpo al texto es pulverizado con ánimo de ficción, dando paso a la sugerencia y a la posibilidad de que el lector cree su propia historia. Tal como su autor prefiere llamarla, «concierto con figuras», la obra no intenta asumir lo que pudiera ser la controvertida realidad isabelina, opta por coquetear con el dulce sabor de la fabulación y el mito. Así *Liz* se erigió como el título laureado en el concurso al cual se presentaron 400 obras, y será publicada próximamente.

Alberto Ligaluppi dialoga con homólogos antillanos

Vino a La Habana quien recibiera el pasado año el Premio Jerónimo Luis de Cabrera, máximo galardón que entrega Córdoba a la trayectoria cultural. Graduado de Arte y Arquitectura en Argentina y Estados Unidos, Ligaluppi posee un historial artístico que abarca las artes visuales y escénicas. Actualmente es asesor académico y docente del Curso Internacional de Gestión Cultural de la Universidad Nacional, y Director de Cultura del Instituto Goethe,

ambos centros de Córdoba, Argentina. Bajo este sello impartió una conferencia sobre la más nueva dramaturgia latinoamericana en la sede de la Fundación Ludwig de Cuba.

Desde 1999 el Instituto Goethe fomenta el diálogo entre creadores argentinos y germanos con el objetivo de suscitar nuevas propuestas escénicas. El debate y la teorización en torno a las fronteras entre la ficción y la no-ficción, expresado mediante las intervenciones urbanas o performances, son las acciones básicas del movimiento. Sobre sus esencias e investigaciones teóricas consistió el encuentro en La Habana.

La dramaturgia se presenta ocupada en temas de la vida real y la problemática social argentina. El interés por dialogar directamente con la actualidad determina el carácter espontáneo de las representaciones asociadas por lo general a la urbe; aunque no siempre se hallan circunscritas a dichos asuntos sino que abarcan otras manifestaciones artísticas. Durante la charla, encaminada a caracterizar el quehacer argentino-germano, se proyectaron materiales audiovisuales que concretaron la muestra.

Rascón Banda en La Habana

Con motivo del estreno por parte de la Compañía Hubert de Blanck de *El deseo*, visitó por primera vez nuestro país el autor de más de cincuenta textos teatrales, el guionista de televisión, cine y narrador mexicano Víctor Hugo Rascón Banda. Durante la temporada de julio presenció el trabajo realizado por María Elena Soterías, quien estuvo a cargo de la dirección artística de la puesta. El actual presidente de la Asociación de Dramaturgos Mexicanos declaró a la prensa cubana el afecto que siente por nuestro país y su conmoción ante el espectáculo teatral.

El deseo es la primera obra erótica del autor, aunque no se aleja de la marcada intención que lo caracteriza al tratar contradicciones sociales existentes entre un joven colombiano y una mujer norteamericana. La obra

se estrenó en México en 2005, oportunidad en que fue protagonizada por Víctor Carpinteiro y Ofelia Medina.

Rascón combina su actividad escénica con la profesión de abogada. Su labor dramática se basa en conflictos que cubren los días latinoamericanos y que se han convertido en conocidos procesos judiciales. Baste mencionar títulos como *El caso santo* (1994), *La banca* (1995) y *Tabasco negro* (1996).

A pesar de la premura con que realizó la visita, se entrevistó con el elenco de la puesta y dejó sus apreciaciones acerca de la realidad teatral latinoamericana y de los problemas que enfrenta la actividad escénica de este lado del mundo. Las puertas quedaron abiertas a nuevos diálogos. Tanto la visita de Rascón Banda como la puesta en las tablas cubanas de realidades otras no tan distantes establecen con nuestro público canales concretos de comunicación.

Tríada de actrices mexicanas

La soprano y vedette Regina Orozco, quien prendara al público capitalino con su unipersonal *Regina en diván*, regresó a Cuba en julio de 2007. En esta ocasión la intérprete trajo al Museo Nacional de Bellas Artes su más reciente creación: *Rosa mexicano*, un espectáculo escrito, dirigido y protagonizado por ella con el cual celebra sus treinta y cinco años de vida artística. *Rosa mexicano* es una propuesta a partir de una revisión de *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, y de *México profundo*, de Guillermo Bonfil. El texto está integrado por quince cuadros o estampas que recorren la historia mexicana desde la época prehispánica hasta la vida moderna, y que se propone analizar, satirizar, recordar y recrear momentos clave de esa historia. El show lo conforma una sucesión de nostálgicas canciones de origen extranjero y mexicano que la diva interpreta en vivo. Vale acotar que la música de este espectáculo forma parte de su más reciente producción discográfica.

A finales de septiembre arribó a La Habana Ofelia Medina, actriz recordada por el público cubano en el rol protagónico del film de Paul Leduc *Frida, naturaleza viva*. Ahora, con el espectáculo musical *Cada quien su Frida*, trae a Cuba a la importante artista plástica mexicana Frida Kahlo. Entre tragos, morfina y música autóctona, la Medina encarna a una Kahlo a punto de morir. Algunas imágenes del barroco funerario y el ácido, irónico, burlón humor que emprende el personaje contra sí mismo son elementos definitivos de la idiosincrasia y la expresión cultural mexicana perceptibles en la puesta en escena.

Por último, a sólo una semana de estas presentaciones, nos visitó Marta Aura con *Mujer on the border*, monólogo basado en *El llanto del verdugo* de Antonio Malpica. La obra, presentada en el Hubert de Blanck, retoma el teatro social a través de la temática de la desintegración familiar y otros problemas resultantes de la emigración a los Estados Unidos. El asunto tiende empatía con nuestro pueblo que ha vivido varios éxodos. Este monólogo ha recorrido una larga red de escenarios entre los que se incluyen algunos de Norteamérica.

Premio David 2007

Arriba el Premio David a sus cuarenta años como el más importante concurso para la promoción de jóvenes autores inéditos. El 30 de julio el jurado dio a conocer a los noveles autores durante la gala de premiación celebrada en la sala Rubén Martínez Villena de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Los lauros correspondieron a Dianelys Encinosa (poesía), Mayrelis Ramón Delgado (cuento) y Rogelio Orizondo (teatro) por *Vacas*, joven estudiante del Instituto Superior de Arte.

La comisión integrada por Carlos Díaz, Alberto Sarraín, Elvira Van Brakle y Omar Valiño distinguió *Vacas* «por tratar temas como lo social femenino, ofrecer una mirada distinta sobre el fenómeno de la emigración y manejar la espectacularidad desde el humor negro, el realismo sucio, lo psicologista y lo cubano». Esta obra se había dado a conocer en el gremio a través de las lecturas realizadas en la Fundación Ludwig, durante el ciclo dedicado a la novísima dramaturgia cubana.



Freddy Artilles obtiene Premio Gorgorito

El pasado 31 de julio la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA) de Madrid hizo público el reconocimiento a Freddy Artilles, quien recibiera el Premio Gorgorito que otorga esta institución a titiriteros del mundo por la obra de toda la vida. Un jurado compuesto por Concha de la Casa, Ángel Casado, Adolfo Ayuso, Guadalupe Tempestini, Jorge Rey, Alejandro Henao, César Tavira y Elvia Mante, resolvieron conceder el galardón que lleva el nombre de un reconocido títere madrileño, al dramaturgo, profesor e investigador cubano.

CIRCUBA por la destreza y el divertimento

Luego de una década de ausencia regresó, con sede en el capitalino teatro Karl Marx, el Festival de Circo. El evento competitivo CIRCUBA 2007 ofreció entre los días 2 y 5 de agosto una amplia programación que abarcaba espectáculos provenientes de varias provincias del país. El espectador disfrutó demostraciones de acrobacia, gimnasia, contorsiones, magia, payasadas, malabares, gracias al hincapié del consejo artístico por exhibir cada noche un espectáculo variado donde la música y el baile cubanos fueran motivos estimulantes.

