

tablas

La revista cubana de artes escénicas

4/01

tercera época
Vol. LXVI
octubre-diciembre



Del teatro de muñecos

Libreto 57: Cine-Títeres
de Freddy Artiles

de tablas



En portada:
Antagon

Reverso de portada: *Papobo*, Guiñol Santiago.

Contraportada: Odin Teatret.

Reverso de contraportada: *Obras Escogidas, volumen I*, de Eugenio Barba.

Sumario

La selva oscura

Festival de Teatro de La Habana

- 3 Una mirada relativamente externa.
X Festival de Teatro de La Habana
Nel Diago
- 7 ¡Atención! ¡Malayerba!
Un diálogo con Charo Francés y Aristides Vargas
Maité Hernández-Lorenzo
- 14 Hacia el teatro futuro.
Eventos teóricos en el FTH
Jaime Gómez Triana
- 17 Muestra@internacional.XFTH.cu
Alberto García y Abel González Melo
- 26 Queremos ser Antagonistas, no protagonistas.
Claudia Mirelle Pérez
- 28 Visiones sobre la animación titiritera
en el X Festival de Teatro de La Habana
Liliana Pérez-Recio
- 30 Para los niños trabajamos...
Marilyn Garbey
- 33 Un arte libre a finales del siglo XX.
Teatro de títeres
Rubén Darío Salazar

Reportes

- 57 Los títeres al centro
Norge Espinosa Mendoza
Pinar del Río: ¿un espacio vital para el teatro?
Abel González Melo
Títeres del oriente en La Habana
Freddy Artiles
El Círculo de tiza caucasiáno
Rine Leal

Oficio de la crítica

- 70 Antagón: viaje hacia el hombre **Vivian Martínez Tabares**. Fría como azulejo de cocina **Nara Mansur**. Ladrillo y cemento, cemento y ladrillo **Abel González Melo**. Semejante a un cuento **Yasmín Portales**. San Juan, la noche de Argos Teatro **Zoila Sablón**. Gracias, Zulema **Daniel del Dongo**. Teatro Escambray: ¡que me quiten lo baila' o! **Claudia Mirelle Pérez Ruiz**. Ana Frank: coherencia y sensibilidad **Roberto Gacio Suárez**. Sibila, mi amor **Omar Valiño**. ¿A lo cubano...ah? **Vladimir Peraza**. Volver a la tierra prometida **Zoila Sablón**.
- 88 Llauradó en la memoria
Roberto Gacio
- 89 En tablilla
- 92 Índice

En primera persona

- 96 Un testimonio inédito
Rine Leal

Libreto 57

Cine-Títeres

Freddy Artiles

Catálogo de inéditos

Entretelones:

La escena cubana,
dos décadas en *tablas*

Director

Omar Valiño

Equipo editorial

Abel González Melo

Adys González de la Rosa

Fefi Quintana

Diseño

Teresita Hernández

Marietta Fernández

Equipo ejecutivo

Alexander Guerra Hernández

Ulises Quintana

Consejo Editorial

Norge Espinosa Mendoza (coordinador)

Eduardo Arrocha

Freddy Artiles

Marianela Boán

Amado del Pino

Abelardo Estorino

Ramiro Guerra

Eugenio Hernández Espinosa

Armando Morales

Carlos Pérez Peña

Graziella Pogolotti

Alberto Sarraín

tablas, la revista cubana de artes escénicas,
San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapia, La
Habana Vieja, Cuba. Teléfono 62 8760 Fax
(537) 55 38 23,

Correos electrónicos: cnae@min.cult.cu y

tablas@cubarte.cult.cu

tablas aparece cada tres meses. No se devuelven
originales no solicitados. Cada trabajo expresa
la opinión de su autor. Permitida la reproducción
indicando la fuente. Precio \$5.00.
Fotomecánica Da Vinci, S. A. Impresión:
Creaciones Gráficas, S. A.

ISSN 0864-1374

EDITORIAL

Deberes

Cuarenta años atrás se rebautizaba como Julio Antonio Mella y se abría como teatro el conspicuo Cine Rody. A pesar de la enorme trascendencia cultural, social y política del hecho, Rine Leal distinguía con agudeza ese valor de aquellos no conseguidos por el montaje de *El círculo de tiza caucasiano* que, sobre el escenario del desde entonces «Mella», se convertía en el gran acontecimiento del día.

La distancia que nos separa de tan importante momento, recordado en este número, se reduce si recuperamos la perspectiva usada por Rine para evaluar los actos de nuestro presente.

Tenemos que ser capaces de diferenciar esfuerzos y resultados, sacrificios y logros, organización y arte.

Del mismo modo que somos críticos frente al gran espectáculo del mundo (al que asistimos en el real inicio del milenio con el violento performance, desgraciadamente con muertos, acaecido en Manhattan), debemos ser críticos con nosotros mismos.

Sirva como homenaje a Rine, a cinco años de su muerte, esta revista que se acerca desde tal perspectiva a un evento de cenital valor para la escena nacional: la décima edición del Festival de Teatro de La Habana y que *tablas*, más allá de su contribución organizativa a él, siente y padece como suyo.

NACÍ Y VIVO EN VALENCIA, ESPAÑA; ME CRIÉ EN

Buenos Aires. Esas han sido y seguirán siendo mis dos ciudades, las que me han hecho. Sin embargo, desde que la descubrí en los 90, otra ciudad se ha sumado a mi existencia: La Habana. Me enamoré de ella a primera vista. Pero no fue un amor juvenil, romántico, pasional. Ni creo que haya influido en mis sentimientos la azarosa circunstancia de que ambos hayamos nacido un 16 de noviembre. No, más bien podría decirse que mi enamoramiento ha sido perfectamente lógico y naturalmente asumido. Parfraseando a Garcilaso: «Sabed que en mi perfecta edad y armado/ con mis ojos abiertos, me he rendido/ a la ciudad que sabéis, ciego y desnudo». Digo todo esto para advertir que las líneas que siguen no están enteramente escritas desde una distancia fría y desapasionada, sino desde un amor incuestionable, aunque no exento de objetividad. No soy cubano (todavía), pero no me siento tampoco extranjero en Cuba. De ahí que mi valoración sobre lo que fue el X Festival de Teatro de La Habana sólo se pueda considerar «relativamente» externa.

Una mirada relativamente **externa**

X Festival de Teatro de La Habana

Nel Diago

Y una segunda advertencia: deliberadamente voy a ocuparme, bastante, en señalar aquellos aspectos del Festival que considero mejorables, y muy poco en alabar los logros. En parte, porque es lo que hemos acordado con el director de *tablas*; y en parte, también, porque mi visión sobre el evento ha ido variando con el tiempo. En 1995 yo había leído muchos textos teatrales cubanos, pero había visto escasos montajes; quizá por ello aquel descomunal VII Festival me pareció tan estupendo, ya que me permitió apreciar muchas producciones que sólo conocía por referencias literarias. Mi juicio, altamente favorable, fue reproducido en esta misma revista (nº 1/ 1996, p. 45), sin previa consulta y con la voluntad, presumo, de contrarrestar mínimamente la negativa valoración del crítico Omar Valiño en otra publicación (*El Caimán Barbudo*, nº 276)¹. Paradójicamente, hoy ese crítico es el director de *tablas* y uno de los organizadores del X Festival de Teatro de La Habana; responsable, además, de mi presencia en el evento ya que me propuso para dictar en él un seminario. Cosa que le agradezco sólo en parte, y no por ser un mal nacido, sino porque la distribución horaria, en competencia con otro seminario (el de Lillian Manzor, que me hubiera gustado seguir) y, lo que es peor, con la primera tanda de espectáculos (los de las 5 pm), me privó de ver muchos de los montajes que me atraían. Claro que..., con otro horario tampoco hubiera podido contemplar todo aquello que sobre el papel me interesaba, porque uno de los rasgos, y de los males, a mi juicio, de este Festival, es el exceso.

Quien mucho abarca...

La parte teórica de este X Festival arrancó con un debate en el que se pasó revista a sus veinte años de existencia. Me tomo la licencia de hacer lo propio con una cita extraída del Acta del Jurado del Festival de 1980, el primero de la serie:

El Jurado entiende que este Festival significa no sólo la culminación del teatro desde el triunfo de la Revolución, sino que también representa un punto de partida hacia nuevos logros artísticos y una mayor exigencia en el terreno ideológico y profesional. El hecho de mostrar tan alto número de representaciones en diez días de incesante actividad, demuestra que existen latentes en nuestro movimiento condiciones para un salto cualitativo que redunde en una profundización del trabajo teatral, al cual el público ha respondido de manera unánime demostrando con su presencia y estímulo la existencia de una necesidad a la cual los artistas deben responder manteniendo una labor persistente y de mayor calidad diaria.²

Aquel primer Festival reunió 38 puestas en escena en cuatro sedes principales. Quince años más tarde, ya con carácter internacional (desde 1987), los espectáculos fueron 169 (273 las funciones), exhibidos en 38 espacios³. Y todo ello en pleno Período Especial, lo que no deja de tener su mérito. El salto, desde luego, fue espectacular. Al menos en lo cuantitativo. No sé si también en lo cualitativo, que es lo que realmente importa, pues, como expresaba en aquella ocasión un grupo muy significativo de teatristas cubanos, hay que decir no a la improvisación, al facilismo artístico, a la pobreza expresiva, aunque esté animada de las mejores intenciones, puesto que creemos que no hay eficacia ideológica posible sin la más alta eficacia artística.⁴

Evidentemente pretender hallar «la más alta eficacia artística» en un conjunto de 169 espectáculos es mucha pretensión. Ni siquiera sería esperable en esta décima edición, en la que «sólo» hubo 63 montajes (180 funciones) en 26 espacios⁵. La oferta ha disminuido, por lo que se ve, pero las cantidades siguen siendo inabarcables. Hablo únicamente de los espectáculos, claro, porque el Festival son también los talleres (5), los seminarios (2), las exposiciones (2), los encuentros teóricos (8 sesiones) y hasta la muestra de cine paralela (6 películas). Es más, sin todo esto difícilmente podríamos hablar de «Festival»; habría

Concierto finisecular, El Baldío Teatro



que emplear, más bien, el término «Muestra», que es algo distinto. Porque en una Muestra se exhibe lo que hay, basándose en criterios de distribución territorial, genérica o como sea; pero un Festival que se precie debe seleccionar la oferta artística y ser un lugar de encuentro y reflexión.

Señalaba Vivian Martínez Tabares que en los 90 el evento sobrevivió «en medio de dispersión, altibajos artísticos, poca claridad de objetivos y escasa exigencia selectiva»⁶. Hoy, sin embargo, pasada ya la etapa más dura del Período Especial, el FTH debe replantearse sus objetivos y clarificar sus aspiraciones. ¿Qué tipo de Festival se quiere? ¿Uno que sea meramente acumulativo, porque no se puede dejar fuera a ningún colectivo y porque, al fin y al cabo, hay públicos diversos? O bien, por el contrario, ¿un Festival estéticamente más exigente, aunque ello traiga consigo una merma del número, de la cantidad? Dicho de otro modo, ¿debe limitarse el Festival a enseñarnos el estado



FOTO: GIL GROSSI

de la cuestión cada dos años?, o debe, como sugiere Vivian Martínez, dar pie a un «diálogo verdadero, y un teatro que actúe de modo más activo sobre nosotros mismos, con la audacia de sus planteos temáticos y sus presupuestos formales»⁷.

Un diálogo verdadero y un teatro más audaz, no sólo en lo que atañe al movimiento cubano, sino también con respecto a lo que llega de fuera. Porque este aspecto es uno de los menos felices del evento: la participación extranjera. Un Festival no alcanza el grado de internacional sólo por contar en su programación con grupos foráneos solidarios o ideológicamente afines. Es necesario, además, que sus propuestas estéticas sean importantes, ricas, que aporten

algo a los teatristas y al público cubanos, que permitan un fructífero intercambio. Y no sólo los grupos, también los teóricos, los críticos, los pedagogos... Bien está invitar a Nel Diago, pongamos por caso, pero lo ideal sería conseguir que viniera su maestro, José Monleón.

Sé que lograr esto no es sencillo. Ni siquiera, como indicaba Abelardo Estorino, teniendo «dinero para invitar a quien queramos»⁸. Pero tampoco es absolutamente imposible⁹. Eso sí, requiere un mayor esfuerzo, más dedicación, más imaginación para obtener colaboradores externos que patrocinen los viajes. Y también, se me ocurre, un selecto número de asesores exteriores; que no dependa todo de la opinión de este o aquel amigo que circunstancialmente ha visto un espectáculo por ahí fuera.

Camisa de once varas

Meterse uno en camisa de once varas es inmiscuirse donde no le llaman. Tal vez sea este el caso. Admito que no tengo mayor autoridad que mis muchos años de espectador y crítico teatral. Es decir, que únicamente me avalan mi experiencia y mi conocimiento de otros festivales. Mi experiencia... y mi amor por La Habana y sus gentes, claro. Sea como sea, no quiero



FOTO: JORGE LUIS BAÑOS

concluir mi reflexión sin lanzar algunas propuestas que puedan contribuir a la mejora del FTH.

La primera de ellas quizá pueda parecer extrema y hasta injusta, pero trataré de explicarla: separar del FTH todo lo que tenga que ver con teatro infantil y juvenil. Y no ya por una mera cuestión numérica (este tipo de teatro constituye un tercio de la programación), sino por respeto al público y a sus lógicos destinatarios, los niños. Lo advertía ya hace unos años Roberto Gacio en esta misma revista al hacer su valoración del VII FTH:

El Festival evidencia que el potencial creador de las artes escénicas reclama otros festivales internacionales de danza y de teatro para niños, manteniendo en el evento teatral que analizamos una pequeña muestra de estas manifestaciones.¹⁰

Son palabras de 1995. Desde entonces, la danza ha encontrado su acomodo; el teatro para niños, no. Y ya le toca. Creo que en Cuba, y en el mundo, hay un teatro infantil de probada calidad, pero que generalmente no tiene el reconocimiento, por parte de críticos y especialistas, que debería. Solapada con el grueso del Festival, la programación para niños quizá llegue al público infantil, pero no a los críticos o a los teatristas. Por el contrario, separada del FTH, enmarcada en un Festival propio, esa programación alcanzaría mayor repercusión y, posiblemente, se vería enriquecida con los juicios y valoraciones que se le hicieran por parte de los entendidos.

Otra idea que quiero lanzar, si se me permite la osadía, es la de deslindar los espectáculos del Festival entre aquellos que podrían constituir una Sección Oficial y los que podrían figurar en muestras paralelas, con un carácter más o menos específico. No propongo que el Festival vuelva a ser competitivo, como en sus primeros tiempos¹¹. Sencillamente sugiero que se distinga entre lo que podrían ser los espectáculos propios del Festival, nacionales o extranjeros, previamente seleccionados, y aquellos otros (funciones de homenaje a un autor, reposiciones de puestas en escena históricas, producciones experimentales no consolidadas, montajes en cartel de grupos con sala propia, etc.) que pudieran ser exhibidos en las mismas fechas. En definitiva, una Sección Oficial y un *off*, o varios. Hay muchos festivales que funcionan así, y ello no es un demérito para los montajes que no entren en la Sección Oficial: a veces, incluso, uno encuentra más atractivo un espectáculo del *off* que muchos de los oficiales. Lo que no parece razonable es medirlo todo con el mismo rasero o meterlo en el mismo saco. En arte, y el teatro lo es, sí hay jerarquías. Picasso, dicen, pintaba como un niño. Pero mi niño, el Pituso, que acaba de cumplir cinco años, no pinta como Picasso.