Durante la gala de clausura el artista circense Roberto Muñoz recibió el aplauso del público, pero esta vez la ovación exaltó la memoria de aquel hombre, pionero en equilibrio sobre un dedo. Se dieron a conocer los siguientes títulos: para la Compañía Havana, especializada en acrobacia sobre básculas, el gran prix; primero y segundo lugar para Ximán (acrobacia sobre barra rusa), y Héctor Junior (equilibrio sobre instrumentos musicales); tercer puesto al grupo Bantú (acrobacia sobre mástil). El premio de la popularidad lo obtuvo el dúo experto en cintas Barceló, y Yuniskey Trujillo, miembro de Ximán, fue galardonado por su actuación.

Pasarela en Puerto Príncipe

Aprovechando el tiempo libre de sus vacaciones, el 29 de agosto de 2007 un grupo de estudiantes de la especialidad de Diseño Escenográfico del ISA se reunieron en la ciudad de Camagüey para realizar una pasarela artística. Mostraron así la producción de vestuarios ideados y confeccionados por ellos mismos. Tanto la idea como la concreción del acontecimiento corrieron por parte de los jóvenes realizadores. Cabe decir que no es la primera vez que juntos participan en un encuentro de tal naturaleza, pues algunos ya han trabajado en pasarelas similares durante el Festival Elsinor de Facultad de Artes Escénicas.

Alas 10 de la noche una larga alfombra roja, colocada sobre una pasarela en la Plaza de los Trabajadores, anunciaba el desfile que algunos espectadores ansiosos esperaban sentados en sus butacas. Con anterioridad habían sido dispuestos carteles manufacturados en distintos puntos céntricos de la ciudad. Fuertes luces, variados ritmos de música *techo* así como proyecciones completaban el espectáculo iniciado por las modelos a su paso. Diversidad sería una palabra clave para definir este suceso escénico. Los vestuarios resultaron muy disímiles en cuanto a concepto y realización. Cada uno respondió a la poética que el diseñador defiende. José Reyes (Pepe) se presentó con varios ejemplos de moda casual y juvenil muy aplaudida precisamente por el público adolescente. Otros de los artistas optaron por vestuarios de fantasía. Meiling Álvarez trabajó con papel periódico mientras Jeannette Martínez recurrió al acetato en varias de sus distintas propuestas entre las que vale destacar el *shenti egipcio*, ejemplo de síntesis. Erick Eimil acudió a la cita con diseños nuevos y otros ya premiados en el ISA entre los que destacan los confeccionados con polietileno negro: el *vestido rococó* y la *Japanese Girl*, lectura muy particular de la esencia del kimono japonés. Karel Trácter y Rubier Rizo, los anfitriones locales, siguieron en sus propuestas los patrones erigidos por las casas de moda internacionales con originalidad. (Barbarella González)

Trece estaciones

Teatro de Las Estaciones arriba a sus trece años de vida, celebración que se duplica con los veinte de trabajo profesional de su director Rubén Darío Salazar. Tiempos arduos de incesante empeño por encontrar el rostro titiritero que según Darío lo reclama.

La Sala Papalote acogió durante los meses de julio y agosto funciones de *Pedro y el lobo* y *El patito feo*. El Teatro Nacional de Guiñol ovacionó satisfecho la referida dramatización del cuento de Andersen y *La Virgencita de Bronce*. Como plato fuerte de esta temporada se efectuó una función única de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*.

El miércoles 15 de agosto quedó inaugurada en Matanzas la muestra «Las estaciones en su número mágico». Títeres y retablillos se adueñaron de las paredes de la galería El Retablo para desde esa extraña inmovilidad fotográfica despertar el recuerdo de sus andanzas. Norge Espinosa, autor recurrente en el repertorio de los homenajeados, ofreció la conferencia «Trece veces Estaciones». (Rocío Rodríguez Fernández)

Del 7 al 11 de septiembre de 2007 se efectuó en la ciudad cienfueguera el Tercer Encuentro de la Crítica Teatral dedicado en esta ocasión a la dirección escénica. Este evento, organizado por la UNEAC provincial en coordinación con la Sección de Críticos e Investigadores, constituye una experiencia única en el país que ha encontrado en Cienfuegos continuidad por el interés de sus teatristas en compartir sus procesos creativos y resultados artísticos con los especialistas. A esta cita asistimos los teatrólogos Eberto García Abreu, Abel González Melo y quien firma estas líneas; también estuvo invitada Carmen Sotolongo, filóloga y asesora del Guiñol de Santa Clara. Juntos conformamos un equipo que debatió con los creadores nuestras apreciaciones de las propuestas presentadas.

Aunque el Taller celebra su tercera edición, nunca está de más reflexionar sobre el sentido del mismo. Todos conocemos que una de las limitaciones que padece nuestro movimiento teatral en provincia es el escaso diálogo –y en ocasiones ausente– con la crítica especializada. Los estrenos de los grupos pasan inadvertidos en nuestros órganos de difusión y análisis, y durante sus procesos de trabajo los teatristas no tienen la posibilidad de confrontar con el criterio especializado. Sólo en el marco de festivales, eventos o giras sus espectáculos logran interactuar con la mirada de los críticos y de esta forma conquistar las páginas impresas o digitales de nuestros diferentes espacios. Y lo anterior, es decir, aparecer registrado en una

publicación teatral, aunque sí es un hecho que estimula, jerarquiza, perpetúa, multiplica y engrandece la práctica artística, no es exactamente el meollo del asunto. Lo fundamental radica en que un movimiento sin intercambio con el pensamiento crítico tiende a estancarse, a reciclar problemáticas y deficiencias, a repetir fórmulas, a sorprender cada vez menos en un contexto donde no hay contrapartida o discurso que cuestione, disienta, complemente y enriquezca las diversas poéticas y sus resultados artísticos.

Uno de los objetivos del Taller Itinerante de la Crítica es precisamente compensar lo anterior. Por esto me extrañó la tensión generada en los debates por algunos creadores, el poco diálogo de ellos hacia nosotros y la ausencia de determinados directores (Oxígeno y My Clown) que privó al auditorio del análisis de sus propuestas. El Encuentro con la Crítica no es una visita metodológica a provincia, ni un equipo de expertos para aprobar lo que se presenta en escena y lo que no, ni un comité de selección, sino una posibilidad de descifrar en conjunto las principales interrogantes de los teatristas, los mecanismos que estructuran los montajes, su diálogo con el público, las líneas ideoestéticas que rigen los diferentes colectivos y su tratamiento escénico. Todo en un tono coloquial y con el objetivo de perfeccionar lo alcanzado y lo venidero.

Por ello es de vital importancia una madurez ante estos debates. Madurez que consiste primero en participar, en mostrar sin retorcimientos sus espectáculos, en asistir a las reflexiones que se realicen por encima de cualquier obstáculo, en estar presente cuando se

discute la obra del otro, en no sentirse juzgados, destruidos o exaltados, ni utilizar los criterios de los especialistas para alimentar rencillas internas. Pues lo anterior entorpece la intención de la cita y su validez tanto para los creadores como para los críticos que también salimos privilegiados y aprendemos mucho en el intercambio con la escena y sus hacedores.

Amárrame la vida y Emuná de la Compañía de Danza Teatro Oxígeno, *El secreto del rey* de Cañabrava, *El túnel* de Así, *El dulce amargo de las vaginas* y *La balada de la cárcel de Reading* de Velas Teatro, *Pareja abierta* de My Clown y *Los pintores no tienen recuerdos* de Teatro de los Elementos fueron los espectáculos que conformaron la programación. El grupo titiritero Retablo realizó un ensayo a puertas abiertas de su próximo estreno *La mágica y probable historia del cuento que se durmió*.

En la mayoría de los colectivos uno de los problemas fundamentales que aparece es la selección del texto y el trabajo con el mismo. Ante la carencia de obras dramáticas contemporáneas nacionales en la provincia los directores acuden a la fuente literaria (dígase cuento o novela) o a libretos teatrales que *versionan* de forma muy ineficiente. Lo anterior hace que los montajes pequen de excesiva narratividad, acontece muy poco en escena, mantienen intacto el discurso narrativo y lo dinamizan con imágenes mecánicamente construidas.

Esto sucede en puestas como *La balada de la cárcel de Reading* dirigida por Javier Fernández y *El secreto del rey* bajo la dirección de Enrique Poblet. La primera es un espectáculo para adultos a partir del texto de Oscar Wilde donde el director enfatiza el temor ante la muerte, el encierro, el miedo, el dolor humano. Sin embargo, lo hace a través de la concepción de cuatro personajes, presos, que cuentan durante un tiempo excesivamente prolongado la muerte de un hombre que fue juzgado por matar lo que amaba. Javier reparte entre los cuatro actores el texto casi íntegro de Wilde sin atender

a las especificidades del discurso teatral y al tratamiento de las nociones de personajes, acción, conflicto, tiempo y espacio. Algo similar ocurre a la propuesta de Poblet, en este caso para niños. Una historia compuesta de muchas tramas que se exponen pero no se desarrollan, con un final que intenta, a la fuerza, resolverlas todas.

Aunque en la contemporaneidad, según Patrice Pavis, todo texto es susceptible de una puesta en escena, este no se puede asumir como una entidad fija: deben crearse mecanismos de lectura y traducción de los enunciados textuales a los escénicos, y más si las fuentes de las que se parte no son ni siquiera dramáticas. Y esto lo reafirmo para la Compañía de Danza Teatro Oxígeno que aunque el programa de mano de sus espectáculos defiende la creación de «una técnica propia», «una dramaturgia escénica contemporánea y universal a partir de la mezcla de varias fuentes como el ballet, el teatro, la danza contemporánea, el cine, la música, la literatura y la plástica», en ellos se yuxtaponen todos los discursos anteriores, desprovistos de una coherencia interna. *Amárrame la vida* lo ejemplifica, propuesta llena de tensiones entre los distintos referentes y lenguajes artísticos que pretende «ensamblar» y termina por agobiar al espectador ya que ni siquiera son interesantes las disímiles y pequeñas unidades que la conforman.

El nivel de síntesis fue otro de los problemas presentados durante el taller. Espectáculos muy largos donde los creadores quieren decirlo todo. Sus enunciados temáticos se mueven en códigos muy abstractos y reiterativos en su tratamiento escénico (*El dulce amargo de las vaginas*, *Amárrame la vida*, *Emuná*, *La balada de la cárcel de Reading*, *El secreto del rey*, *El túnel*). También asistimos a puestas que tienen que perfilar sus premisas ideoestéticas pues rayan en la frontera del teatro de aficionados como es el caso de My Clown y su *Pareja abierta*, simpático texto de Dario Fo que no despertó ni una sonrisa en el público asistente.

De todas las obras *tallereadas* tres se destacan por la indagación y rigurosidad con que sus directores y colectivos asumen el hecho artístico. *El túnel*, del emergente proyecto Así dirigido por el titiritero Christian Medina, es una puesta de títeres para adultos que sorprende por el extraordinario diseño de los muñecos y las diferentes técnicas de manipulación que de forma orgánica articula. Universo grotesco que Christian explota desde su visualidad y que agradecería perfeccionar los conflictos, acciones y diálogos que se tornan muy reiterativos.

La mágica, próximo estreno de Retablo, parte del texto de Norge Espinosa *La mágica y probable historia del cuento que se durmió*. Un mundo de reyes, príncipes, hadas y castillos donde los personajes luchan ante el agotamiento del lector e intentan modernizar la historia. Panait Villalvilla, a través de la concepción del retablo, el diseño y manipulación de los muñecos, ha releído el verso de Norge desde los postulados de una dramaturgia titiritera que tiene como primer reto traducir en términos de acción las reflexiones estéticas contenidas a nivel de lenguaje en la obra del dramaturgo. Una fábula de alto grado de comicidad en el trazado de los personajes y que se relaciona con la poética de Retablo en su juego y distorsión de los cuentos clásicos.

Los pintores no tienen recuerdos, farsa para clowns de Dario Fo versionada y dirigida por Daysi Martínez, desarrolla con maestría los resortes del género y constituye una muestra de teatro popular hecho a partir del buen gusto, la contención y la síntesis. Un trabajo que parte de una inquietud del público de la comunidad y que su directora ha resuelto en términos artísticos. La nueva propuesta de Teatro de los Elementos se destaca por el desempeño de los actores, en especial la interpretación de María de los Ángeles Agüero y el estrecho diálogo que establece con los espectadores a través del regodeo en lo caricaturesco, lo sexual, lo lúdico en todos los niveles escénicos.

El Tercer Encuentro de la Crítica concluyó el martes 11 en los Jardines de la UNEAC con el acto de clausura moderado por Daysi Martínez, organizadora principal. Críticos y creadores expresamos preocupaciones, anhelos y sugerencias para poner en práctica en futuras ediciones. Agradecemos a la UNEAC y a los teatristas cienfuegueros por sostener este espacio de reflexión colectiva que demanda más atención y prioridad por parte del Consejo y el Gobierno de la provincia. En lo particular, apuesto por la sistematicidad y valía de este tipo de experiencia que ojalá fuera extensiva a las restantes provincias del país. Por el momento, en la Perla del Sur ya se dispone el camino para un nuevo encuentro. (Yohayna Hernández)

El 8 de septiembre el Teatro Mella reabrió sus puertas con la Temporada Homenaje del Conjunto Folclórico Nacional (CFN) por su cuarenta y cinco aniversario. El espacio atrajo las memorias del año 1961 cuando se estrenaba en el mismo lugar el primer espectáculo del CFN. Ahora ni el espacio ni la compañía viven de la misma manera. El Mella fue sometido a una reparación durante la etapa vacacional consistente en la instalación de nuevos equipos de escenotecnia y climatización. De igual modo se repararon camerinos, salones y servicios sanitarios, así como se rediseñaron áreas. El acto de inauguración fue presidido por el Ministro de Cultura Abel Prieto.

El Conjunto asume sus cuarenta y cinco años con aires de renovación. Siete coreógrafos se dieron cita con la intención de hacer vibrar voces y ritmos afrocubanos a la luz de los nuevos tiempos. A propósito de estas celebraciones la compañía homenajeó al maestro Rogelio Martínez Furé por su setenta cumpleaños, el 28 de agosto, en la sede del CFN.

En el Palacio del Teatro Lírico Nacional de Cuba se celebró el 15 de septiembre el cuarenta y cinco aniversario del movimiento lírico en la Revolución y los tres cuartos de siglo del estreno mundial de la prestigiosa zarzuela cubana *Cecilia Valdés*. El acto, organizado por el Centro de Investigaciones de las Artes Escénicas, constituyó un reconocimiento a la memoria de importantes figuras: allí se hallaban las viudas de Rodrigo Prats y Gonzalo Roig. También el homenaje estuvo dirigido a las compañías líricas profesionales de La Habana, Pinar del Río y Holguín. Un óleo donde Cosme Proenza dejara impresa su interpretación visual de *Cecilia*... fue el motivo que inaugurara la exposición de imágenes gráficas inspiradas en dicha zarzuela.

Septiembre latinoamericano

Comenzó septiembre sin el revuelo del Festival de Teatro de La Habana pero con la visita de varios grupos latinoamericanos que compusieron una muestra escénica en la capital.