No sé si todo lo dicho hasta aquí tendrá algún valor o utilidad, si era esto lo que se esperaba de mí. En todo caso, dicho está. Sin ánimo de polémica y con todo el cariño del mundo.



FOTO: JORGE LUIS BAÑOS

Equinox Terminal, Antagón

NOTAS

- ¹ La contestación formal la realizaría el entonces director del Festival de Teatro de La Habana, Eberto García Abreu, en el n° 2/1996 de *Tablas*.
- ² El Acta se puede consultar en *Conjunto*, n° 44, 1980, pp. 128-130.
- ³ Los datos los proporciona García Abreu en el artículo citado.
- ⁴ «Declaración final», firmada, entre otros, por Sergio Corrieri, Raquel Revuelta, Albio Paz, Héctor Quintero, etc., en *Conjunto*, n° 44, 1980, pp. 131-132.
- ⁵ Son cifras aproximadas: algunos espectáculos se cayeron de cartel a última hora; otros realizaron funciones no contempladas en el programa general.
- ⁶ Vivian Martínez Tabares, «FTH 2001, por otra oportunidad de mirarnos», en *Perro huevero* n° 1, 2001, p. 4.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ Lo declaraba en una entrevista de Abel González Melo, en *Perro huevero* n° 6, 2001, p. 4.
- ⁹ Me ha bastado ojear los últimos números de *tablas* y *Conjunto* para comprobar que unos meses antes, durante el Mayo Teatral, la presencia de teatristas extranjeros fue de muchísima altura. Es más, lo mejor del X Festival, *Nuestra Señora de las Nubes*, de Malayerba, ya se había exhibido en esa ocasión.
- ¹⁰ Roberto Gacio, «Voluntad de permanencia», en *tablas*, n° 3-4/1995, p. 10.
- ¹¹ En esto, como en tantas cosas, coincido con mi amiga Vivian: no tendría sentido. Para Festival competitivo ya existe el de Camagüey (por cierto, creo que debería darse una mayor vinculación entre ambos eventos).

¡Atención!

¡Malayerba!

FOTOS: CORTESÍA CASA DE LAS AMÉRICAS



Nuestra Señora de las Nubes

GON CHARO Y ARÍSTIDES tenía una conversación pendiente desde el pasado Mayo Teatral. Este matrimonio, ecuatoriano-argentino-español, había dejado una estela de aprecio y afectos en su corta estancia en La Habana. La

premura con la que se vivieron esas jornadas, las agitadas sesiones de los talleres y una programación difícil de sortear, hicieron imposible aquel encuentro. La aceptación del público ante Nuestra Señora de las Nubes, la legitimación de Malayerba como uno de los colectivos más importantes del actual panorama teatral de Latinoamérica, su constante disponibilidad hacia nuestro país y la posibilidad financiera de su viaje, favorecieron que participara en el X Festival de Teatro de La Habana. Aquí se les impuso a ambos, a solicitud del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, la distinción Huésped Ilustre de la Ciudad. En el acto de ceremonia, en nombre de los elogiados, Charo mostró una vez más ese carisma tan especial que la hace una mujer extraordinaria y esa habilidad para romper solemnidades, al responder con alegría: «Es primera vez que soy ilustre».

Malayerba ha dejado semillas en la tierra insular. De seguro nuevamente tocará puerto cubano. No sabemos aún con qué espectáculo, lo cierto es que, como bien se hacen nombrar y dignos de él, Malayerba nunca muere.

¿Cómo llegaron, de procedencias tan distintas, a Malayerba? ¿Por qué Malayerba?

Arístides: El grupo se formó a finales de los setenta, principios del ochenta. Era muy común encontrar en el

Un diálogo con Charo Francés y Arístides Vargas

Maité Hernández-Lorenzo

camino mucha gente, de muchos lados, había muchas dictaduras. Nos encontramos en Ecuador algunos creadores y decidimos formar Malayerba, no sólo con actores de otros países, sino también ecuatorianos. Confluyeron diferentes vivencias, técnicas, y a partir de esas diferencias fuimos conformando eso que después se llamó Malayerba, pero que en un principio fue Mojiganga. Esas mismas diferencias irrigan constantemente el trabajo del grupo, al punto que muchas de las cosas que nacieron después, vienen del fruto de ese encuentro y amalgama de técnicas, realidades y poéticas diversas.

Yo tengo una versión y Charo tiene otra. Nosotros fuimos una vez a hacer *Misterio bufo*, de Darío Fo, a un pueblo. No sabíamos quién había organizado la función. Allí descubrimos que había sido un grupo de monjas. Entonces, las monjas, que pensaban que era un misterio,

al ver la obra, ese sacrilegio en el escenario, empezaron a protestar. Hablaban desde abajo, los actores les contestaban desde arriba, las actrices peleaban con las novicias. Las monjas deciden suspender la función en medio de la representación, pero no normalmente, sino a pedradas. Nos empezamos a agredir mutuamente, y todo se volvió muy medieval. Escapamos por una ventana. La muchedumbre venía detrás de nosotros para lincharnos y gritaban «malayerba, malayerba... hijos del demonio». Con el tiempo formamos otro grupo, y llegamos a la conclusión de que Malayerba, no sé a quién se le ocurrió en aquel momento.

Charo: Mi versión es menos anecdótica. Cuando llegamos a Ecuador había muchos grupos de teatro, pero todos de corta existencia dadas las condiciones: falta de una política cultural estatal, la precariedad económica en la que se desenvolvían, morían prematuramente. Pues bien, como dice el dicho, «malayerba, nunca muere», era una buena idea darle ese nombre para ver si garantizábamos una existencia no tan efímera. Y lo conseguimos. Dicen que la malayerba se mete por todos lados, que la arrancas y



vuelve a crecer, aparece donde no debe y donde nadie quiere que aparezca, y eso sí lo hemos conseguido. Nuestro nombre lo representamos dignamente.

A: Además, el otro día un compañero llevó un libro de Botánica al grupo y mostró los diferentes tipos de malayerba que existen. Hay algunas que tienen unas flores espléndidas y hermosas. Es decir, que en medio de la malayerba, pueden crecer esas flores.

En ese itinerario de búsqueda de un sitio donde permanecer, ¿por qué escogen Ecuador?

A: Lo escogemos por muchas razones. Especialmente porque Ecuador

nos posibilitaba crear de una manera muy particular. No nos ayuda para nada el Estado, pero, con el tiempo, nos dimos cuenta que los países no son sólo los Estados, son esencialmente las personas. Allí nos encontramos gentes que nos posibilitaron crecer, crear y adoptar un país.

En medio de una dura crisis económica, ¿cómo han podido sobrevivir sin ninguna subvención estatal? ¿Cuáles han sido las alternativas que ha podido encontrar el grupo para su soporte y su continuidad?

C: Siempre hicimos teatro sin dinero, no creemos que el dinero esté directamente relacionado con hacer teatro. El teatro necesita actores, directores, inventores, necesita dramaturgos, pero el dinero no es una condición indispensable. Cuando tú quieres hacer algo, lo que hace falta va apareciendo. Ni yo misma sabría decirte cómo hemos sobrevivido tantos años. Pues creo que a partir del trabajo y también de un círculo de gente. Tenemos amigos pintores que han hecho la escenografía, amigos músicos. Es la gente la que ha hecho con nosotros el Malayerba. Afortunadamente, y sin haberlo buscado, apareció en la vida del grupo una fundación internacional holandesa, llamada Hivos. Nosotros habíamos comprado con el dinero de una gira por Francia una casa vieja, y esta fundación nos ayudó a ponerla en condiciones para el trabajo. Pero los primeros quince años de vida del Malayerba, fue gracias a la gente.

Aquí el grupo se conoce más recientemente por Nuestra Señora de las Nubes, en algún momento tuvieron la posibilidad de venir con Pluma. Sin embargo, siempre ha sido una referencia para el movimiento cubano. Después de haber visto algo de nuestro teatro, ¿dónde ustedes creen que pueden dialogar con él, dónde han hallado sus empatías más fuertes?

A: Creo que cada lugar tiene su especificidad. Para otros es muy fácil, pero a nosotros nos resulta difícil hablar desde la periferia sobre lo que está sucediendo en la realidad del teatro cubano. Tiene sus hallazgos y desventuras como cualquier teatro. Lo que echo de menos o me llama la atención es por qué se representa

tanto Chéjov, o a algunos autores cubanos mucho y mucho. Me llama la atención por qué se representa ese teatro clásico. No estoy tratando de cuestionar, sino de preguntar por qué la insistencia en esos autores, en ese retorno a los autores de principios del siglo pasado, a los clásicos. Por qué no se genera una nueva dramaturgia, una nueva escritura.

Recientemente, en el Mayo Teatral, sesionó un encuentro de directores y se habló de un posible reencuentro de los directores de teatro de la región andina. ¿Cómo ustedes, de procedencias tan distintas, en el caso de Charo desde España, en el tuyo desde Argentina, han podido insertarse en esa realidad que hoy les pertenece?

C: Creo que la gente de teatro lo único que hacemos es siempre preguntarnos. Ante cualquier realidad hay algunas preguntas que el teatro siempre se ha hecho y que son válidas en cualquier contexto. Un nuevo lugar es un estímulo para posibles invenciones, porque las circunstancias, la cultura, la economía, las relaciones humanas que a uno le rodean habitualmente, es decir, es su lugar de origen, provocan una naturalidad desde el ojo de uno. Pero cuando se llega a un lugar que no es el suyo, ese extrañamiento se produce de forma automática. Eso te permite no dar por sentado la realidad en la que estás. Resulta que lo cotidiano, lo que es natural para unos, para otros se vuelve extraordinario. Brecht decía que el teatro es cuando se consigue que lo ordinario se convierta en extraordinario. Pero esto es un efecto que se produce al llegar a una realidad desconocida. Te coloca en una posición que humanamente te produce mucha soledad, pero que creativamente es muy estimulante. No sé si te integras, no sé hasta dónde esto sucede, llegas a amar, a participar de esa nueva realidad, pero siempre tu condición de no pertenencia total sigue haciendo que haya algo en tu mirada que puedes distinguir, que no es natural que los niños pasen hambre, que no es natural que cierta gente por su etnia, sea mirada con desprecio. No digo que esto sólo nos pase a nosotros, no digo que los ecuatorianos son ciegos, pero esta no pertenencia total, hace que se agudice lo antinatural de la injusticia, la mala distribución de la riqueza.

A: Malayerba es un grupo muy especial. Porque es un espacio de encuentro de gente diversa entre sí. Es la interrelación lo que nos hace más humanos y nos acerca más. No es que nos hayamos transformado en y hayamos dejado de ser lo que somos. Sino que somos dos: el otro y nosotros. Es una práctica común. En un

comienzo fue una práctica inconsciente. Las obras de Malayerba siempre contenían ese espacio de diferencia. Tú recordaste *Pluma* que es un cuento urbano que tiene sus raíces en el mundo agrario, en el mundo indígena. Pero si lo ves, no tiene nada que ver con eso. Tiene algunos elementos que responden a ese territorio marginal, fronterizo, donde conviven las diferencias. Transcurre en unas calles, pero no se sabe en qué ciudad, se desconoce el origen de los personajes y su nacionalidad. En el fondo, en Malayerba lo que nos importa es la patria de las personas, de los seres humanos.

Durante el Mayo Teatral se creó una atmósfera muy favorable entre los directores de grupos de teatro latinoamericano que, en el caso de Cuba, siempre han sido una referencia permanente y legítima, algo que no sucedía en La Habana desde hacía mucho tiempo, después de tantas rupturas, aislamientos y cambios. Algunos de esos grupos confesaron haber vivido un giro en su vida teatral, no sólo temático, sino también estético, poético. ¿En qué sentido Malayerba ha modificado su discurso, su poética en consonancia con las transformaciones del mundo y de la izquierda en el último decenio?

A: Malayerba es un grupo tardío. Su primera obra se estrenó en el año 81, cuando otros grupos como La Candelaria o Yuyachkani habían recorrido un camino bien largo. Te quiero decir con esto que el grupo nace con ciertas peculiaridades del teatro que se hacía entonces, pero también con el que posteriormente se realiza. Creo que Malayerba tiene un perfil de exploración constante.

Si vas, no ves un solo tipo de experiencia, ves trabajos de gente muy joven y trabajos relacionados con ese teatro político de aquellos años. Creo que Malayerba con el tiempo, se ha tomado en serio el nombre. Es decir, crece constantemente, se ramifica, se va para un lado y para otro. Nosotros en cada trabajo exponemos nuestra reputación, el trabajo anterior. Hay trabajos que nos resultan muy intensos.

C: Nunca hemos tenido una adscripción a una metodología, sino que ante cada obra nos preguntamos cuál es la metodología, si es que existe. En ese sentido somos muy eclécticos. Investigamos a partir de lo que ha existido, y tomamos de cada quien lo que nos pueda servir para expresar lo que en ese momento queremos decir. El cambio es nuestra manera de crear y de existir.

A: En aquel encuentro se hablaba de algo muy interesante. Los cubanos, por ejemplo, hablaban de

un modelo de grupo. Pero es diferente ahora. Los grupos somos muy diferentes en cuanto a funcionamiento. No hay una sola manera de hacer grupo. En nuestro caso hay gente que va y viene, toma experiencia con otro grupo, y luego regresa. Nos edificamos en grupo cada vez que trabajamos. Ahora estamos en Cuba, otros están en Ecuador, otros estarán viajando. Pero sabemos que en enero, por ejemplo, nos vemos para iniciar un trabajo.

C: Dentro de un grupo conviven intereses diferentes. Para Aristides es muy importante el símbolo, la poesía en el escenario. Para mí es muy importante que el actor sea verdadero, hable desde la profundidad de su ser. Este es un grupo en permanente cambio, en cada reunión tenemos que replantearnos todo, porque todo se enfrenta en el mejor sentido, porque hay intereses estéticos diferentes.

¿Cómo los colectivos latinoamericanos que tuvieron una génesis grupal, de marcada vocación y convocatoria políticas, se han enfrentado a nuevas formas de producción teatral que, de alguna manera, no están estrechamente relacionadas con su espíritu inicial y que han surgido porque el contexto —no sólo latinoamericano, sino de instancias políticas, la izquierda, en este caso— es otro?

A: La comunión ideológica dejó de ser un elemento aglutinante. Uno de los ejes que ahora posibilitan que la gente se reúna alrededor de experiencias comunes, es la estética; los caminos y las búsquedas que nos puedan interesar y acercar. Otro de los ejes es la ética, cómo miras y cómo quieres hacer el teatro.

C: Y cómo miras la vida. La gente que funda Malayerba somos todas personas políticamente comprometidas con la izquierda, pero cuando llegamos a Ecuador no estamos vinculados como grupo jamás, el grupo no responde a ninguna doctrina partidaria.

A: Esa es otra discusión, porque eso no tiene nada que ver con el trabajo teatral, desde nuestro punto de vista.

C: Sí hemos necesitado siempre unos acuerdos básicos, una manera de ver el mundo. Por ejemplo, temas como la justicia subyacen en la ética individual, por supuesto que la ética es un problema personal, pero nuestras éticas deben coincidir para poder trabajar en conjunto. Nos interesa sólo la gente que ve el teatro como una manera de pertenecer a un colectivo hoy en determinadas circunstancias históricas. Quizás para la mayoría de la gente el eje se ha trasladado de la política a la ética, pero para nosotros la posibilidad

de un estudio, de una evolución, de una madurez, de que el conocimiento crezca, sólo se da a partir de un núcleo permanente al que seguimos llamando grupo.

A: Permanente también puede ser un término que entre en tela de juicio. No es permanente porque está todo el tiempo, es permanente porque genera con cierta constancia determinadas experiencias. A eso le llamamos grupo también. No es que nuestra forma de crear –otra de las grandes confusiones del pasado– sea patrimonio de la verdad, para nada. Creemos que lo que hacemos nosotros es algo más, que nos sirve a nosotros. Es importante que entendamos que el grupo no es unos estatutos. El grupo es una acción. Yo me junto contigo porque voy a realizar una obra. En ese sentido, lo podemos considerar muy cercano a la otra forma de crear. Lo que sucede es que en el caso de Malayerba, es una acción que, sumada, conforma una pequeña cultura.

C: Yo me desdigo y me contradigo en eso de que nosotros siempre hemos estado en cambio y ahora no nos ha tocado hacer tantos cambios. Es verdad y no. De todas maneras, pienso que en el grupo al inicio, había una forma de ser que tenía que ver con la forma de ser del militante. Entonces, por ejemplo, estaba la cuestión del poder. Pienso que en los grupos teníamos una relación que, de alguna manera, estaba viciada, y que me perdonen. Yo personalmente he querido y he tenido que replantearme –y estoy contenta de ello– qué es el poder. Porque pienso que el poder como se utilizó, dentro de la creación colectiva que supuestamente tenía unos principios que negaban la jerarquía en la producción teatral, pienso que incluso ahí existía una utilización del poder como una necesidad de establecer unas relaciones donde había demasiada verticalidad. Creo que en el nuestro hubo esto también. Ahora las relaciones son más claras, más transparentes, se habla del poder sin miedo, sin temor, se expone el poder como algo que es inherente a la actividad y al ser humano; pero que juntos y reflexionando sobre él, podemos administrarlo y utilizarlo sólo para potenciar las capacidades creadoras del otro.

A: En algunos casos la manifestación de ese esquematismo no estaba tanto en la ideología del grupo, sino en la manera en que enfrentaban sus técnicas. Ahora le echamos mucho la culpa a la ideología, pero no creo que sea tan así. Muchas veces vemos unas posturas que se legitiman como práctica técnica, diciendo esta es la verdad, así se debe hacer. Pienso que en este momento hay que cuestionar esto.

¿Cómo llegaron a Nuestra Señora de las Nubes, cómo sintetizar la experiencia vital y el destino inevitable y malogrado de América Latina?

A: Hay un texto en *Jardín de pulpos*, dicho por Antonia, uno de sus personajes, «Una vez escuché a un presidente decir en la radio, ahí tienes un país, ámalo, entonces yo fui al Municipio y dije, vengo por el pedazo de país que me corresponde, aunque más no sea para amarlo, entonces ellos me dijeron que yo tenía que pagar y pagar la luz, y pagar unos impuestos. Entonces, yo me fui al Ministerio de Gobierno y dije, un país que cobra por amarlo no es un país, es una prostituta. Desde entonces, no he vuelto a reclamar el país que me corresponde. Ahora tengo una maceta y en la maceta tengo una flor, ese es mi país, espero que nunca se me marchite.»

En ese texto que es para mí un antecedente a *Nuestra Señora...*, el territorio no es marginal, perverso en sí, sino que la marginación tiene matices. Está la marginación económica, pero también está la de otro tipo. Por último, el exilio como lo decimos en *Nuestra Señora...*: el territorio es la utopía, porque no existe, habitas la ausencia, y en el momento en que habitas la ausencia, entiendes las claves de esa espacialidad y habitas un territorio que comenzó siendo horrendo, y luego se transformó en algo extrañamente cercano a muchos y no únicamente a los que fueron castigados políticamente. El exilio en el nuevo milenio tiene otras características. Habitas otros mundos.

Nosotros hemos llegado a desconfiar del Estado, hemos llegado a entender que se relaciona mucho con el poder y la verdad y con lo absoluto. Nosotros desconfiamos de eso y nos situamos en otro país. En el deseo más canalla está el país de la fantasía, en la obsesión por crear nuevos mundos, porque si no creas nuevos mundos, caes en un vacío absoluto. Entonces, caes en la imaginación constante, a punto de no saber exactamente cuál es la realidad que estás habitando.

Hemos visto que no sólo un pensamiento ha fracasado, sino que ha fracasado el hombre como proyecto en el intento de crear espacios más justos. Nosotros no creemos que el espacio de la izquierda ha entrado en crisis, sino es el pensamiento de Occidente en su totalidad. No es la izquierda y la derecha, es todo. Nosotros habitamos la derecha también.

C: Y el capitalismo es un fracaso permanente, porque en Ecuador el 76% de la población tiene problemas de nutrición.

A: Pero esos son índices económicos. Hay otros índices que no salen, que no se ven. Yo creo que hay que hablar de todo. Si nos situamos en el pensamiento de lo justo y la transparencia con que debemos afrontarnos, tenemos que hablar de todo. Cada vez constatamos más que la enfermedad moral es terrible. Y tenemos una relación perversa con ese pensamiento que se ha instaurado como único en el mundo.

Creemos en las pequeñas comunidades, creemos que la gente que va a hacer una manifestación en Nueva York contra la guerra, es una pequeña comunidad, pero valiosa, como puede ser un grupo de teatro o un Festival, un pequeño punto de encuentro donde la gente se relacione de otra manera. Ahora no hay necesidad de responder a grandes verdades, sino a aquellas pequeñas cosas que te hacen más humano, te acercan más, que aceptan las diferencias. Ahora es el momento en que todos los que están del lado de los seres humanos, estén juntos. Este no es un momento definitivo, es una transición.



El espectáculo remite mucho a la recuperación de la memoria, una memoria fracturada, que se va reinventando. ¿En qué estado se encuentra el teatro latinoamericano desde esta perspectiva de la reconstrucción de una memoria social, teatral?

C: Compartimos esto con muchos grupos. Muchas obras confluyen en este tema. Estamos viviendo en un momento muy vertiginoso, donde el correo electrónico es la nueva manera de comunicarnos. Me comunico con mi hija por email, ella me pregunta algo y a la semana siguiente me lo vuelve a preguntar. No olvido nunca lo que me dicen en una carta. Por otro lado, la televisión, la información corre escrita o por imágenes. Es tan vertiginoso el momento actual que te atosiga de tal manera... Creo que como grupo, como expresión del individuo, necesitamos recordarnos, porque si no, perdemos todos los parámetros de lo que estamos haciendo, o un proyecto de futuro.

Es un grito desesperado para poder ser completos. Nos conforma el pasado, queramos o no.

A: O por lo menos nos conforma lo que pensamos que hemos vivido. En *Nuestra Señora de las Nubes* siempre hay una interrogación sobre lo vivido. ¿Es realmente lo que viví o es lo que me imagino que viví, o lo que quise haber vivido? Ese juego para nosotros no es una mirada nostálgica sobre lo vivido, sino la duda de haber vivido lo que viví, y la necesidad de vivir el presente definitivamente.

C: El pasado nos conforma a los coetáneos de un mismo lugar, y por último de la humanidad entera, nos conforma, pero lo hace de manera distinta. Creo que todos necesitamos, como pueblo, como individuos, como grupo

de teatro, preguntarnos quiénes somos realmente, cuál es mi verdadero pasado para, sobre la base de esos elementos que me conforman, poder yo diseñar mi presente y mi futuro.

A: Insisto en que eso es dudoso. La pregunta es legítima, pero la respuesta siempre va a ser una interrogante. Porque, por último, no es tanto recordar exactamente qué fue lo que pasó, sino el acto de recordar. No es tanto recuperar lo que viviste, sino el acto de recordar, porque en ese acto hay un juego de imaginación muy poderoso y muy definitivo. No es que no te permitan recordar lo vivido, sino que no te permiten recordar, y ahí es donde está el problema. No es tanto que lo que impera en el mundo sea una imagen más, sino que es una imagen que se quiere legitimar como única. Entonces, creo que ahí es buena la acción, porque lo otro siempre es dudoso, ambiguo, y siempre gira sobre la ausencia. Creo que la ausencia es muy poderosa en muchos sentidos en Latinoamérica. Uno añora como si siempre estuviese añorando un vacío, algo que no está, desconocido, algo que quisiera y que no está, pero es imposible que esté porque sólo vive en mi cabeza. Tal vez la ausencia sea un signo de nuestra constitución como latinoamericanos.

C: Existe una coincidencia temática de la memoria en algunos grupos, como por ejemplo Yuyachkani, que está trabajando lo mismo. Hay un trabajo permanente sobre la memoria. Creo que tiene que ver mucho con el ser latinoamericano. Hay una memoria trastocada, porque se supone que la mayoría de los ecuatorianos proviene del pueblo indígena, pero muchos de ellos no tienen la menor relación con ese mundo, pero tampoco son españoles. Entonces, ahí existe una inquietud sobre la constitución ontológica del individuo.

¿Creen que esa recurrencia al tema de la memoria en los grupos latinoamericanos responde, de alguna forma, a una recuperación de una memoria colectiva, total, que se está haciendo con mayor énfasis desde el teatro?

C: Creo que sí. El teatro está intentando recuperar la memoria.

A: Creo que también se trata de la identidad. Hay un problema grave con la imagen. Es un mundo conformado de imágenes. Hay imágenes que se ponen como verdad. La CNN, por ejemplo, todo el tiempo pasa la misma imagen y se transforma en una imagen definitiva. Empiezas a creer en esa imagen y que tú eres eso. Extrañamente te pones en la mirada del otro y empiezas a mirarte a ti mismo a partir de unos criterios. Al aparecer esa imagen primaria, definitiva, tú empiezas a querer revelar tus propias imágenes. A eso le llamamos memoria. No es la recuperación de fechas exactas y correctas. Es algo ambiguo que se conforma de imágenes. Imágenes que están en ti, que son tuyas. Eso no sólo sucede con las personas, también con las ciudades, por ejemplo.

¿Qué necesidad tiene Malayerba de reinventar ese espacio vital que es Nuestra Señora de las Nubes?

Charo: Si no, ¿dónde vivimos, desde dónde creamos?

Arístides: Nosotros necesitamos inventar constantemente ese lugar que no existe. Aquí está el pasaporte a Nuestra Señora de las Nubes.

El pasaporte de un color verde oficial y letras en dorado que anuncia la República de Nuestra Señora de las Nubes reza: «Este programa es el único documento oficial de los ciudadanos nievenses en el extranjero. Cualquier trámite fuera de la jurisdicción de la República de Nuestra Señora de las Nubes deberá realizarse mediante este documento y no se aceptará en su remplazo ningún otro, incluida las cartas de las mamás y abuelitas en caso de insistencia se sancionará a los infractores de acuerdo a lo estipulado en el código de migración.»

En la contraportada está estampada la huella digital de un nievense, de un exiliado.



Hacia el teatro **FUTURO**

Jaime Gómez Triana

Eventos teóricos en el **FTH**

«EL TEATRO ANTE EL SIGLO XXI» FUE EL

tema central que vertebró los encuentros teóricos realizados durante el X Festival de Teatro de La Habana, evento que reunió en esta capital a un numeroso grupo de colectivos cubanos y a una representación extranjera de más de nueve países. Así, a la par del diálogo actor-espectador que tuvo lugar en cada una de las salas, creadores, críticos, especialistas, estudiantes y promotores de este arte milenario, debatieron sus puntos de vista en torno a los más diversos tópicos.



FOTO: JUAN CARLOS HERRERA

De izquierda a derecha: Roberto Blanco, Osvaldo Cano y Vivian Martínez Tabares

Una sesión especial denominada «Memoria de los festivales» realizada el sábado 22 de septiembre en la Fundación Ludwig de Cuba, dio inicio a los encuentros. El coloquio contó con la presencia de algunos protagonistas del mítico primer Festival del 80, entre ellos el maestro Roberto Blanco, uno de los más premiados en aquella ocasión, director artístico de la muy recordada gala de inauguración que rememoró los sucesos del Villanueva, y presidente de honor de esta cita. Allí estuvieron además Marcia Leiseca y Helmo Hernández, principales artífices de la organización de aquella fiesta fundadora. Vivian Martínez Tabares, directora del Departamento de Teatro de la Casa de las Américas y de su revista *Conjunto*, siguió las huellas del evento desde el significativo antecedente que fueron los Festivales Latinoamericanos de Teatro organizados por Manuel Galich en los tempranos 60.

Memoria, nostalgia, el análisis de ganancias y reveses y la formulación de interrogantes medulares acerca de la significación, pertinencia y proceder de estos encuentros fueron elementos que singularizaron el intercambio, en el que también participaron Ignacio Gutiérrez, Fernando Sáez y Roberto Gacio, para quienes el Festival había constituido, a lo largo de sus veinte años de historia, un elemento dinámico que posibilitó, en su inicio, la recuperación de un grupo de artistas que habían sido alejados de la escena debido a la implantación de la errónea política cultural que imperó durante los 70, y que más allá, ha contribuido a la formación del público, así como a estimular el diálogo entre las diversas zonas que conforman el espectro escénico de la Isla.

El Festival propició, además, en la sala Caturla del teatro Amadeo Roldán, un espacio para el análisis de los espectáculos que integraron la muestra internacional. Las motivaciones que dieron lugar a las puestas, así como las especificidades de producción

de las mismas, fueron expuestas allí por los propios creadores. Ahora bien, si estos encuentros permitieron un acercamiento a los grupos foráneos más allá de los montajes concretos, no lograron en algunos casos sobrepasar el frío y distante tono de una conferencia de prensa, lo cual no debemos achacar únicamente a la «cortesía» —en muchos casos excesiva— de nuestros críticos con las obras visitantes, sino también a que la baja calidad artística de algunas de las propuestas impedía acercamientos y profundizaciones más sustanciosas. Ante esto, bien valdría recordar aquella frase de Eric Bentley que tanto le gustaba citar a Rine Leal: «cada arte tiene la crítica que se merece», la cual me atrevería a parafrasear así: *cada obra tiene crítica si la merece*.