Compañía do Latao de Brasil presentó *El círculo de tiza caucasiano* de Bertolt Brecht. El Hubert de Blanck acogió al excelente elenco que deleitó a los espectadores. La representación maneja con virtuosismo desde un inicio el *Verfremdung* o efecto V. Con la primera escena –todos los actores sentados en los laterales del escenario– la dirección pone en contacto de lleno la acción dramática con la realidad más contemporánea del pueblo brasileño. El receptor accede a esta *identificación* mediante el rodaje en pantalla de la documentación de una experiencia real entre los actores y los ocupantes de un territorio que han vivido conflictos semejantes a los expuestos por Brecht en su obra. Esta primera escena delata un comportamiento que se sostendrá durante toda la representación: el

juego de apariencias, el establecimiento de un verdadero «entra y sale» de histriones en personajes, de personas que irrumpen en el campo visual del receptor según las concentraciones de energía que logren movilizar en función de crear puntos de álgida tensión atractivos para el público. Más allá de que el vestuario correspondiera con exactitud a la caracterización de los personajes, más allá de lo que pueda agradecer el público que apreciara y disfrutara de la música original y ejecutada en vivo por los intérpretes Mafá Nogueira y Martín Eirmeir, amén de la función dramática, épica, lírica y *extrañante* de la palabra cantada, el peso recayó en la destreza de los histriones y la partitura escénica. Primero, los actores poseen talento: cantan, tienen presencia escénica y gran facilidad para establecer el coqueteo entre intérprete/personaje e intérprete/narrador, sobre lo cual construyen su ejecución: esa facilidad en la que se percibe la relajación casi como estilo. Segundo, esta relajación, evidentemente de génesis, se distingue también en imágenes construidas con un mínimo de recursos escénicos y un máximo de apoyo, contraparte actoral.

A este maravilloso encuentro siguieron durante las funciones llegadas desde México: *Cada quien su Frida* y *Mujer on the border*. Esta última coincidió en cartelera con la Semana de Teatro Venezolano en Cuba como parte del Convenio Integral de Cooperación Cuba-Venezuela con el auspicio del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y el Instituto de las Artes Escénicas y Musicales de Venezuela. Cuatro obras provenientes de distintas regiones de la nación bolivariana conformaron un programa variado.

Sueño Pelele de Francisco Denis, por Río Teatro Caribe, amenaza desde la anécdota propuesta los límites entre realidad y sueño, y fluctúa –a partir de los recursos escénicos empleados– entre el teatro, la danza y la acrobacia. Talía Falconi (bailarina) es dueña de una destreza corporal, de una conciencia de su peso, que le

permite manipular las bolsas de los boxeadores, los pesos que amenazan con caerle encima, la tramoya de la que es dueña indiscutible, una dueña sensual, gatuna, que emprende con carga erótica desbordante la vida de un ser humano cualquiera. Al ambiente onírico e infantil insinuado por la música y el diseño de luces del comienzo de la representación se oponen la crueldad de las imágenes proyectadas en escena y la ferocidad que alcanza el sonido en determinados instantes mediante la estridencia. Este grotesco se trasluce en la manipulación de las bolsas que atan, manipulan a la actriz/personaje pero que a su vez ella domina hasta subvertir el sentido y proponerlo como vía mediante la cual el personaje emprende un vuelo, aunque quizá un falso vuelo.

Se presentaron además *Animales extraordinarios* de Naku, *Aquel Faustino Parra* de la Compañía Nacional de Teatro y *La noche de Molly Bloom* por Taller Experimental de Teatro.

Este último, versión del dramaturgo español José Sanchis Sinisterra basado en el monólogo de

Marion (Molly) Bloom, queridísimo personaje de la novela *Ulises* de James Joyce, había creado una gran expectativa entre quienes conocían el famoso fragmento y el sismo que provocó en la concepción de la literatura en su época. Mucho ruido para tan pocas nueces. Quizá se hizo mal en esperar otro sismo que sacudiera la escena. Una habitación de la Casona fue el espacio escénico donde penetró el público para espiar la intimidad del matrimonio. La cama es el área exclusiva sobre la cual María Fernanda Ferro interpreta a Molly mientras su esposo duerme a su lado. Pero no es la noche de descargas en la que se supone que la protagonista piense o diga lo que la angustia, pesa sobre su conciencia. La actriz no trabajó su personaje desde la confesión, desde el ajuste de cuentas consigo misma, sino que lo puso a hablar directamente al público, a contarle su tragedia familiar, la distrofia de su proyecto de vida a la vez que acompañó su «historia» de acciones parásitas concentradas en manipular una serie de objetos cuidadosamente colocados en la cabecera del lecho.

Adiós a Marceau

El 22 de septiembre murió a la edad de ochenta y cuatro años Marcel Marceau, considerado uno de los principales maestros y actores de la escuela de la pantomima a escala internacional. Nacido en Estrasburgo el 22 de marzo de 1923 vivió el cine silente de maestros como Charles Chaplin, experiencia que impulsara su interés por este arte. Discípulo de Étienne Decroux y contemporáneo de Jean-Louis Barrault, Marceau popularizó y etiquetó la pantomima a través de famosos personajes como su glorioso Bip.

Su virtud escénica le valió los más elevados honores en Francia así como el reconocimiento más noble desde los corazones de quienes pudieran disfrutar de su actuación. Ahora, los cubanos recordamos la función excepcional que tuviera lugar hace dos años en el Gran Teatro de La Habana donde recibiera el premio que otorga ese centro. Los que allí asistimos motivados por la visita del más célebre mimo del mundo apreciamos algunos de sus afamados y populares personajes que siempre nos acompañarán.

Triunfo en Québec

El Ciervo Encantado regresa del Festival Internacional de Teatro Mount Laurier con galardones otorgados en los perfiles de puesta en escena (Nelda Castillo) y actuación femenina (Lorelis Amores), así como el gran premio. *Pájaros de la playa*, basada en la novela homónima de Severo Sarduy, se estrenó en Cuba en 2001 y comenzó entonces una extensa y galardonada trayectoria por escenarios del mundo.

desde San Ignacio 166

Una nueva y magnífica iniciativa del Instituto Cubano del Libro tuvo en nuestra Casa Editorial Tablas-Alarcos plena colaboración. Como parte de las Lecturas de Verano se realizó La Noche de los Libros el 6 de julio a lo largo de la calle 23 en El Vedado y el 24 de agosto las Lecturas de Prado. En la primera tuvimos puesto en el portal del Cine La Rampa, en la segunda en los bajos del Centro de Danza de La Habana. En ambos tuvimos nuestras publicaciones, acudieron autores a encontrarse con sus lectores. El 24 de agosto, día de un nuevo aniversario del gran Benny Moré, pedimos a Teatro de la Luna realizar una función especial de *Delirio habanero* que tiene a Benny como uno de sus presencias protagónicas y el grupo, con Raúl Martín a la cabeza, largó una función de leyenda en el Centro Hispanoamericano de Cultura, a un costado del Prado precisamente. Allí presentamos, después de una larga espera, el número doble de *tablas* 3-4 de 2006 con *Delirio...* en la cubierta.

El miércoles 26 de septiembre de 2007, a las cuatro de la tarde, en la sede del Ballet Nacional de Cuba, en Calzada entre D y E, El Vedado, fue puesta en circulación la revista *tablas* 1 de 2007, correspondiente al trimestre enero-marzo. La misma contó con la presencia de nuestra Alicia Alonso y otras figuras del Ballet Nacional. Todos rendimos homenaje allí a la gran Josefina Méndez, fallecida en enero, imagen de la cubierta de esta entrega.

En octubre el crítico Omar Valiño y la editora Adys González de la Rosa coordinaron la primera estación del Círculo Internacional Itinerante de Crítica Teatral (CICRIT), en Quito, Ecuador, con el marco del Festival Internacional de Teatro Experimental de Quito. Mediante paneles y encuentros con la crítica, grupos ecuatorianos y de otros países tuvieron un excelente espacio de encuentro. El dramaturgo Abel González Melo participó en la edición del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

El viernes 2 de noviembre de 2007, a las cuatro de la tarde, en el Centro Hispanoamericano de Cultura, se presentó el número de *tablas* 2-07.

Del 5 al 9 de noviembre organizamos, de conjunto con la Fundación Ludwig el primer Encuentro de Novísimos Teatrólogos con el siguiente programa:

Lunes 5

Novísima dramaturgia a debate.

Palabras introductorias a cargo de

Yoimel González Hernández y Marien Fernández Castillo.

Ponencias:

- «La sangre lila de nuestros maravillosos días: de los novísimos dramaturgos a la novísima dramaturgia». Autores: Yoimel González Hernández. Textos dramáticos analizados: *Sangre* de Yúnior García Aguilera y *Los días Lilas de Maravillado Roca* de Gabriela Reboledo Iglesias.