Más fecundos fueron, a mi juicio, los coloquios en torno a temas claves dentro del debate teatral del presente, vinculados con zonas específicas del panorama que potenció la muestra desde diversas opciones poéticas. Tópicos como el papel de las revistas, el teatro en espacios abiertos, el teatro para niños y de títeres, y los clásicos en la escena, fueron abordados desde la esencia atendiendo a los diversos caminos por los que estos temas transitan hoy.

En el caso particular de las revistas teatrales habría que señalar la pertinencia de intervenciones como la de Nel Diago, quien además de mostrar dos nuevas revistas valencianas, se refirió a la importancia de las



Encuentro con colectivos
internacionales

FOTO: JORGE LUIS BANO

publicaciones electrónicas en función de las artes escénicas desde experiencias puntuales. Significativa fue además la participación de Juan Antonio Hormigón, director de la revista española *ADE Teatro*, que activó la polémica en torno al papel y las funciones de la crítica, polémica vigente dentro del movimiento escénico nacional, más allá del caso singular analizado, y que tuvo también continuidad desde las páginas del *Perro huevero...*, boletín del Festival, en la voz de Vivian Martínez Tabares. Claro que el plato fuerte de este día lo constituyó, sin duda, el lanzamiento de las cinco revistas teatrales de nuestro país en sus números más recientes. *Conjunto, tablas*, *La mojjiganga*, el anuario *Manita en el suelo* y el boletín *Indagación* hablaron pese a todo de un diálogo con el quehacer escénico de hoy.

Visiones disímiles, motivaciones y estrategias diversas de realización matizaron las intervenciones de los participantes en el coloquio «Poéticas escénicas para espacios abiertos», donde pudimos dialogar en torno a los modos de hacer del grupo alemán Antagón y del grupo Tecal, ambos con una larga experiencia en la intervención de espacios urbanos. Para Tecal la calle es un lugar de pequeñas historias en las que coinciden e intercambian sus roles los personajes más heterogéneos, lo cual los ha llevado a desarrollar una recuperación de la tradición oral rural vinculada al rumor y al chisme. Según estos creadores la calle genera así una nueva dramaturgia y a la vez un edificio teatral virtual que modifica los comportamientos cotidianos. Ahora bien, más allá de técnicas y poéticas la conclusión de este coloquio fue que «en la calle —dígase en cualquier tipo de espacio abierto— todo está por inventar».

Los otros dos coloquios estuvieron centrados en el teatro cubano más reciente. Bien proteica fue en este sentido la mesa redonda sobre el teatro para niños y de títeres, colofón del taller que sobre este tema sesionó en la Casona de Línea y que contó con la presencia de importantes maestros cubanos de esta especialidad escénica. Presente en el coloquio una importante representación de quienes hoy están llevando adelante este quehacer secular que ha alcanzado significativo reconocimiento, se debatieron allí nociones relacionadas con la técnica y los diversos problemas de formación que arrastran algunos de nuestros titiriteros. De igual modo se abordó el tema de la «osadía» en el teatro para niños y la responsabilidad que tienen quienes se enfrentan a este público tan especial de devolverle un arte de vanguardia en plática con los tiempos que corren, sin excesos de violencia y sin mojigatería.

El último día se abundó en el tema de los clásicos en nuestro país a partir de las muchas maneras en que estos son asumidos hoy. Se reflexionó acerca de cómo para algunos de nuestros creadores el trabajo con estos textos los ha llevado a profundizar en diversas tradiciones culturales y escénicas que nos caracterizan. Transgredido o respetado con devoción, el clásico ha de conectar siempre con el presente social y sólo si lo logra será legitimado por sus contemporáneos sin importar si apela al *kitsch* insular, a la fiesta, al mundo afrocubano o a las marcas sicologistas, brechtianas o grotowskianas presentes en nuestras tablas. Intercambiaron opiniones en torno a este tema la Dra. Raquel Carrió, el profesor José Alegría, el dramaturgo y crítico Norge Espinosa y los directores Mario Morales, Raúl Martín y Carlos Celdrán: ello posibilitó un análisis desde la teoría escénica y desde la praxis concreta de estos creadores.

Pero no fue únicamente el debate lo que particularizó estos encuentros matinales. Más allá del discurrir diario en torno a los múltiples avatares de la escena ante el siglo XXI, se produjo cada día la presentación de nuevos textos, lo cual no habla sólo de una palpable recuperación editorial sino además de un creciente interés por sacar a la luz



obras e investigaciones, preocupación que ha movido a editoriales nacionales y provinciales y a la cual responde sin duda la reciente creación del sello editorial Alarcos de la revista *tablas* con sus diversas colecciones.

Así, teniendo en cuenta lo anterior y pese a todo lo contingente —y esa voz sindical que todavía aflora en nuestros eventos teóricos— podemos decir que hemos ganado en la organización de estos espacios y que el Festival está en camino de lograr una contraparte reflexiva a la muestra que nos ayude a pensar en lo que hoy estamos haciendo. Habría que subrayar la pertinencia de los talleres, ofrecidos por importantes pedagogos, así como los seminarios que aquí impartieron el profesor valenciano Nel Diago acerca del teatro español contemporáneo, y la profesora e investigadora de la Universidad de Miami Lilliam Manzor, sobre el teatro latino y cubano en los Estados Unidos. Estos eventos, unidos a la coherencia curatorial de las dos exposiciones presentadas, una del diseñador matancero Zenén Calero y otra de los fotógrafos cubanos Ismael Gómez y Pedro Portal —radicado en Miami—, activaron una especie de línea paralela al Festival que lo prestigia y a la vez desde el intercambio opera como conciencia crítica desde dentro, en pos de un mejor teatro futuro.

Muestra@internacional.XFTH.cu



Alberto García y Abel González Melo

Sábado 22, 11 pm

Alberto:

Estuve pensándolo y creo que esta es la vía para comunicarnos diariamente, pues tal vez no nos encontremos en los teatros. El recorrido que te propuse ayer imagino que es el mejor, hay cerca de quince puestas extranjeras en el programa, y debemos tratar de verlo todo. Anoche pensé ir a *Las tres hermanas* de Teatro D' Dos, pero la pizarra de luces falló (los imprevistos de última hora, que nunca faltan en los eventos) y la función fue suspendida. Me quedé en el Mella, junto con Fefi, donde ocurrió la «apertura oficial» del evento: Roberto Blanco leyó unas palabras de bienvenida a los participantes y enseguida comenzó esa puesta de *El perro del hortelano* que tanto me gusta. Tú la conoces, ¿no?

Hoy estuve en el Museo de Bellas Artes repasando el signo Tauro en *Huevos cósmicos*. El español Arnau Vilardebó es un animador de primera. Durante la puesta espeta constantemente al público. Rehace, con escasos elementos escenográficos, un nuevo mito, una nueva leyenda mediante la cual cobra vida ante nosotros la cultura griega. Una cultura, claro, pasada por el tamiz de la ficción, ni las

Domingo 23, 11.27 pm

Abel:

No estuve en *Johan Padan...* esta noche, dura más de dos horas y le cogí un poco de miedo. Mañana estaré allí sin falta.

Te cuento que me quedé afuera en *Bacantes* el viernes, el fervor era mucho y el público también; el sábado repetí la experiencia y me pasó otro tanto. Hoy no. Estuve en *Concierto finisecular* en el Hubert de Blanck a las 5, y terminé el día en la Covarrubias con los argentinos de *La Carbonera*.

No sé qué decirte del espectáculo del argentino Baldío Teatro. Son cinco personajes, presumiblemente artistas, muertos, que se reencuentran en algún lugar para rearmar una fábula, reconquistar una manera de teatro, quizá para dibujar, garabatear, una obra teatral. Una obra que no entiendo, y que me gustaría compartiéramos. Baldío trae otro espectáculo, a ponerse dentro de unos días... Quizá para ese momento algo hayamos sacado en claro.

situaciones que narra Vilardebó ni todos los personajes son retratos históricos. Y a la par que cuenta, inserta interrogantes científicas sobre la formación del ser humano, sus instintos, la posibilidad de que los años hayan trastocado la esencia mítica. Tauro es sólo un pretexto, como lo fue Acuario ayer, signos zodiacales, ideas en las que escharbar.

Escuché maravillas del *Johan Padan...*, creo tiene puntos en común con *Huevos...* Un actor solo en coloquio con los espectadores. Mañana no podré ir a verlo, estoy por la noche con los camagüeyanos de *Guetto de corderos*.

Saludos,
Abel



Concierto finisecular, El Baldío Teatro

Los aplausos colmaron la sala Covarrubias del Nacional durante la primera presentación de *La Carbonera*, enmarcado en lo que en Argentina se denomina Movimiento Teatral Independiente. *Juego de salón* (que es original de Bob Barr y Carlos Nicastro, también directores) parte de una evidente inquietud por el estado de las cosas de la sociedad moderna, convergen nueve personajes quienes echan mano al juego para llevar a escena los conflictos a los que se enfrenta el hombre de estos días: amor y desamor, desencuentros, individualismo y crisis de valores serán, entre otros, los protagonistas.

Quizá lo que más me llama la atención desde el punto de vista de la puesta en escena es la casi total ausencia de un texto literario a verbalizar. Esto, por momentos, me hizo sentir en terrenos próximos a la danza-teatro, así como los constantes cortes o rupturas a los que se ve sometida la línea narrativa del espectáculo, a todas luces fruto de una

construcción dramática que tiene en alta valía la improvisación y la libertad de los actores. No puedo dejar de mencionarte la calidad tanto plástica como teatral de imágenes entre las que destaco la última escena, acompañada por un diseño de luces que acentúa su fuerza. Tampoco puedo omitir la justa precisión de la banda sonora, perfectamente fundida con los movimientos coreográficos para dotar a la pieza de un ritmo todo el tiempo ascendente. Elemento de vital importancia comunicativa resulta el vestuario, que logra abarcar lo que podría ser la generalidad de perfiles sociales a poner en tela de juicio. Los arquetipos de las formas de vida moderna quedan retratados en esta entrega de La Carbonera, a la cual no le ha hecho falta el verbo. Mediante gestos, posturas, formas y, sobre todo, mucho juego, han establecido el tantas veces enunciado canal de comunicación entre el público y la escena.

No deberías perderte mañana *Juego de salón*. Si lo ves, me cuentas. También repite El Baldío su *Concierto finisecular*.

Alberto



que exista mayor interés por insertarlos en un todo orgánico, más allá de la especulación que supone mostrar estos retazos como los pensamientos feroces que recorran la mente, en un instante definitivo y profundo, del vasto autor. Los cubanos hemos vuelto en los últimos años (y en especial desde que en 1998 se conmemorara el centenario de su natalicio) sobre la creación toda de Lorca, y no son pocos los grupos que han reconocido en él una imagen posible del teatro a finales del XX e inicios del XXI. Así, El Público, Teatro D'Dos, Papalote, Las Estaciones, y otros más que no te anoto para ser breve y que conocerás, han enfocado y releído su obra, han arrojado luces sobre tanta y tan buena literatura dramática. No me queda más remedio que disgustarme y preocuparme ante lo poco que *Por mis alas*, dirigida por Claudia Eichenberg, escarba en el inmenso legado, ante lo poco que se verifica aquí de novedoso y vital, por encima de un deseo de conciliación o mero gusto por Lorca.

De *La gaviota* nada te adelanto. ¿Por fin viste *Johan Padan*...?

Abel

Martes 25, 11.55 pm

Abel de El Público:

Vengo (cantando una especie de vals) de La Habana Vieja. Deseo un vals que me ayude a olvidar. Y aunque quería estar en el Mella para asistir a TECAL, o bien en el Triánón, sigo fiel a nuestro programa, tratando de no faltar a nada. Ayer estuve en *Johan Padan*..., sí, más adelante te digo. Ahora me apresuro para hablarte sobre lo de hoy, no sea que se me olvide: La Habana Vieja me trajo sorpresas...

Lunes 24, 11 pm

Alberto de La Carbonera:

No acababa de leer tu elogioso comentario del *Juego de salón* cuando supe que lo habías entregado para el boletín *Perro huevero*..., por supuesto, en una versión más extensa y revisada. Déjame decirte que me hubiera encantado asistir a ese maravilloso *Juego*..., pero ni muerto faltaba al estreno de *La gaviota*, donde hubo otra vez público abundante y no siempre disciplinado ante las puertas. Pero estará en cartelera dos meses más luego de concluido el Festival...

Lamento que no podamos compartir *Concierto finisecular*, es demasiado amplia la cartelera y a las 5 fui a El Sótano, donde se presentaba el (también argentino) Teatro de las Nobles Bestias, con *Por mis alas*. Es una lástima que el empeño de los actores Alfredo Badalamenti y Dolores Echenique, se vea lastrado por una dramaturgia que mezcla sin cuidado textos varios de Federico García Lorca, en una suerte de recreación de las últimas horas de la vida del granadino. Aquí aparece lo mismo *Yerma*, que *Mariana Pineda* o *Bodas de sangre*. Pero aparecen, y eso es lo terrible, sin

Por mis alas, Nobles Bestias



FOTO: JORGE LUIS BANO

A las 7 estuve en Bellas Artes, que hace unos días visitaste. *¿Quién es Lucy?* fue la propuesta con que Tablas de Chivilcoy, de Argentina (¡y vaya con Argentina!), llegó a La Habana. La obra fue dirigida por Yamil Fontana e interpretada por Lucy Lozzy.

Se trata de un unipersonal, compuesto por cinco monólogos: «La adolescente», «La vieja», «La nena», «La chica encarnación» y «La pantera rosa» (una prostituta no menos vieja) son los personajes que concurren. Cinco posturas distintas ante la vida, dadas por condiciones sociales o

edades, cinco maneras de enjuiciar el entorno: para los cubanos, viñetas o postales de un universo en cierta manera desconocido.

¿Quién es Lucy? sólo utiliza vestuario y luces. Así recae la fuerza en el desempeño actoral. Acompañada de una mínima utilería traducida en un diseño de vestuario poco original (la vieja de negro, la puta de rosa) empieza Lucy Lozzy un espectáculo que se reduce a una serie de desdoblamientos sin tener en cuenta la ausencia de una línea narrativa central, un hilo que hilvane de manera lógica los acontecimientos: falta acentuada por lo quebradizo que resulta el paso de un personaje a otro. No existe trabajo de integración de textos y la actriz desaparece de escena cada vez que termina un monólogo.

Las posibilidades de comunicación brindadas por un texto que abarca tan distintos enfoques, decaen debido a un trabajo histriónico monótono y bien lejano de la versatilidad necesaria. Subordinar cinco personajes a una misma línea representativa (lee aquí iguales tonos de voz, caracterizaciones que no trascienden el marco de la apariencia física, escuetos movimientos escénicos tanto para un personaje como para otro) resulta, a todas luces, insuficiente a los afanes dialógicos del director.

Una hora es el tiempo que demora la obra. Una hora luego de la cual, quizá con más duda que antes, volví a preguntarme, con cierto enfado: ¿quién es Lucy?

Te imaginarás que salí predispuerto, rumbo a mi próximo puerto. No obstante, motivado por los encantos de la «fiesta brava» llegué a la sala del Fausto, sede momentánea de *Mirando al tendido*, una de las dos obras que integran la muestra escénica española presente en este Festival.

La «faena» puede deslumbrar debido a muchos factores. De hecho, para lograr una buena, además de las habilidades es necesaria cierta dosis de suerte en lo que al toro se refiere: con un animal que no dé pelea es muy difícil, casi imposible, ganarse siquiera una oreja. En cualquier caso siempre cautivan a las multitudes las verónicas, los pases de pecho, las estocadas. Pero no solamente las habilidades del torero son atractivas, sino toda la ceremonia que encierra la corrida –los paseillos, la música, las supersticiones de los matadores, la consagración de estos a la novia, a la madre. En fin, todo un fenómeno muy cercano, en mi juicio, al teatro. La conjunción de ambos espectáculos en un todo artístico me despertó expectativas que se incrementaron a medida que recibía referencias sobre el argumento de la obra en cuestión.

La historia a narrar no podía ser más sencilla como tampoco más compleja: una corrida de toros. Una

corrida especial, donde luego de una cornada casi fatal, torero y toro entrarán en un trance en el que establecen diálogo. El misterioso estado que produce hallarse entre la vida y la muerte es el pretexto que hace verosímil dicha conversación. Desde la arena de la plaza ambos personajes discuten sobre la existencia y sobre valores al tiempo que se abrazan y despedazan. Las reflexiones sobre lo que ha devenido la corrida, las invocaciones, las nostalgias por la esencia pura de la tauromaquia (aquella que impresionaba a Goya y que le inspiró la serie de grabados) y los intentos de rescatarla, podrían ser los motivos del espectáculo. Pero si entendemos la inmensidad adquirida por la arena en el momento en que además de hombre y bestia, ronda por ella también la muerte, se impone la alegoría: *Mirando al tendido* es, además, un cuestionamiento sobre el *status quo* del mundo que nos ha tocado vivir.

Me encontré, te digo, ante un conflicto de incalculable fuerza, ante una relación entre personajes no menos sorprendente, dos elementos de los que se tiene plena conciencia en el montaje. Ello explicaría el minimalismo de la escenografía: en escena están los elementos justos. *Mirando al tendido* hace descansar su vigor todo en el trabajo actoral, es a los actores a quienes toca apropiarse de la carga simbólica que puede aportar la fiesta taurina, la pasión que se vive en la misma.

Sin embargo, inexplicablemente, asistí a un espectáculo donde toda esta riqueza se suprime por la densidad de los diálogos que se extienden por dos horas. Densidad fundamentada en el desempeño de quienes están en escena, la mayor parte del tiempo bajo una misma línea de voz que impide se alcancen de manera orgánica los estados de ánimo. Esta monotonía se extiende por momentos a la gestualidad y los personajes casi no evolucionan bajo la piel de los actores mientras la manera arquetípica de concebirlos se hace apreciable, sobre todo en el caso del Toro, interpretado por María Vidal. Salvador resulta el diseño de iluminación que, aunque un tanto predecible en cuanto a los tonos utilizados, se muestra muy preciso en las escenas de nostalgia por la esencia perdida de las corridas, por el verdadero desafío.

Mirar al tendido supone para el torero el compromiso de la buena faena. Cumplido este, salir en hombros de la plaza es totalmente eventual. Así fue también para mí.

Un saludo,
Alberto

Miércoles 26, 1.05 am

Abel:

Ya me estaba acostando cuando recordé a Johan Padan, de quien olvidé hablarte ahorita. Si no has podido conectarte, quizá recibas estos dos mensajes juntos.

Entre las distintas propuestas de este Festival, *Johan Padan descubre América* ha sido una de las más esperadas, tal vez la repitan, pues mucha gente se quedó sin verla. Para ese momento no vayas a perdértela.

Se trata de una pieza del italiano Darío Fo (probable causa de tan alto nivel de expectativas) que el actor chileno-alemán Álvaro Solar ha llevado a escena bajo la dirección de Ferruccio Cainero. El texto cuenta la historia de un campesino italiano prófugo de la Inquisición que logra embarcarse en la cuarta expedición de Cristóbal Colón a las Indias. Johan Padan viaja al Nuevo Mundo y es testigo del hallazgo: hasta el final de sus días vivirá entre los «salvajes», será su compañero, maestro y guía. El descubrimiento desde el punto de vista de un marino cualquiera de los embarcados con el almirante genovés, las impresiones que pudo haber llevado a casa quien salió de Europa sin saber a dónde se dirigía, el proceso de cristianización del continente a manos de alguien buscado por las autoridades inquisidoras... Esto es la obra en cuestión y también su punto de partida. Las interrogantes acerca del trascendental «encuentro entre dos mundos» habrán de ser otras.

Con semejante texto no te sorprenderían (a ti, que tan fanático eres a la pompa) los vestuarios renacentistas, los ambientes marineros y las escenas de desembarco. Mas en escena aparecen una guitarra y un hombre vestido a la usanza del siglo XXI.

Álvaro Solar enuncia esta fábula teniendo como herramienta fundamental, y casi única, su cuerpo. Y le basta. Heredero de la tradición del *clown* existente en Europa, el actor se mezcla con la riqueza cómica latina para lograr un espectáculo de altos vuelos humorísticos a pesar de la fuerte carga narrativa implícita en el texto. Acaso sea este uno de los mayores logros de la puesta: el que haya sabido llevar hasta los límites la comicidad del texto de Fo sin volverlo pobre ni restarle méritos.

Luego de un breve prólogo, Álvaro da paso a un proceso de desdoblamiento que no permitirá descanso, ni a él ni al público, hasta el final de la obra. La sucesión de metamorfosis y las múltiples personalidades asumidas, a las que el actor dota de una justa caracterización física e interna al tiempo que va construyendo imágenes de una considerable fuerza

expresiva en el sentido plástico del término, se suman a los encomiables trabajos con la voz, ya para crear y reproducir los más inesperados efectos (el fabuloso ambiente sonoro de una selva tropical, por ejemplo), ya para apoyar las máscaras de los personajes que asume.

Pero no solamente se trata de alguien con maravillosas cualidades histriónicas. Álvaro Solar demuestra ser más que eso, pues a lo largo de toda la puesta interpreta música a veces con instrumentos como la guitarra o haciendo uso de maderas, cañas huecas y su propio cuerpo.

La calidad se impuso, creo, en mi periplo de ayer. Me encontré ante un espectáculo contra el que solamente atentan las dos horas y media de duración. Quizá si se redujese el tiempo la obra transcurriría de manera más dinámica, pero sólo quizá. «Para reírse no basta con la boca, se necesita también un corazón, una sonrisa verdadera nace del alma», así reza uno de los parlamentos de Johan Padan y que Álvaro ha hecho suyo: del alma ha arrancado las sonrisas, fiel a aquella definición inglesa de la palabra humor que implicaba sencillamente una relajación de las tensiones corporales. *Johan Padan descubre América* apostó por la comedia y la risa. Y tuvo buena intuición.

Alberto

Miércoles 26, 8 pm

Alberto taurino y Solar:

Me maravilla saber cuánto sabes de toros. Y cómo no cesas de admirarte, más que de afligirte. Te advierto: con todo y lo que me digas, has tenido buena suerte.

Asistí a las *Historias breves para una ciudad frágil*, de TECAL, y me desilusioné. Hace dos años, este grupo colombiano dirigido por Crispulo Torres se había presentado en La Habana, durante el Mayo Teatral, con *El álbum*, «serie de instantáneas a color». Por tal motivo escribí yo para *tablas* una reseña donde apuntaba que, junto con *La negra Ester* del Gran Circo Teatro de Chile, esta era una de las mejores propuestas visitantes de la temporada organizada por Casa de las Américas. Un pasacalle que mostraba a los actores de TECAL en riguroso estatismo (apenas asaeteado por las telas que, sobre sus cuerpos, el viento hacía ondear en cada nueva quieta posición) servía de antesala a una historia de familia que platicaba con la convulsa circunstancia de Colombia, en *El álbum* simbolizada en el retrato de una familia que abandona sus nexos espirituales, víctima del consumismo y la ausencia de valores. Y aunque faltaba allí contundencia dramática, balance entre las partes

del espectáculo (el pasacalle y la escenificación posterior), como ejercicio era plausible, nada desdeñable, inacabado pero hermoso a la vez.

Demasiado breves, demasiado frágiles se me antojaron estas historias contadas en el amplísimo escenario del Mella, cual continuos bosquejos o rápidos visionajes de un estado de ánimo nacional, de la imposibilidad de comunicación, el armamentismo, la discriminación. Porque eran episodios con puntos en común pero escénicamente divorciados, casi imágenes documentales para una teleserie, en múltiples casos ininteligibles por errores de dicción en los intérpretes. La obra comienza con una de los peores cuadros del total (dos secretarias debatiendo sus problemas). Concluye con una escena de denuncia, más sugerente que las anteriores, pero incapaz de salvar la puesta. Increíblemente, esta mañana en el coloquio de la crítica no cesaron los elogios para TECAL. Yo callé.

Y hoy estuve en el Hubert para acompañar al director dominicano Claudio Rivera en su interés por transportar a la escena el *Frankenstein* que ha hecho de Mary Shelley una de las autoras más vendidas de todos los tiempos. El grupo Guloya, creado hace diez años, muestra en su montaje cómo, tras la apariencia del monstruo, puede esconderse la brutalidad que a veces sustenta al propio ser humano. Los referentes que utiliza Rivera en su discurso, son los de la sociedad inundada de música estridente, excitada movilidad, regodeo en lo sucio y mundano. Tres actores físicamente bien preparados deben aún cohesionar zonas del lenguaje corporal para que no parezcan desajustado aquellarre la agitación y el revuelo propuestos por los dominicanos de Guloya.

Me han comentado de los brasileños de Pombas Urbanas. ¿Entraste?

Suerte, suerte, suerte para los días que quedan,
Abel

Viernes 28, 1.15 pm

Abel:

Acabo de leer tu mensaje. Por lo que me dices, el *Frankenstein* no te pareció tan mal, y yo he escuchado en la calle todo lo contrario, lástima que ya se bajen de cartelera. Te respondo de inmediato: sí, entré ayer a Pombas Urbanas, a su *Buraco Quente*. Hoy vengo del boliviano *Feroz*. Te escribo de madrugada para que lo tengas mañana bien temprano.

Pombas Urbanas representa en el Festival a la escena brasileña. Colectivo nacido en 1989 con el objetivo trabajar en la formación de actores entre los adolescentes de los barrios pobres de la ciudad de Sao Paulo, en la historia de Pombas Urbanas es característica la presencia de tendencias de teatro de calle así como la recreación de escenas propias de la sociedad marginada de Brasil. Según fuentes del grupo,

Ventre de Iona, Pombas Urbanas



Buraco Quente sintetiza toda la carrera de aprendizaje, búsqueda y experimentación que han seguido desde su fundación, y es también una adaptación del trabajo del grupo a los espacios de sala.

La obra pretende un acercamiento a ciertas realidades sociales de la ciudad: un espacio donde fundir todas las aristas de la vida urbana a través de personajes hallados diariamente entre las calles. Así, entre prostitutas, drogadictos, travestis, homosexuales,

fanáticos y presuntos portadores de la palabra divina, se va tejiendo esta historia que, muy a colación, el director Lino Rojas ha hecho transcurrir sobre la bandera de Brasil. Orden y progreso, los ideales que enarbola el estandarte, son puestos en tela de juicio apenas comienza la obra.

El Noveno Piso del Teatro Nacional fue el espacio que sirvió de sede. Y acaso sean sus límites físicos o el encerramiento sugerido por la sala lo que frena el espectáculo. La dinámica del mismo, la vivacidad y ritmo de la música empleada y lo abarcadores que podrían resultar los movimientos escénicos de los actores hacen pensar, inevitablemente, en un teatro de calle contenido por los marcos de una sala, ya sabes, no muy amplia. La historia de *Buraco...* (lo comprensible, pues el texto está completamente narrado en el portugués de las calles brasileñas) parece quebrada y carente de relaciones lógicas, probablemente debido a la ausencia de una simultaneidad que haría las escenas más unidas al tiempo que independientes, acercándonos más a la temática del texto.

Lo grotesco y lo sucio habitan, a través del diseño de vestuario y el maquillaje, la obra. Ambas cosas se encuentran en las calles de cualquier gran urbe como lo es Sao Paulo, pero la posible intención de otorgarles protagonismo en la escena no se concreta y quedan como manchas que empañan la factura. Es lamentable lo poco que se explotó la banda sonora, así como la riqueza danzaria del Brasil, elementos que pudieran acentuar en más de una ocasión los conflictos de los personajes.



El testimonio de lo que no se ha vivido suele ser siempre de interés. Pombas Urbanas quiso compartir con La Habana su visión, sus dudas y cuestionamientos. Nos queda a nosotros, y a nuestra capital, sacar conclusiones.

En el Fausto vi *Feroz*, de los bolivianos de Kikinteatro. Es un testimonio igual de duro, igual de desgarrador, que se reconoce en una visceralidad sin amaños de ningún tipo, sin hendiduras internas. La historia simplísima que narran Johnny Anaya y Diego Aramburo (este último director del grupo radicado en Cochabamba) cobra vida en tres



FOTO: JUAN CARLOS HERRERA

Historias breves para una ciudad frágil, Tecal

mujeres: la Domi, la Maga e Inés, hijas huérfanas de madre, prostitutas por su propio padre, con la única presencia de un primo de pocas luces. Cómo carece de parches visibles *Feroz* y cómo queda sutilmente enredada la madeja de la partitura escénica, es algo bien difícil de imaginar. Lo cierto es que la obra estremece, sustentada sobre todo en las técnicas gotowskianas que distinguen las creaciones del colectivo boliviano. Cercano, pudiera parecer, al *Buraco Quente* desde un punto de vista. Pero tan lejano en tanto formulación escénica, cuidado y tensión fabular, correcta gradación de los niveles del espectáculo...

No te recomiendo *Buraco...* La obra de Kikinteatro sí. Corre, que esta noche es la última función en el Fausto, y ya hablaremos de ella.

Un saludo feroz,
Alberto



FOTO: JORGE LUIS BANDA

Juego de salón, La Carbonera

Viernes 28, 11.57 pm

Alberto:

Qué va... Me encantaría haber visto *Feroz*, pero en la Covarrubias ocurría esta noche la despedida de mis venerados Charo Francés y Arístides Vargas, de Malayerba, con esa joya legítima que es *Nuestra Señora de las Nubes*.

Ayer pude ver a Kikiteatro pero me quedé con Gacio, a la salida de *El metodólogo* de Escambray, y con él asistí a *Fría... como azulejo de cocina*, a ver si El Baldío repetía en esta similares recursos que en *Concierto finisecular*. Y nada que ver con lo que me dijiste. Son tan diferentes como el día y la noche. En *Fría...* todo se comprende a la perfección, no quedan esas zonas oscuras que no entendiste en aquel, ni esos personajes medio vivos, medio muertos. Tres actrices –Natalia Aparicio, Laura Torres y Laura Martín–, en tres apariciones consecutivas que se enlazan en dos breves trances intermedios, relatan la manera en que «frías... como azulejo de cocina» se enfrentan a la casa, revuelven su pasado, sus relaciones primarias con los hombres, sus hallazgos y apetitos sexuales. Bajo la conducción de Antonio

Célico y con texto de Susana Torres y el director, *Fría...* entabla, según los casos expuestos, una charla con el público que se divierte, se relaja, valora, opina. Algo impensable entre los difíciles personajes de *Concierto...*, ¿no? Qué raro...