- «El sistema de ideas en *Anestesia* y en *El patio de mi casa*: tanteos de una temalogía comparada». Autora: Aimelys Díaz Rodríguez. Textos dramáticos analizados: *Anestesia* de Agnieszka Hernández Díaz y *El patio de mi casa o The flash failures* de Alejandro Arango.

- «Dionisio en Abanalón». Aproximaciones a la escritura de *Cortafalos*. Autora: Patricia Pérez Roque. Texto dramático analizado: *Cortafalos* de Marien Fernández Castillo.

- «Análisis dramático de *Cortafalos*». Autora: Maira Almarales Monier. Texto dramático analizado: *Cortafalos* de Marien Fernández Castillo.

- «¿Cuántas vacas tengo yo?». Autora: Rocío Rodríguez Fernández. Texto dramático analizado: *Vacas* de Rogelio Orizondo Gómez.

- «En el lobby del *Hotel Occidental*. Coordenadas de un texto dramático». Autora: Amarilis Pérez Vera. Texto dramático analizado: *Hotel Occidental* de William Ruiz Morales.

- «Del texto a la puesta en escena: teatralidad y postmodernismo en *Partagás*». Autoras: Marielvis Calzada Torres y Dania del Pino Más. Texto dramático analizado: *Partagás* de Yerandy Fleites Pérez.

- «Correspondencias dramáticas». Autores: Marien Fernández Castillo, Fabián Suárez Ávila, Grethel Delgado Álvarez y Rogelio Orizondo Gómez. Textos dramáticos analizados: *Caballos* de Fabián Suárez Ávila, *Tea off scene* de Grethel Delgado Álvarez y *Vacas* de Rogelio Orizondo Gómez.

Martes 6

Presentación y proyección de *¿Qué pasa?*, entrevistas de opinión en soporte audiovisual a directivos, profesores y estudiantes de la Facultad de Artes Escénicas, Instituto Superior de Arte, a cargo de Sahily Tamayo.

Debate abierto de *¿Qué pasa?* (el material anterior). Moderadoras: Sahily Tamayo y Karina Pino Gallardo.

Novísimos opinan. Diálogo abierto: Facultad de Artes Escénicas, ISA. Moderadoras: Sahily Tamayo y Karina Pino Gallardo.

1 Formación académica en la Facultad de Artes Escénicas, ISA. Alcances y retos.

2 «Festival Elsinor: Rememorar para emprender la travesía», a cargo de Danelis Diéguez La O.

3 Relaciones Facultad de Artes Escénicas-Movimiento teatral contemporáneo: prácticas preprofesionales, ubicaciones de egresados.

3.1 Diez años con *El Ciervo Encantado*: ¿de la iglesia, al atrio, a la plaza? Intervenciones a cargo de Lilianne Lugo Herrera, Maira Almarales Monier y Karina Pino Gallardo.

Novísimos opinan. Diálogo abierto. Movimiento teatral cubano contemporáneo.

1 Festivales y Eventos. Panelistas: Amarilis Pérez Vera, Dianelis Diéguez La O, Rocío Rodríguez Fernández, Karina Pino Gallardo, Maira Almarales Monier y Lilianne Lugo Herrera.

2 Promoción y publicaciones especializadas. Intervenciones: Katherine Travieso y Yunior García Aguilera.

Miércoles 7

El discurso crítico de los novísimos teatrólogos. Acercamiento a los espectáculos de la Temporada Teatral. Moderadora: Amarilis Pérez Vera.

Panel 1: El delirio no se elige, toca y ya. Análisis de *Delirio habanero*, Teatro de la Luna. «*Delirio habanero: la identidad trocada*» de Karina Pino Gallardo. Intervenciones a cargo de: Lilianne Lugo Herrera, Dayné G. Díaz Hernández y Marielvis Calzada Torres.

Panel 2: Pájaros que retornan: el destino del ave Fénix. Análisis de *Pájaros de la playa*, El Ciervo Encantado. «*Mirarse de frente al espejo*» de Amarilis Pérez Vera. Intervenciones a cargo de: Dianelis Diéguez La O y Rocío Rodríguez Fernández.

Panel 3: Una zona de meditación sobre nuestra experiencia colectiva. Análisis de *Chamaco*, Argos Teatro. «*Los chamacos del teatro cubano*» de Rocío Rodríguez Fernández. Intervenciones a cargo de: Dianelis Diéguez La O y Amarilis Pérez Vera.

Panel 4: Todopoderoso Ángel de la Jiribilla: *aquícuualquier@*. Análisis de *aquícuualquier@*, Teatro El Público. «*Letanía de un espectador@do*» de Yoimel González Hernández y «*No es cualquiera*» de Karina Pino Gallardo.

Poética de director. Carlos Díaz y Teatro El Público. Coordinadas de *Las relaciones de Clara*, *Arte* y *Fedra*.

Panel 1: A precio de relaciones. Análisis de *Las relaciones de Clara*. Intervenciones a cargo de Dayné G. Díaz Hernández, Lilianne Lugo Herrera y Rogelio Orizondo Gómez.

Panel 2: ¿Quién marca la diferencia? Análisis de *Arte*. «*Arte en blanco*» de Dianelis Diéguez La O. Intervenciones a cargo de Amarilis Pérez Vera y Rocío Rodríguez Fernández.

Panel 3: La condición de aceptar la distancia. Análisis de *Fedra*. «*Fedra o la búsqueda de la renovación teatral*» de Marielvis Calzada Torres y «*Fedra (Botas al margen, notas al pie)*» de Rogelio Orizondo Gómez. Intervenciones a cargo de: Lilianne Lugo Herrera, Dianelis Diéguez La O y Amarilis Pérez Vera.

Jueves 8

Zonas de la práctica teatral marginadas por el discurso crítico. Moderadoras: Barbarella González Acevedo y Rocío Rodríguez Fernández.

- La crítica danzaria: novísimas inquietudes. Katherine Travieso.

- Teatro de títeres y teatro para niños. «*Sueño de una tarde de muñecos*» de Barbarella González Acevedo. Intervenciones a cargo de Dianelis Diéguez La O, Maira Almarales Monier y Amarilis Pérez Vera.

- Teatro callejero. Rocío Rodríguez Fernández, Dianelis Diéguez La O, Amarilis Pérez Vera y Sahily Tamayo.

- Teatro para jóvenes. «*En el camino árido, un lirio*» de Barbarella González Acevedo. Diálogo abierto sobre *La romanza del lirio*, Estudio Teatral La Chinche.

Presentación y proyección de *Tubo de Ensayo*: multimedia de los Novísimos Dramaturgos y Teatrólogos.

Con la coordinación de la Fundación Ludwig de Cuba y la Casa Editorial Tablas-Alarcos, y los auspicios del Instituto Goethe, de la República Federal de Alemania, y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, de Cuba, más el apoyo del Museo Nacional de Bellas Artes, la Segunda Semana de Teatro Alemán aconteció entre el lunes 19 y el domingo 25 de noviembre.

Estrenos sobre textos dramáticos alemanes, reposiciones y nuevas temporadas, presentación pública de videos de puestas en escena, conversatorios y encuentros, así como lecturas de obras recientes de la dramaturgia de aquel país, convocaron a estudiantes, profesionales y espectadores en general a un diálogo sobre la cultura alemana de la actualidad.

Participaron los grupos cubanos Teatro Escambray, de Villa Clara, Teatro de la Fortaleza, de Cienfuegos, Teatro D'Sur, de Unión de Reyes, Matanzas, Teatro El Público, Teatro Buendía, Compañía Teatral Hubert de Blanck y Teatro de la Luna, todos de La Habana.

Distinguieron la Segunda Semana de Teatro Alemán dos invitados de lujo: el joven y archiconocido dramaturgo Marius von Mayenburg, de quien Ediciones Alarcos dio a conocer *El feo* y *La niña fría* y el no menos joven y famoso director Thomas Ostermeier, quienes forman desde 1999 un célebre dueto en la Schaubühne am Lehniner Platz, un punto insoslayable de la geografía teatral berlinesa, caracterizado por promover la fuerte experimentación en torno a los lenguajes escénicos y a la comunicación con el público.

A fines de noviembre, Omar Valiño concurreó al Festival de Teatro de Occidente, en Guanare, Venezuela.

Índice *tablas* 2007

A

Alegría, José Antonio. «Vicisitudes cubanas del bacilo griego: risa y tragedia en *Electra Garrigó*», n. 3-4, pp. 28-37. // «Nota sobre *Medea reloaded*», n. 3-4, pp. II-VI.

Alfonso, Raúl. «El teatro de los asesinos», n. 3-4, pp. 123-128.

Almarales Monier, Maira. «Se escucha canto de ruiseñor en Camagüey», n. 1, pp. 64-65. // «Taller de Investigaciones Rine Leal», n. 1, p. 89. // «Reapertura del Teatro Milanés», n. 1, p. 90.

Arango, Arturo. «Al límite», n. 1, p. 3.

Artiles, Freddy. «Elogio», n. 2, p. 5. // «Sueño en una tarde de verano», n. 2, pp. 66-67.

B

Bonilla-Chongo, Noel. «Noemí: una videoteca y una sala de proyecciones para la danza», n. 1, p. 88. // «Marianela Boán: aún en la distancia entre el ingenio y la permanencia», n. 3-4, pp. 5-8. // «*Demo-n/Crazy* en el poder del cuerpo danzante», n. 3-4, pp. 157-158.

Borges Bartutis, Mercedes. «Danza contemporánea cubana: fin de un milenio», n. 3-4, pp. 9-17.

Borrás, Marta María. «La puta del cántaro roto, así se llama», n. 2, pp. 81-83.

C

Cabrera, Ana Margarita. «Del lobo un pelo», n. 3-4, p. 122.

Cabrera, Miguel. «En la muerte de Josefina Méndez: memorabilia de un histórico adiós», n. 1, pp. 3-4. // «Repertorio de Josefina Méndez», n. 1, pp. 5-7.

Calzada Torres, Marielvis. «Para que no se apaguen los sueños», n. 1, p. 59.

Camps, David. *Que me castigue Dios o La puerta está abierta*, n. 2, pp. IV-XVI.

Cano, Osvaldo. «La golosina de la Martina», n. 1, pp. 60-61. // «Franqueando puertas», n. 2, pp. II-III.

Carrió, Raquel. «Enseñar sobre las ruinas», n. 3-4, pp. 91-96.

Chávez, Maikel. «Una noche para Teatro D'Dos», n. 2, p. 78.

«Conversiones de oficios: ellos/ellas estudiaron Teatrología o Dramaturgia», n. 3-4, pp. 97-105.

Cordero, Tania. «Rumores y certezas», n. 1, p. 79.

D

De Puzo, Rodolfo. «Retratos encontrados de Camagüey. Un mismo Festival, un teatro», n. 1, pp. 73-75.

Del Pino, Amado. «El ogrito de la discordia», n. 1, p. 72.

«Diálogos, intercambios, fluidos entre pensamiento y praxis teatral contemporánea», n. 3-4, pp. 106-113.

Delgado Álvarez, Grethel. «La importancia de llamarse Carlota», n. 3-4, pp. 159-160.

Diéguez La O, Dianelis. «Rememorar la travesía», n. 2, pp. 90-91. // «Una larga travesía», n. 3-4, pp. 143-147.

_____ y **Rocío Rodríguez Fernández.** «*Espantapájaros*», n. 1, pp. 69-70.

E

«Enseñanza de la Dramaturgia y la Teatrología», n. 3-4, pp. 114-120.

Espinosa Mendoza, Norge. «Teatro del Viento regresa al camino», n. 1, pp. 66-68. // «Diez años en la luna: teatro y delirio en la poética de Raúl Martín», n. 3-4, pp. 129-137. // «*Los siete contra Tebas*: el mito espera tras la puerta», n. 3-4, pp. 148-149. // «Aquí cualquiera ríe», n. 3-4, pp. 161-162.

F

Fernández, Diana. «Bordando con la imagen», n. 2, pp. 26-36.

Fernández, René. «Defender, discutir Camagüey», n. 1, p. 96.

Fernández Cedeño, Harold. «Los restos y la noche», n. 1, pp. 76-78.

Fleites Pérez, Yerandy. *Antígona*, n. 3-4, pp. IV-XII.

Fundora, Ernesto. «Maneras de ser Medea», n. 3-4, pp. 38-52. // «La memoria no es lo que sucede, sino lo que subsiste», n. 3-4, pp. XVI-XX.

XX+5
AÑOS

Todo Camagüey 2006
Pancho García: la raíz de la vida

tablas

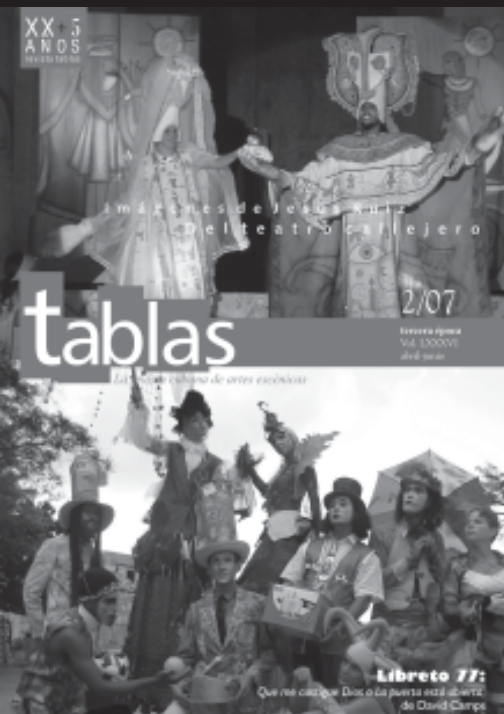
La revista cubana de artes escénicas

1/07

revista cubana
de artes escénicas



Libreto 76:
Anastasio,
de Agrida Hernández Díaz



G

Gacio Suárez, Roberto. «Hermosos soles teatrales», n. 2, pp. 72-73.

Garbey, Marilyn. «Pura pasión por la danza», n. 3-4, pp. 18-20.

Gené, Hernán. «Clown y teatro», n. 3-4, pp. 21-27.

Gómez Triana, Jaime. «La lámpara de Aladino», n. 3-4, pp. 165-166.

González Acevedo, Barbarella. «Aquí, todo sobre Gigantería», n. 2, pp. 61-65. // «La cucarachita miedosa y el ratón goloso», n. 3-4, p. 175. // «Pasarela en Puerto Príncipe», n. 3-4, p. 181.

González Hernández, Yoimel. «Letanía de un espectador@do», n. 3-4, pp. 163-164.

González Melo, Abel. «La raíz de la vida. Una charla con Pancho García», n. 1, pp. 31-38. // «El mago precoz», n. 3-4, pp. 172-174.

Gorostiza Zatarain, Jorge. «El desgranado», n. 2, pp. 74-77.

H

Hechavarría Prado, Habey. «Anti-Antígona», n. 3-4, pp. II-III.

Hernández, Yohayna. «Camagüey 2006: una aventura o el camino más corto», n. 1, pp. 16-21. // «Los Ibeyis de fiesta matancera», n. 1, pp. 85-86. // «De cómo Santiago García puso los pies en la Isla», n. 2, pp. 37-40. // «Cienfuegos y la crítica», n. 3-4, pp. 182-183.

Hernández Díaz, Agnieszka. «Anestesia», n. 1, pp. IV-XX. // «Hitler también puede escribirse con G», n. 3-4, pp. 176-177.

L

López Hamze, Isabel Cristina. «Rodando desde México», n. 1, pp. 84-85.

Lugo Herrera, Lilianne. «Los Colines: un doble festejo», n. 1, p. 84. // «Nuevo galardón para Norge Espinosa», n. 1, pp. 86-87. // «Abelardo Estorino: el homenajeado X», n. 1, pp. 87-88. // «Un zunzún para los maestros», n. 1, pp. 89-90. // «Enero teatral», n. 2, p. 86. // «Premios

Villanueva 2006», n. 2, pp. 86-87. // «Premios Caricato 2006», n. 2, pp. 87.