¡Por fin vi esta tarde *Juego de salón*! Mejor de lo que me decías, precisión extrema, exacta ruptura de los límites entre danza y teatro. ¡Y que diga tanto sin una palabra! ¿Te fijaste que en el programa los actores se identifican con el objeto al cual permanecen aferrados durante toda la puesta? Y qué decir de la elegancia, el porte, la limpieza de los desplazamientos, la seguridad a la hora de unirse unos con otros en alguna coreografía. ¡Qué deslumbrantes coreografías! Tiene que ver con nuestra Marianela Boán, ¿verdad?

De Malayerba no te digo, que ya sabes lo que pienso. Mejor me escribes. Qué mal tiempo está haciendo, ¿eh? Por las lluvias, los alemanes de Antagon tuvieron que suspender sus funciones en La Piragua.

Abel

Sábado 29, 9.30 pm

Abel de la Malayerba:

¿Cómo no nos encontramos en el teatro si también estaba yo anoche en la Covarrubias, en esta impresionante función de tus loados Charo y Arístides? Lee, por favor, esta corta reseña que pienso mandar al *Perro huevero...*, por si llegara a tiempo. No tiene título todavía, tal vez quisieras sugerirme uno...

«Quizá mi única noción de Patria sea esta urgencia de decir nosotros.»

Mario Benedetti

La presencia del grupo ecuatoriano Malayerba en el FTH fue quizá uno de los sucesos más esperados por el

público de la capital. La sala Covarrubias se repletó en ambas funciones de un auditorio deseoso y seguro de encontrar buen teatro.

Nuestra señora de las nubes había sido ya presentado cuando el Mayo Teatral y entonces sorprendió por la frescura y aparente calma. A esta otra cita de La Habana vuelven igualmente impecables para (re)insistir sobre temáticas nada nuevas para el público de la Isla: los encuentros, las añoranzas, la separación entre los hombres son temas recurrentes, más que del teatro, de la vida misma de los cubanos.

Y también lo son en Bruna y Oscar, los dos exiliados que, por medio de diálogos, se reconocen oriundos del mismo país, *Nuestra Señora de las Nubes*. Ambos arrastran el peso del destierro, ambos habrán de reconstruir sus paraísos a partir de la memoria, de las historias que cada cual recuerda, o se ha inventado. Historias que irán incorporando en un proceso de desdoblamiento dramáticos y que abarca disímiles relaciones, desde la establecida entre un niño y su abuela hasta la existente entre el gobernador y su esposa. Escenas que trascienden el marco de la referencia sobre la tierra patria para convertirse en alusiones a modelos y conflictos humanos.

Con suma sutileza Aristides Vargas (artífice del texto) está evaluando los comportamientos políticos, la represión, el estado de conciencia de los hombres; un minucioso estudio social, fruto de esa necesidad de reencontrarnos como seres humanos que se revela en la continua búsqueda presente en la obra, en el paso de un carácter a otro. Realidad recreada sin más poesía que la imprescindible (la que tanto falta), pero sin escatimar tampoco belleza e ingenio. Toda esta magia cobra vida en una puesta de magnitudes casi perfectas, donde el peso recae en el trabajo actoral de Charo Francés y el propio Vargas, toda una lección sobre el desempeño en las tablas marcada por la precisión de las transiciones, las múltiples caracterizaciones y la voz.

La banda sonora cataliza emociones y evita que las pinceladas humorísticas del texto hagan desviar la atención del conflicto fundamental. Así, cada retorno de los actores a Bruna y Oscar es acompañado por la invocación: *Ángel de los exiliados, que esta noche nieve...* En escena aparecen sólo dos maletas: soporte indispensable. Mas no creo que haya ningún elemento en escena que sobrepase en importancia y protagonismo al diseño de luces: ya señala los lugares de acción, ya refuerza la atmósfera de nostalgias.

Nuestra señora... es la necesidad de sacar afuera un yo reprimido: sus protagonistas luchan contra el estigma del exiliado, del extranjero, del que no pertenece. Malayerba anuncia un cambio inevitable, llama a no quedar rezagados o marginados por los acontecimientos, con la esperanza, tal vez, de hacer más fácil el camino de la vida. Negársele sería humanamente imperdonable, ya dijo una vez la misma Charo: «los tiempos siempre han sido difíciles». Y en todo caso quedará la satisfacción de haber intentado un cambio.

Hoy tampoco pude entrar a *Bacantes*. Y aunque el tiempo mejoró, los alemanes «antagones» no hicieron funciones en La Piragua. Así que regresé temprano. Mañana sí entro al Buendía, o me cambio el nombre: es la última función.

Alberto

Lunes 1 de octubre, 2 am

Alberto:

El fenómeno de Buendía es conocido, son pocas capacidades y muy buena la factura del espectáculo: visceral, auténtico. Ya lo repondrán, por si no alcanzas a verlo durante el Festival. Tu nota de Malayerba no llegó a tiempo a *Perro huevero...*, cuando la llevé, ya el número último había cerrado.

El sábado vi a Álvaro Solar, en su fabuloso *Johan Padan...*, y te devuelvo las alabanzas. Pesaron un poco, sí, las dos horas y el intermedio, aunque la segunda mitad del espectáculo es muy simpática, cuando explica el proceso de «catequización» de los indígenas.

Anoche, por fin, estuve con Antagon, entre otros cuatro mil espectadores, en la plaza de La Piragua. Tanto bullicio venía envolviendo a *Equinox Terminal*, que más me pareció efectismo que otra cosa. Fuegos artificiales, llamaradas, música en vivo, pintura, sustentan un show de artificiosa armazón. Buen preámbulo de esa noche de fiesta, que culminaría hace apenas un rato, en la Tropical.

Ya tengo, entonces, la mayoría de tus opiniones. Aunque tratamos de no perder nada, la lluvia fue inclemente y nos faltó por ver a la mexicana Emoé de la Parra y su *Primer amor*, a los argentinos de Misterios con el lorquiano *Amor de Don Perlimplín...*, y a los portorriqueños de C-4, con *Día 1 o la víspera del degüello*.



FOTO: JORGE LUIS BAÑOS

Johan Padan descubre América, Álvaro Solar

Pero no creo que sea imprescindible haber visto alguno de los tres para que cambie nuestra visión de la muestra internacional, ¿eh?, bastante deslavazada en esta edición del Festival. ¿Qué sacamos cómo provecho, qué podremos recordar? Otra vez Malayerba, un excelente actor como Álvaro Solar, una partitura coreográfica magistralmente interpretada por La Carbonera, un *Feroz* espectáculo boliviano... Y lo demás, parcial o nulo.

Y por encima de eso creo, Alberto, que le ha faltado como un motivo estructurador, como un rigor a esta muestra, motivo que sí presenciamos en el Mayo Teatral, aun cuando allí convergieron creadores de distintas latitudes. Y han faltado nombres, variedad de nombres de peso, de sucesos estremecedores, de inquietantes resortes a tener en cuenta de aquí a diez o quince años. ¿No te parece?

En una entrevista que le hice para *Perro huevero*... (no sé si la habrás leído), Estorino me decía que el Festival sí era importante, pero que debíamos tener el suficiente dinero para traer a quien queramos. Yo me contentaría con cuatro o cinco sorpresas. Tal vez para el 2003...

Ahora con más calma, gracias a que la vorágine ha concluido, te escribo cuando lo redacte e imprima todo.

Un saludo,
Abel



Equinox Terminal, Antagon

FOTO: JORGE LUIS BANOS

Lunes 1 de octubre, 10 am

Abel:

Estoy de acuerdo contigo, el festival sencillamente pasó... Obvias son las escaseces, la falta de dinero. Pero ojo, porque no todos los problemas podemos adjudicarlos a ello. Es necesario cuidar más los procesos de selección, no puede bastar el video que envíe la compañía aspirante, es imprescindible la experiencia vivencial.

Entre las ediciones del FTH median dos años. Si se quiere mostrar un acercamiento a la actualidad escénica mundial habría que pensar en utilizar ese tiempo para que los teatristas cubanos también consigan salir a empaparse de ella. Entonces, quizás tendríamos una muestra internacional más coherente, de mayor calidad. Se trata de convertir la cita de La Habana en un suceso de prestigio (como lo son otros encuentros celebrados en esta ciudad), y para eso no se pueden escatimar esfuerzos.

Por último déjame referirte algo de los encuentros con la crítica. Tú estuviste allí y acaso lo comprobaste: fueron poco polémicos, casi improductivos y radiados por atmósferas que apuntaban más bien a loar procesos y tendencias foráneas que a debatir la esencialidad de tales procesos. De esa forma serena no se mejora la salud del teatro cubano.

En todo caso, Abel, se trata de ocuparse y no preocuparse. Este es nuestro festival, y es este el que tenemos que volver grande. Sea el 2003 la meta inmediata, sea por oncena vez la fiesta de los teatristas cubanos.

Un abrazo,
Alberto.

Queremos ser **Antagonistas,** no **protagonistas**

Claudia Mirelle Pérez

(Apuntes sobre el taller impartido por el grupo Antagón durante las jornadas del F'TH)

EN EL PRINCIPIO FUERON LOS CUATRO elementos vitales. El aire, la tierra, el agua, y el fuego descubrieron al hombre que tenía un cuerpo, y que su esencia reposaba en él. Quizás esta podría ser el inicio de una fábula para introducir el taller que bajo el título de «Laboratorio teatral», impartió el grupo de teatro Antagón durante la décima edición del F'TH.

El agua (primera cita)

Cuando llegué al salón de las esculturas del Gran Teatro de La Habana, sitio donde se había acordado la primera sesión del taller, un grupo de actores hacía ejercicios individuales que movilizaban todo el cuerpo. Se contorsionaban, saltaban y se desplazaban por el espacio con movimientos cortos y secuencias organizadas. Se escuchaba entonces la música de Uakti, un grupo brasileño que combina los instrumentos musicales con el efecto de objetos como tubos de agua y cristales.

Permanecí observando hasta que alguien me invitó a pasar al espacio, habitado por lo que al principio llamaré, cuerpos que se buscan. Después de veinte o treinta minutos formamos un círculo y entonces Bernhard Bub, director del grupo y quien dirigía el entrenamiento, nos pidió que recordáramos lo que habíamos hecho durante el día: la imagen del círculo se convirtió en una figura a la que regresaríamos constantemente.

Bernhard comenzó a mostrarnos cómo las caderas iniciarían un diálogo con las demás partes del cuerpo. Después de un rato nos dimos cuenta que comenzábamos a sentir nuestro propio peso, el cuerpo se relajaba y descansaba con fuerza sobre sí, presto a comenzar la verdadera acción. Luego nos desplazamos por el espacio como si fuéramos peces de un acuario. La imagen que

nos acompañó fue la del agua llena de peces. Otra manera de desarrollar la confianza en escena y de irnos situando en el espacio como si este fuese una prolongación de nuestro ser, nos llevó a trasladarnos con los ojos cerrados: descubrimos nuevos estímulos y entramos en conflicto con nuestro propio organismo.

Casi al finalizar la mañana, Bernhard propuso una acción que forma parte del entrenamiento de Antagón para desarrollar la capacidad de decisión y confianza en los actores. Cada uno por separado debió subirse encima de una camilla y desde allí dejarse caer al vacío, los otros lo recibirían antes de llegar al piso. «Hay que saltar los riesgos —dice Bernhard—, eso obliga al cuerpo a moverse de otra manera que no es la real, a estar siempre en duelo con el espacio y en estados límites de tensión». Ese día nos despedimos con un abrazo final que forma parte del ritual de despedida del grupo alemán.

El viento (segundo encuentro)

Después del entrenamiento individual la sesión prosiguió con una charla acerca de lo que busca Antagón en sus espectáculos. Bernhard nos pidió que escogiéramos una acción cotidiana. Repetimos la acción en un tiempo normal, algunos simulamos quitarse o ponerse pantalones, lavarse los dientes, o ir al baño. El grupo se dividió en dos partes, y entonces construimos una historia en torno a esa acción que representamos durante cuatro minutos.

Luego formamos un conjunto en el que cada uno era una célula independiente a las demás, pero que no podía separarse de ellos. Nos concentramos en la idea de que un hilo muy largo nos atravesaba y que de nuestra barriga colgaba una bolsa caliente. Así fuimos

tratando de encontrar un punto donde concentrar toda nuestra energía, que resultó ser el abdomen. Mientras escuchábamos una música y prácticamente sin movernos, comenzamos a crear imágenes desde un mismo sitio, al tiempo que intentábamos concentrar toda la energía en el vientre. Nos mantuvimos haciendo

esta cadena de ejercicios que toma elementos de la danza butoh. Estimulados por una música similar a la de una comedia silente, tratamos de concentrar en acciones breves los sentimientos que aflorarían a partir de esa sensación de olvido. Apareció enseguida la mímica del rostro y se crearon pequeñas situaciones donde primaba lo caricaturesco. Algunos actores lograron entrar en el tono de la farsa o la comedia. Ya al mediodía, con la imagen del viento que puede desplazarnos por todas partes, abandonamos el salón de las esculturas.

El fuego (tercera sesión)

El saludo al sol inició el entrenamiento colectivo que esta vez dirigió Anita, actriz de Antagón. Despertar la energía que emana de nuestro cuerpo y conectarla con la del cielo y la tierra, funcionó como estímulo durante toda la mañana donde probamos nuestra resistencia al mantener el cuerpo bajo un derroche de energía física constante.

La sesión estuvo dirigida a entrenar la conciencia colectiva sobre el escenario. Buscando centros expresivos, los

actores formaron mediante acciones físicas cuadros plásticos que agrupaban a todos los integrantes, pero que a la vez distinguían a cada persona. Por primera vez hablamos sobre la dramaturgia espectacular de un proceso de creación, y la mayoría de los ejercicios estuvieron encaminados a crear una unidad conceptual.

Poniendo a prueba nuestra capacidad de improvisación jugamos a componer y descomponer imágenes constantemente. Los actores probaron diversas maneras de expresar en el espacio sin auxiliarse de la palabra, y de allí surgieron esbozos de situaciones dramáticas. Nos agrupamos en un círculo y practicamos un ejercicio de concentración donde cada uno debía girar muy despacio su cuerpo, simulando seguir con la vista fija la imagen de alguien que corría a 30 Km de distancia. Luego los integrantes del grupo nos explicaron que esas composiciones forman parte del espectáculo *Equinox Terminal*.

La tierra (último día)

El jueves comenzamos con un entrenamiento guiado por Betler, actor de Antagón, quien propuso grandes saltos a los que siguieron posturas del kendo y el zumo. Atentos a mantener la respiración como base del entrenamiento físico, nos desplazamos por el lugar en posición de luchadores de kendo. Seguidamente los actores en el espacio probaron a ser estrellas de mar que se movían solas e iban alcanzando una plasticidad diferente a partir del contacto con los demás actores.