M

Martínez, Yanisbel Victoria. «Edificante Elsinor», n. 3-4, p. 121.

Miralles, Yandro. «Cuadros en una exposición: de la música nacionalista rusa a la pintura cubana contemporánea», n. 1, pp. 11-13.

Morales, Armando. «Las Estaciones de un patico feo», n. 3-4, pp. 170-171.

Moreno Fraginalls, Manuel. «Rine Leal», n. 3-4, pp. 191-192.

N

Nórdico, Yuris. «Ballet, más ballet, mucho ballet», n. 1, pp. 8-10.

Núñez Linares, Carmela. «Guanabacoa 2007», n. 2, pp. 88-90.

O

Ortiz, Alain. «Del diseño», n. 2, pp. 95-96.

P

Peraza Daumont, Vladimir. «Visión conflictiva de *La Stravaganza*», n. 3-4, pp. 154-156.

Pérez Vera, Amarilis. «¿Quién marca la diferencia?», n. 2, pp. 84-85.

_____ y Dianelis Diéguez La O. «Lanza manifiesto compañía Mefisto Teatro», n. 3-4, pp. 178-179. // «Liz nace entre lauros», n. 3-4, p. 179. // «Alberto Ligaluppi dialoga con homólogos antillanos», n. 3-4, p. 179. // «Rascón Banda en La Habana», n. 3-4, pp. 179-180. // «Tríada de actrices mexicanas», n. 3-4, p. 180. // «Premio David 2007», n. 3-4, p. 180. // «Freddy Artiles obtiene Premio Gorgorito», n. 3-4, p. 181. // «CIRCUBA por la destreza y el divertimento», n. 3-4, p. 181. // «El Conjunto Folclórico Nacional reabre el Mella», n. 3-4, p. 184. // «El Lírico en sus 45», n. 3-4, p. 184. // «Septiembre latinoamericano», n. 3-4, pp. 184-185. // «Adiós a Marceau», n. 3-4, p. 185. // «Triunfo en Québec», n. 3-4, p. 185.

Pino Gallardo, Karina. «Brevísimas sugerencias para la

imagen», n. 1, pp. 80-81. // «*Delirio habanero: la identidad trocada*», n. 3-4, pp. 138-142. // «Entre lo cierto y lo extraño: dualidad en *El vuelo del gato*», n. 3-4, pp. 150-153.

Pogolotti, Graziella. «Una Academia sin academicismo», n. 3-4, pp. 85-90.

R

Rodríguez de la Cruz, Maikel. *Medea reloaded*, n. 3-4, pp. VII-XV.

Rodríguez Fernández, Rocío. «Las orquídeas de René», n. 2, pp. 6-13. // «Trece estaciones», n. 3-4, p. 181.

_____. **y Dianelis Diéguez La O.** «Espantapájaros», n. 1, pp. 69-70.

Ruiz, Jesús. «María Elena Molinet y Eduardo Arrocha: Premios Nacionales de Teatro 2007», n. 2, pp. 3-4.

Ruiz, Omara. «Retornar al camino. Charla con Jesús Ruiz», n. 2, pp. 20-23. // «Documentación del Diseño Escénico Cubano», n. 2, pp. 24-25.

Ruiz Ruiz, Mercedes. «Oh, bendita madrugada», n. 2, pp. 68-69.

Ruiz Morales, William. «Alas, muñecos en el diván», n. 1, p. 71. // «Un libro transparente sobre la escena de Carlos Celdrán», n. 1, pp. 82-83.

S

Salas, Roberto. «Una fiesta para los sentidos», n. 2, pp. 57-60.

Sánchez, Darien. «*Good night... Amadeus!* o las claves de la herejía», n. 1, pp. 14-15.

Sarraín, Alberto. «Imágenes de Jesús Ruiz», n. 2, Entretelones.

«El síndrome del rescate. Debate sobre diseño escénico», n. 2, pp. 14-19.

Sotolongo Valiño, Carmen. «*De caramelo: en su poética del juego y la alegría*», n. 1, pp. 62-63. // «Coloquio de Investigadores de Teatro», n. 1, p. 86.

Suárez Durán, Esther. «*En falso*», n. 2, pp. 70-71. // «Lilian Susel y Retratos: una nueva imagen en la galería teatral», n. 2, pp. 79-80. // «Quince años del Ballet Litz Alfonso», n. 3-4, Entretelones.

T

tablas. «Festivales», n. 1, p. 2. // «Calidoscopio de un festival en Camagüey», n. 1, pp. 22-30. // «Obituario», n. 1, p. 90. // «Desde San Ignacio 166», n. 1, p. 90. // «Índice 2005», n. 1, pp. 91-92. // «Índice 2006», n. 1, pp. 93-94. // «Premios XI Festival Nacional de Teatro Camagüey 2006», n. 1, p. 95. // «Imagen», n. 2, p. 2. // «Obituario», n. 2, p. 91. // «Desde San Ignacio 166», n. 2, pp. 92-93. // «Resultados Premio *tablas* 2006», n. 2, p. 94. // «Convocatorias 2007-2008», n. 2, pp. 94. // «Tejidos», n. 3-4, p. 3. // «Iván Tenorio. Del acta del jurado», n. 3-4, p. 4. // «Desde San Ignacio», n. 3-4, pp. 186-187. // «Índice *tablas* 2007», n. 3-4, pp. 188-190.

V

Valiño, Omar. «Circulando el teatro en la Feria del Libro», n. 2, pp. 87-88. // «Memorias en vida: escenas fuera de canon», n. 3-4, pp. 167-169.



Índice *tablas* 2007

Rine Leal

Manuel Moreno Fragnals

MI MÁS ANTIGUO RECUER-do de Rine Leal es el de un joven estudiante, delgado, que hacia 1949 ó 1950 asistió a unas conferencias que por entonces impartí en la Escuela de Periodismo de La Habana. Creo que quien me llevó a la Escuela fue Juan Luis Martín, una enciclopedia viviente que hablaba como ocho idiomas y podía dar referencias de todas las cosas divinas y humanas. Menciono este hecho porque Juan Luis Martín estaba especialmente entusiasmado con sus jóvenes alumnos para quienes auguraba un prometedor provenir. Y lo menciono también porque muchas gentes que estiman que para dar lustre al presente deben necesariamente hablar mal del pasado, se dedican a denostar un periodismo cubano que generalmente no han leído y que yo no vacilo en afirmar que era de los más brillantes de América Latina.

El periodismo, y en especial el periodismo enfocado hacia la crítica y el análisis cultural, ha sido practicado en Cuba por figuras tan importantes y tan disímiles como José Agustín Caballero, Félix Varela, José Antonio Saco, Domingo del Monte, el Conde de Pozos Dulces, Julián del Casal, José Martí, Ramiro Guerra, Nicolás Guillén, Jorge Mañach, Raúl Roa y Gastón Baquero... Con esta tradición se comprende que un joven inquieto, que quería aprender y también transmitir, se matriculara en esta Escuela de Periodismo que de paso hay que decir también que era muy buena. Se desarrolla así un Rine Leal periodista que rápidamente apunta hacia los problemas culturales y deja un puñado de excelentes crónicas de las cuales una serie importante fue recogida y publicada en su libro *En primera persona*.

Por cierto, hay algunos críticos literarios que han calificado al periodismo de «arte menor». Creo que estas son gentes que miden el arte por el tamaño. Yo creo que lo grande o pequeño es el artista y que las plumas mayores entregarán siempre, y en cualquier género, cosas mayores. Por eso es que doy importancia a Rine Leal periodista, y porque creo que esta profesión le afinó su pupila crítica y le exigió desarrollar una forma de expresión que se constituyó en cauce definitivo para entregar, para entregarnos, en forma nítida, el saber que con los años fue acumulando.

Desde muy temprano el teatro se definió como el campo de acción hacia el cual desarrollaría su labor creadora. De sus años juveniles son sus títulos *Cuarenta años de teatro moderno* (1956), *Estilografía teatral* (1956) y *Teatro norteamericano* (1958). Obsérvese que estas publicaciones aparecen antes de que Rine Leal

cumpliera los veintiocho años. Y que ya al borde de los treinta escribe *Viaje a la crítica* (1962), *Eugene O'Neill* (1963) y *Teatro cubano en un acto*. Es por entonces que se encamina a Europa y se convierte en disciplinado alumno de la Sorbona de París.

En los años sesenta Rine Leal se integra también a la docencia: enseña arte teatral en la Escuela de Instructores de Arte, en el Conjunto Dramático Nacional, en las Brigadas de Teatro Covarrubias y en la Escuela Nacional de Arte. Alguien ha dicho una famosa verdad de Perogrullo, afirmando que el conocimiento es la única cosa que cuando se da no se pierde. Y quienes hemos trabajado durante largos años en la enseñanza sabemos también que cuando enseña, el maestro aprende y se enriquece. En sus treinta años Rine Leal es ya el maestro y escritor de teatro que honra a Cuba.

En 1970, Rine Leal cumple sus cuarenta años. Por entonces está comenzando una nueva etapa de su vida. Entre dogmatismos y parametramientos, cierres y desconfianzas, el teatro cubano enfrentó años duros. Fue por entonces cuando tuve la oportunidad de volver a estrechar amistad con Rine, en la sedante Colección Cubana de la Biblioteca Nacional. Entre la aplastante erudición de Zoila Lapique, las saetas históricas de Jorge Ibarra, los lagartos sin queso de Gustavo Eguren, la imperturbable placidez de Octavio Smith, la sonrisa perpetua de Elena Giradles... la Colección Cubana de la Biblioteca Nacional fue (siempre lo ha sido) un fabuloso centro de erudición y saber, pero también para muchos de nosotros fue una especie de sanatorio psiquiátrico, una estación de donde partían continuamente vehículos que transportaban hacia las más variadas catarsis. Fue en este ambiente donde Rine Leal acumuló buena parte del caudal erudito de *La selva oscura*.

De *La selva oscura* he dicho y escrito algo, pero no lo necesario. Y sin tono de discursos académicos quiero decir aquí que es uno de los monumentos fundamentales de la cultura cubana. *La selva oscura* es una de las razones por las cuales admiramos y queremos a Rine



CARICATURA: JOSÉ DENIS REYES SUÁREZ

Leal, y también podríamos decir que es una de las razones por la cual lo queremos hasta en los momentos en que gracias a su incalculable tozudez se torna más insoportable. Como por ejemplo, cuando el Instituto Superior de Arte quiso entregarle una categoría aún más alta y él se empeñó tozudamente en otra.

Pero retornemos a *La selva oscura*. Se ha dicho que es una historia del teatro cubano, pero yo estimo que es eso y mucho más. Yo diría que es una historia social y cultural de Cuba vista desde las tablas, donde el lector es un espectador que ve el teatro pero también es un actor y un autor que ve al público. Esta fusión de teatro y sociedad donde la comedia que se representa es parte y continuidad de la comedia que se vive; este concepto calderoniano de la obra teatral como elemento inseparable de la vida global de la sociedad donde autor, actor, escenógrafo, músico, empresario, dueño de teatro, gacetillero crítico y hasta taquillero y acomodador, son parte de la comedia humana que decían los barrocos y repitieron hasta el cansancio los románticos; esta capacidad de representar y al mismo tiempo asistir como espectador a la propia tragedia, drama, comedia o sainete; esta capacidad de ver y verse como en un espejo que refleja no la figura sino la conciencia, espejo no sólo porque te ves sino porque te mira; esta condición, en fin, que yo no sé expresar pero que ustedes pueden comprender leyendo la obra, es lo que hace de *La selva oscura* un hito fundamental de la cultura cubana.

Debo confesar que a pesar de mi amistad con Rine, tardé mucho en leer su obra. Creo que fue cinco o seis años después de publicada que la consulté para acopiar datos para el Curso de Cultura Cubana que penetré con ciertos prejuicios en esa oscura selva de *La selva oscura* y redescubrí a Rine, y comencé a modificar mi visión de la cultura cubana. Debo recordar en este momento que el extraordinario Odilio Urfé, quien había realizado una extraordinaria tarea de recopilación, análisis y clasificación de la música popular cubana (música popular

generada en gran parte en los teatros) gustaba hacer públicos cuantos elementos musicales él había podido captar gracias a la obra de Rine. Y en una tarde inolvidable, Odilio y su hermano Orestes, otra gloria excepcional de la música cubana, maestro del Instituto Superior de Arte y formador de la actual generación de contrabajistas cubanos, en una tarde inolvidable, repito, me mostraron a dúo cómo la música complementó todo lo que Rine mostraba del teatro cubano. Ambos sintieron una extraordinaria admiración por Rine y su obra y soñaron rehacer con él momentos fundamentales del teatro musical cubano. (Como ustedes conocen, Odilio murió hace dos años y Orestes falleció hace sólo una semana, dejando ambos un vacío irreparable en la cultura cubana).

He mencionado que Rine Leal inició sus labores docentes en el año 1960. Pero es en 1976, llamado por Mario Rodríguez Alemán, que Rine Leal ingresa en el Instituto Superior de Arte e inicia su trayectoria docente en el nivel superior. Quienes estamos aquí desde el inicio del Instituto Superior de Arte sabemos cuánto debe la Facultad de Artes Escénicas a la labor cotidiana de Rine. Y esta es una razón más para otorgarle el título de Doctor porque, como todos sabemos y a mí me gusta repetir, «doctor» viene del latín «docere», que significa enseñar. Y en el más pleno sentido de la palabra, doctor es el que enseña.

Pero algo debe decirse respecto a Rine Leal y la enseñanza. Su trabajo en el Instituto Superior de Arte puede calificarse de labor docente, en el más amplio sentido de esta palabra. Es decir, trabajo docente porque enseña mediante sus clases frente al alumno, pero es también trabajo docente en todas las comisiones que es necesario nombrar en la Facultad o en el Instituto, en la labor cotidiana de revisión y mejoramiento de los programas, en la dura tarea de establecer los límites y enfoques de los temas comunes de las diversas asignaturas y, en fin, en todo aquello que de manera directa o indirecta implique la superación de la enseñanza.

Pudiera seguir hablando largamente de este profesor que, a veces, hasta es modesto. Y digo a veces porque Rine Leal es también enemigo de la modestia prefabricada, que se utiliza para exhibirse en público: enemigo, en fin, de la modestia jactanciosa e hipócrita. Pudiera hablar de las medallas y distinciones que ha acumulado, de sus participaciones en festivales y congresos, de los premios ganados en buena lid, de sus importantes colaboraciones con instituciones culturales internacionales, etcétera. Pero si me extendiendo en todos esos aspectos de su vida que han hecho que el Instituto se honre nombrándolo en la noche de hoy Honoris Causa, si me extendiendo todo lo que falta por decir, voy a sobregirar el tiempo que debo ocupar en esta tribuna. Y, además, veo que tampoco tendré tiempo para hablar mal de él, que es uno de esos placeres que los dioses han entregado a los intelectuales. Y ni siquiera sabré cómo llamarlo a partir de hoy: si Rine, simplemente; si doctor Rine o doctor Leal, y nunca más a partir de hoy llamarle «mi socio» o «asere», que es nombre muy respetable entre los miembros de determinadas potencias.

Así, con los minutos contados, termino esta labor de ser el encargado de expresar a Rine todo lo que esta institución siente por él, se enorgullece de él y espera de él. Que siempre el destino de los que dan es el problema de que cada vez le piden más. Gracias, Rine.

NOTA: _____

Este texto, retitulado para su edición, fue pronunciado como discurso en la investidura de Rine Leal como Doctor Honoris Causa. Agradecemos a la hija del Dr. Moreno Friginals la cesión de este artículo. (N. del E.)





C I R C U B A 2 0 0 7