El último encuentro sirvió además para conocer parte de la trayectoria de Antagón. Materiales de vídeo y diálogos con sus actores completaron las impresiones del intercambio. «Comenzamos de cero –dice Bernhard– hicimos un laboratorio como primera experiencia y de allí nació un espectáculo. Las siguientes propuestas se movieron mucho más en el tono del teatro profesional. Así surgió nuestra comunidad que tiene como meta devolver el teatro a la gente del pueblo». Supimos que desde entonces los integrantes de Antagón han dirigido su mirada en torno a la violencia ejercida contra la mujer, los efectos de la segunda guerra mundial, o las zonas más marginales de la sociedad. Luego de intercambiar visiones en torno al teatro de calle, el *performance* y los diversos lenguajes que fusiona la poética del grupo, llegamos al final de este «Laboratorio teatral», que propició fecundos acercamientos a lo que ciertamente Antagón ha calificado como *teatro de acción*.



Visiones sobre la animación **titiritera** en el X Festival de Teatro de La Habana

NO ES EXCLUSIVA DE ESTE DÉCIMO

Festival la realización de un taller dedicado a los títeres. En ediciones anteriores hemos participado en las sesiones de trabajo para las que se convoca a los maestros Lida Nicolaeva, René Fernández, Carlos González y también esta vez a Armando Morales, quienes con sus conocimientos constituyen la inexistente escuela de títeres cubana, siendo algunos de ellos casi los únicos cultivadores de técnicas muy específicas en el país.

A diferencia de otros años, reconociendo la composición del grupo y el poco tiempo, contando apenas con una sesión de trabajo para cada maestro, el taller, sin renunciar a los codiciados momentos del entrenamiento y las técnicas de manipulación, ha transcurrido con una serie de discursos dedicados a la inspiración y el comprometimiento de los presentes iniciados, algunos con décadas en el teatro para niños y de títeres, otros muy jóvenes que se acercan al misterio con timidez y fascinación. Esencialmente se está tratando de propagar una ética y un concepto del títere, cuyas carencias o desviaciones afloran con evidencias poco conscientes en el resultado final: la puesta en escena. Si bien las evocaciones a las tradiciones asiáticas o al devenir del títere popular en Europa hechas por estos maestros, tienen como propósito traer de vuelta un titiritero profesional —que entrena y se especializa a profundidad— al teatro cubano, estos preceptos aparecen adaptados a nuestra identidad y a las características de un teatro de compañía que procura estrenos periódicos, investigación, versatilidad y no el trabajo insistente de toda una vida dedicada a un mismo número, como ocurre con los ancestrales cómicos trashumantes o con los rituales nocturnos del Dalang.

Para René Fernández la técnica es la gracia de la transparencia de la obra, es el resultado de mucha ejercitación para que quede en el inconsciente la composición del movimiento, de manera que en la función el actor pueda «perder el corazón pero nunca la cabeza». El actor que anima

Liliana Pérez-Recio

—este es un punto donde todos coinciden—, el titiritero, es un actor especializado, que domina una técnica, y tiene que aprender a actuar para luego representar su personaje concentrado en un instrumento. Además, el maestro hizo hincapié en la necesidad de cultivar el intelecto del animador, considerando que no podemos esperar grandes saltos cualitativos de un creador estanco, ignorante.

Dentro de la puesta en escena René Fernández concede un papel importante al estudio de la anatomía del muñeco, y avisa el peligro de que la plástica, el diseño, roben la atención o procuren sustituir lo esencial: la acción del títere. Al respecto Armando Morales sugiere poner a prueba los montajes, hacerles un test, despojarlos de la palabra para que aun así, gracias a las acciones de los personajes, la historia sea contada. A propósito, recordaba la época en que a los títeres se les prohibió hablar, lo que aportó con el uso de la lengüeta el sugerente *ti-ti*, presunto origen de la palabra títere y de esas voces disfrazadas que lo identifican y que le han permitido hablar por los pueblos: al burlador muñeco no se le puede multar.

El garbanzo peligroso,
Los Cuenteros

FOTO: JORGE LUIS BAÑOS



Es importante para Armando Morales la adecuación del montaje a los sucesos. Advierte el peligro de desvirtuar los puntos de la fábula en función de un juego escénico carente de sentido. Sugiere que justamente utilizando las posibilidades expresivas del títere, es conveniente estudiar la combinación de técnicas atendiendo a la caracterización de los personajes, y no trabajar con una sola técnica por un criterio ortodoxo de uniformidad.

A este punto llegábamos justamente el día que compartíamos con la directora de Calidoscopio, Lida Nicolaeva, la cual nos permitió admirar la dulzura y sencillez de sus muñecos de varillas con un amplio espectro de recursos expresivos, que bien mirados no dependen de complejos mecanismos sino del profundo estudio de la dinámica y la anatomía que sea capaz de hacer el titiritero en la creación de su personaje. Lida nos invita primeramente a aprender las formas básicas del movimiento y luego, en un ejercicio que emerge de la escuela stanislavskiana, ir fijando las cualidades que distinguen las acciones básicas en función de su identidad. Volvemos por otras vías al ¿qué hace? para conocer ¿quién es?

Muchas categorías resultan comunes entre la técnica del guante y la técnica de varilla, a pesar de que desde un inicio los profesores advirtieron la aparición de posibles contradicciones entre sus criterios. Sin embargo dichas contradicciones resultaron un rico material que condujo a los participantes a convenir en la utilidad de la conjugación de métodos. Por ejemplo, movidos por la necesidad de espacio y amplitud de movimiento que exigen las varillas, los abundantes titiriteros de guante descubrieron caminos casi coreográficos tras el retablo para optimizar la relación titiritero-títere, y hacia esta unidad —explicaba Armando Morales— todo el trabajo que implica el sistema visual que se establece entre el titiritero y su títere, entre el personaje y sus semejantes, y entre el titiritero y el objeto al que se dirige su muñeco, hasta alcanzar un poder cuya magia es solo el resultado de la dedicación.

Casi en los finales, acompañamos a Carlos González por un emocionante recorrido histórico que comenzaba con el viaje de María Antonia Fariñas y Eurípides La Mata a los Estados Unidos, donde adquirieron sus primeras marionetas. Con inmensa devoción Carlos mostraba los testimonios del trabajo de estos pioneros del títere en la televisión cubana, mientras con asombro pasaban de mano en mano las piezas de sus muñecos, cual filigranas de la carpintería, talladas por estos introductores de la técnica en nuestro país. Así pues fuimos invitados a probar los mandos de algunas

marionetas de la compañía Hilos Mágicos para percatarnos de la complejidad de su dominio. Finalmente recibimos, de una manera muy sugerente, el desafío de construir nuestras propias marionetas a partir de los moldes básicos que Carlos nos obsequiaba con minuciosas recomendaciones.

El último día del taller, como antesala del encuentro con la crítica, se desencadenó una polémica de gran interés sobre la escasez del teatro de títeres para adultos. Inicialmente se argumentaron carencias económicas que fueron objetadas por la necesidad y el interés de expresarse que tenga el creador titiritero, en función de los cuales hace depender de su trabajo intelectual la calidad y solidez de su obra. En otros casos se opinaba sobre la preferencia temática y estética hacia el universo infantil, que ha sido además privilegiada históricamente por las autoridades culturales y gubernamentales. Finalmente el maestro Morales hizo su conclusión llamando la atención en los centros medulares de la teoría del arte titiritero que estaban siendo obviados en el debate. Comentaba que hay que trabajar con el títere hacia el teatro total, donde las categorías no dependen de la edad de su espectador, sino de los niveles de recepción que nuestro trabajo le propicie. En realidad sus reflexiones, por lo relevantes que resultan al desarrollo de la cultura cubana, merecerían un artículo aparte.

En cuanto a mí, comprendí que el movimiento titiritero cubano necesita de alguna actualización conceptual que estimule a la creación y a un trabajo maestro de la técnica. Para ello sería útil reanimar, por ejemplo, la labor de la UNIMA en el nivel nacional, lo cual propiciaría nuestra integración al desarrollo titiritero internacional. Valdría entonces replantearse la afortunada estructura de compañías con que cuentan los títeres cubanos, y preguntarse qué las define y qué persiguen, qué las distingue del titiritero trashumante y popular que hace la plaza en el resto de nuestra América. Buscaríamos en ello ser consecuentes con el privilegio de constituir compañías subvencionadas que arriban ya a cuarenta años de existencia, y que gozan la suerte de ser sedes de un público creciente y constante, con el revolucionario nombre de Guiñol.

El titiritero con técnicas clásicas o no, es el responsable de la veracidad y vitalidad del títere. Él es el creador de niveles, de voces, de silencios, de un mundo que observar. El titiritero, parafraseando a un amigo, es un «dios de cotillón», con su muñeco y su verdad puede crear flores, tormentas, lágrimas, bostezos, en trozos de papier maché.

A LA DÉCIMA EDICIÓN DEL Festival de Teatro de La Habana los niños acudieron con las energías propias de su edad. En más de una ocasión, por ejemplo, en la sala del Teatro Nacional de Guiñol se repitieron funciones porque en el vestíbulo quedaban muchos con deseos de tomar parte en el juego. Esa cálida recepción es el fruto del trabajo constante de los teatristas, empeñados en hacer de su profesión un acto de fe en el futuro. Sobre las venturas y desventuras del teatro para los más pequeños versan estas líneas, testimonio de una espectadora de primera fila.



FOTO: JORGE LUIS BAÑOS

Cuenteros, papalotes y piratas, Guiñol Santiago

Para los **niños** trabajamos...

Marilyn Garbey

Al evento acudieron colectivos fundados por la Revolución hace ya cuarenta años –Guiñol Nacional, Guiñol de Santa Clara, Guiñol de Santiago– y otros de reciente aparición como Retablo, Teatro La Estrella Azul, y Teatro de las Estaciones, lo cual indica continuidad generacional en una zona donde el intercambio de experiencias y la transmisión de conocimiento suele ser, amén de ciertos encontronazos, una regla.

De un tiempo a esta parte, el teatro para niños producido entre nosotros exhibe logros, si bien no ocurrió aquella explosión avizorada a mediados de los 90. Al rigor de algunos de sus hacedores se deben no pocos reconocimientos, tal vez el más revelador sea su participación, en igualdad de condiciones que el teatro para adultos, en la cita habanera. Sin embargo, escucho sentencias, referidas a la especialidad, supuestamente esclarecedoras, pero que denotan desconocimiento y añaden confusión al ya convulso panorama escénico nacional. Con frecuencia se habla de la extensión del movimiento por toda la isla. Es cierto que hay grupos laborando a lo largo de la estrecha geografía cubana, pero a la cita asistieron agrupaciones de tan sólo ocho provincias. Matanzas acoge a Teatro Papalote –lamentablemente au-



FOTO: JUAN CARLOS HERRERA

Los tres cochinitos, Polimita

sente— y a Teatro de las Estaciones. En el primero, René Fernández, de vasta experiencia, sigue corriendo riesgos junto a gente recién iniciada en los misterios de este arte. En el segundo, Rubén Darío Salazar y Zenén Calero reúnen talentos y han creado obras como *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón*, paradigma en el universo titeril. Allá en Santa Clara, su Guiñol defiende la memoria titerera. El Oriente tiene puntos cenitales en el Guiñol de Santiago y en Guantánamo, donde un suceso como la Cruzada Teatral es un estímulo poderoso para la creación. La capital tiene una situación compleja, con grupos cuya presencia en nuestros escenarios es casi nula y otros con obras que no pueden presentarse en evento alguno. En otras provincias la depresión adquiere ribetes preocupantes. Tanto es así que fueron excluidos de la selección.

La salita del Teatro Nacional de Guiñol fue un sitio privilegiado pues por allí pasaron puestas en escena donde el muñeco era el protagonista. El Museo de Arte Colonial, en la parte antigua de la ciudad, también acogió a los teatristas. Pero no sólo en las salas, también en lugares con gran afluencia de niños, como Ciudad Libertad, el Memorial José Martí y el Palacio de Pioneros Ernesto Guevara, se hicieron funciones, en un intento de acercar el arte teatral a los espectadores, sobreponiéndose incluso a condiciones técnicas desfavorables.

No parece ser tarea fácil escribir para niños. Legar un cúmulo de saber, en un lenguaje inteligente y sencillo, de evidente afán didáctico, en clave poética, requiere imaginación y conocimiento del público al que se dirige y de las leyes del drama. Las obras presentadas utilizan la metáfora y temas y situaciones universales para hablar del aquí y ahora. Si echamos un vistazo a los temas abordados en el teatro para niños veremos que los cuentos clásicos siguen siendo motivos inspiradores, El Retablo construye la historia de su montaje con personajes protagonistas de esas fábulas. Dora Alonso y Javier Villafañe fueron dramaturgos cuyas criaturas se transformaron en materia de representación. Otros como Alfonso Sastre y Laura Devetach se versionaron para crear un nuevo texto, tal es el caso de *Historia de una muñeca abandonada*, por Norge Espinosa y *El garbanzo peligroso*, por Félix Dardo. Este último se presentó por Los Cuenteros, agrupación con una trayectoria reconocida, pero que parece erró el camino, es uno de los más endebles que asistieron a la cita. Se esquematizó la riqueza del mundo campesino, convirtiendo en receta lo que alguna vez le llevó a creaciones de alto vuelo.

Sorprendieron gratamente Tané Martínez y Zulema Clares, debutantes en estas lides, quienes tomando

como referencia mitos populares, trajeron *Gracias, abuela*, una de las pocas obras dirigidas a los niños donde los actores aparecen en vivo.

Como casi todo el teatro para niños que tiene al títere como protagonista, las actuaciones suelen juzgarse partiendo del criterio de la animación de muñecos. En el país hay colectivos como el Guiñol de Santa Clara, de vasta experiencia en la animación de figuras, capaces de trabajar con diferentes técnicas. Otros, como Polimita, deben cuidar la frontalidad del títere, en *Los tres cochinitos* las figuras se movían dándole la espalda a la platea. Un peligro acechante es usar al títere como pretexto para lucimiento de los actores, saliendo continuamente a escena, robando la atención y exigiendo del lunetario «participación».

El diseño es uno de los elementos claves cuando de teatro se trata. Si el títere es protagónico, entonces se torna vital, pues es el diseñador quien traza la caracterización del personaje. Creo que es aquí donde radica uno de los talones de Aquiles de la especialidad. A veces se pierde la perspectiva del mundo en que vivimos, altamente tecnologizado, donde el impacto visual tiene un poder convincente. Un espectáculo como *La sorprendente historia de una carpa*, de Teatro del Viento, elabora su diseño buscando la belleza, pero sólo consigue desviar la atención del espectador a partir de una puesta en escena con el sabor de lo ya visto, donde los actores son incapaces de controlar su energía.

La apoyatura musical puede enriquecer la puesta en escena, como ocurre con Cuenteros, papalotes y piratas, del Guiñol de Santiago. Interpretada por los actores, refuerza la acción dramática, se convierte en otro personaje, y establece un puente entre una escena y otra. En *Los polluelos*, del Guiñol de Santa Clara, la tonada guajira pierde su valor a fuerza de repeticiones, pareciera que no encuentran soluciones dramáticas y las suplen con la melodía.

Ya comentaba al inicio la respuesta del público al Festival. Las estadísticas dicen que asistieron casi cincuentamil espectadores, yo me atrevería a afirmar que una buena parte corresponde a los niños. Las escuelas tuvieron gran responsabilidad en el asunto, pero durante los fines de semana muchos padres compartieron con sus hijos ese momento irrepetible que es el teatro.

II

De lo visto en el Festival de Teatro de la Habana, me sorprendieron favorablemente *Pelusín y los pájaros* y *Cuenteros, papalotes y piratas*, obras concebidas para títeres. La primera, producida por Teatro de las Estaciones, recrea

un texto de Dora Alonso y tiene a Pelusín como protagonista. Es una historia lineal, con un final aleccionador: el niño atenta contra los animales y recibe un castigo y una lección de ética. El respeto a los demás y el amor a la naturaleza alcanza a todas las edades. La puesta en escena parte del texto dramático y se vale de actores titiriteros diestros en el arte de la manipulación, capaces de utilizar diversas técnicas con maestría; el diseño de Zenén Calero expresa el espíritu de la fábula y tiene la delicadeza de imbricarse entre los otros elementos escénicos, sin perder su belleza plástica. Su colaborador, Bárbaro Joel Ortiz, crea mecanismos con efectos que enriquecen el montaje, pues constituyen atractivos para el espectador.

Cuenteros, papalotes y piratas, con la dirección de José Saavedra, es una de esas obras destinadas a perdurar en la memoria de sus espectadores. El argumento, un pueblo defendiéndose del ataque de sus enemigos, es contado por dos titiriteros, Lilian Cala y Enrique Paredes. Paredes compuso la música, con el aire melódico de los trovadores anónimos, deambulantes por la Enramada santiaguera, y la ejecuta guitarra en mano junto a Lilian Cala, quien hace gala de su fuerza vocal, de sus habilidades en la animación y demuestra que es una de nuestras más talentosas actrices. Eduardo Guasch diseña el marco escénico ideal para el desarrollo del conflicto.

A menudo se asocia el teatro de títeres con el teatro para niños, pero las figuras animadas no son privativas del reino de los infantes, aunque la inmensa mayoría de las obras a ellos dedicadas, reitero, tienen al títere como protagonista. Por fortuna, la producción de títeres para adultos se incrementa. Ahí está el Guíñol de Guantánamo, llevando a la escena títulos ya clásicos como *Los bailes del deseo*, de Alfonso Zurro y *El retabillito de don Cristóbal*, de Lorca.

Rara avis es *Gracias, abuela*, puesta en escena de Zulema Clares. Dos niñas, gemelas, deben enfrentarse al Diablo y a la Muerte para salvar su isla. Unidas, y con la inteligencia como única arma, vencen a tan poderosos enemigos. La directora revierte las dificultades espaciales de la sala y las aprovecha para el desplazamiento de las actrices. El diseño se mueve en sintonía con el universo visual de los niños de hoy, con gamas de colores que definen a los personajes. El elenco exhibe un nivel actoral loable, pero el desempeño de Yailene Sierra requiere mención especial. Auspiciada por Argos Teatro, esta obra marca el comienzo de Zulema Clares y Tané Martínez como dramaturgas. Ojalá prosigan esta línea creativa y sus nombres se sumen a la exigua lista de jóvenes dramaturgos con presencia en la escena nacional.

El Retablo trajo la obra premiada en el Festival de Teatro de Camagüey. *¿Quién le tiene miedo al viento?* reúne personajes de cuentos clásicos, habitantes eternos de la memoria de todo niño. Del afán de perfección de sus intérpretes habla la revisión del espectáculo, a partir del diálogo con la crítica y el público. Es este un proyecto que se consolida e inscribe nuevas obras en el repertorio.

Tras los éxitos alcanzados con *Sácame del apuro*, Pálpito estrenó *Historia de una muñeca abandonada*, a partir del original de Alfonso Sastre, con ecos de *El círculo de tiza caucasiano*, de Brecht, donde dos ex-coristas del Alhambra recuerdan un suceso de sus vidas: la disputa por la posesión de una muñeca. El grupo sigue la línea estética que lo define: combina la actuación en vivo con los títeres, indaga en momentos de la historia del teatro cubano, se vale de fábulas clásicas para hablar de nuestra realidad y emplea la música y el humor como recursos expresivos. Celeste del Pozo y Ariel Bouza confirman su valía como actores titiriteros. Norge Espinosa vuelve a demostrar su conocimiento de las leyes del teatro y su sensibilidad para contar historias. Julio César Ramírez reafirma su mano segura en la conducción de actores.

La Colmenita, esa tropa de niños conducida por Carlos A. Cremata, se atreve en empeños mayores. *El sueño de una noche de verano* shakespereano encontró en ellos intérpretes emotivos.

III

Si alguien creyó que trabajar para niños era tarea fácil pecó por ingenuo porque, tal vez, este sea el público más exigente. Contar historias a niños que viven en un planeta en peligro de desaparición, donde la violencia parece ser la única respuesta a tantas preguntas, exige responsabilidad. El teatro puede ofrecer otras imágenes que no sean las de guerras y desastres naturales transmitidas por televisión. Pero eso requiere de los teatristas esfuerzo y dedicación, perfeccionar el oficio y ampliar las capacidades intelectuales para trascender el simple acto de narrar.

Muchos jóvenes han escogido esta vía para expresarse, sin considerarlo estación intermedia de otros afanes, a ellos corresponde aportar ideas nuevas al saber acumulado, pues falta mucho por hacer. En materia de música y diseño habrá que poner particular énfasis para no perder la continuidad.

Me gusta imaginar un mundo donde los niños puedan vivir en paz. Sé que no soy la única soñadora. Hacer teatro para niños en Cuba es trazar caminos para el mañana.

Un arte libre a finales del siglo **XX**

Teatro de títeres en Cuba

Rubén Darío Salazar

A Freddy Artilés y Armando Morales,
que con la teoría y la práctica
me impulsaron a escribir.

FINALIZA EL SIGLO XX CON todas sus bondades y contradicciones. Asistimos en su último decenio al tiempo del teatro de títeres, tanto a nivel nacional como internacional. Se reencuentra este arte con sus verdaderos valores, tal como sucediera a principios de siglo, sólo que ahora se agregan nuevos nombres, nuevas circunstancias y derroteros. En nuestro país, el títere de hoy «vive y se entrega en igualdad de condiciones, como un artista más a la caudalosa corriente del teatro nacional», y lo escribo con las palabras del crítico y dramaturgo Freddy Artilés, uno de los más acuciosos investigadores de esta manifestación. Infinita es la controversia de que si el momento del teatro de títeres, que si de figuras, que si para niños; lo que sí es innegable es que en la actualidad la



interacción de los muñecos y los elementos escénicos producen un teatro de imágenes donde la golpeante cachiporra convive con la escena onírica y muchas veces se alcanza esa quimera que durante años han perseguido los titiriteros. Podemos decir que en Cuba el títere se ha ganado la tan ansiada dignificación y hemos conformado un público amante de los títeres, compuesto por niños y adultos. Títeres con aires propios, en plena libertad, mezcla de géneros, en pos de un universo teatral altamente expresivo, en viaje directo a la sensibilidad y el subconsciente de los seres humanos.

¿Se ha llegado hasta aquí fortuitamente o mediante el hado mágico de los muñecos? ¿Cuántos aciertos y desaciertos han erizado el camino recorrido de ayer a hoy? ¿Estamos verdaderamente en un momento de eclosión? ¿Qué le falta a nuestro teatro de títeres? ¿Podremos mantener el lugar alcanzado en el próximo siglo?

Pienso que es obligado reflexionar sobre una centuria que ha acumulado toda clase de pormenores para el género, sonados fracasos y momentos cumbres, grandes artistas y viles comerciantes, acciones fundamentales y otras desacertadas. Abordemos, pues, en apretadas cuartillas, vida y pasión de un arte sobre el cual, con maravilloso desborde, dijera Lord Byron: «Quien no ama los títeres, no merece vivir».

Un poco de historia

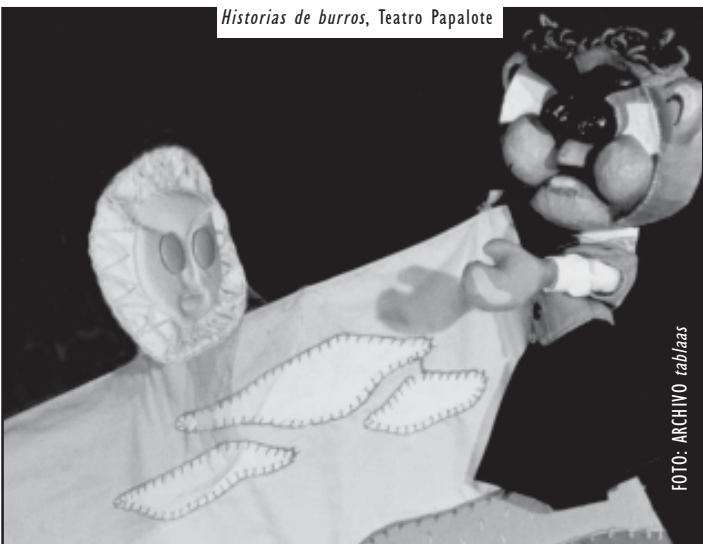
De forma sintética y por lo tanto muchas veces injusta, haré un poco de historia. Mencionaré en el tiempo sucesos y figuras fundamentales que están esperando por una investigación mayor, imprescindible para la teorización e historiografía del género titiritero. Comenzaré por Alemania, cuna de grandes maestros del siglo XX. Admirado por los pintores Basilio Kandinsky y Paul Klee, protagonistas de la vanguardia pictórica, el titiritero Paul Bram conformó un repertorio con obras del poeta y dramaturgo Mauricio Maeterlinck, del austríaco Schnitzler, de Goethe y Molière, demostrando el posible alcance literario al que pueden acceder los títeres. Ivo Puhony ofreció en su teatro de Baden Baden espectáculos cuyo sello característico era la conjunción de una exquisita literatura dramática, impecable diseño y una animación virtuosa. En Austria se destaca Richard Teschner y su teatro Figurenspiegel en Viena. Su legado consistió en un admirable trabajo de efectos especiales con los títeres que guardó en secreto hasta el final de su vida. En Checoslovaquia, Josef Skuppa, famoso creador de Spejbel y Hurvinek, realizó su teatro de marionetas con un humorismo mordaz, característica que en los títeres se vuelve cáustica en sus críticas a los males sociales. Alumno de Skuppa fue Jiri Trinka,

titiritero con capacidades de escenógrafo, director y artista plástico. Asimiló toda la tradición cultural checa, la enriqueció con la visión y el lenguaje de la época moderna hasta llevarla al cine con muñecos, convirtiendo a esta en una manifestación artística de excelencia, capaz de transmitir una rica escala de sentimientos e ideas. Las creaciones actuales de maestros como Jin Henson (*Muppet Show*, *Flagger Rock* o *Barrio Sésamo*), Steven Spielberg (*Tiburón*, *E.T.* o *Parque Jurásico*) y Tim Burton (*Pesadilla antes de Navidad*) mucho le deben a la experiencia de Trinka y de otros cineastas titiriteros del mundo.



En Suecia, Michael Meschke, alumno de otro alemán grande, Harro Siegel, funda el grupo Marionetteatern (1953), una institución de alto nivel artístico, en su repertorio, realización y concepto escénico. Autores como Ernesto Teodoro Hoffmann, Augusto Strindberg y Alfred Jarry, con su antológica *Ubu Rey* en 1964, son asumidos por títeres con la mayor profesionalidad y resultados. Esta última producción fue admirada en Cuba en 1975, lo cual marcaría al trabajo titiritero en ascenso del Teatro Nacional de Guiñol (que ya lo había estrenado en Cuba en 1964). Grandes maestros fueron también el francés George Lafaye, muy admirado por su infinita experimentación con las figuras. El matrimonio ruso conformado por Iván Efimov y su esposa Nina, pioneros de los títeres de varilla en la antigua URSS. Hasta Cuba llegó la influencia de otro de los grandes,

el italiano Vittorio Podrecca y su Teatro dei Piccoli, compañía de marionetas que representaba desde cuentos clásicos y tradicionales hasta piezas operáticas como *El barbero de Sevilla* de Rossini. Sus revistas musicales con muñecos parodiaban a grandes luminarias del cine. En sus viajes por todo el globo terráqueo llegó a la isla en 1922. De este distinguido visitante realizó comentarios periodísticos Alejo Carpentier, admirado por la magia y el virtuosismo de su arte. El prestigioso director teatral Roberto Blanco reconoce la influencia del italiano en su decisión por las tablas, tras haber disfrutado en la infancia con una de sus funciones en Cuba. Otro gran maestro europeo que dejaría aquí su huella fue el artista ruso Serguei Obratzov, que dedicó toda su vida a los muñecos. Elaboró



escritores de diferentes nacionalidades. La creación musical de Manuel de Falla (*El retablo de Maese Pedro*), Igor Stravinski (*Petruschka* e *Historia de un soldado*) o Piotr Ilich Chaikovski (*Cascanueces*).

Pintores de vanguardia como Pablo Picasso, Marc Chagall o Paul Klee, sumaron a su obra plástica elementos titiritescos como experimento e inspiración otra. De este lado del mundo el siglo XX recibió el trabajo artístico y literario que con los muñecos realizaron los argentinos Javier Villafañe, José Pedroni, Juan Enrique Acuña y Ariel Bufano, ya fallecidos. La historia de la mítica familia Rosete-Aranda de México, el legado de los hermanos Camejo junto a Pepe Carril en Cuba, y de otras figuras de Norteamérica, Asia y África que resumen cien años de impresionante bregar.

Cuba titiritera

Como de buen augurio para la trayectoria de los títeres en Cuba puede considerarse la unión en 1931 de dos creadores como Alejandro García Caturla y Alejo Carpentier. Juntos realizaron nuestra primera y única obra bufa de cámara para títeres, *Manita en el suelo*, concebida como divertimento criollo en un acto y cinco escenas para un narrador (actor-cantante) y muñecos. La obra significa la asimilación del legado cultural universal del teatro con figuras, recordar a propósito el ballet *Petruschka* de Mijail Fokin, la interpretación magistral de Vaslav Nijinski, más la música de Stravinski sobre un tema titiritesco o *El retablo de Maese Pedro*, creación musical para cantantes y marionetas de Manuel de Falla, inspirado en un pasaje del *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes. Esta vez, los cubanos integran al mundo vivencial criollo, la música, nuestros colores, la religión y las costumbres populares. Esta creación, todavía sin estrenar por los titiriteros cubanos, sólo ha conocido una experiencia similar en el trabajo musical-escénico-literario de Armando Morales y Héctor Angulo, con el texto teatral para muñecos del poeta Nicolás Guillén *Floripondito o los títeres son personas*, estrenada en 1997 por el Teatro Nacional de Guiñol en coproducción con El Trujamán bajo el formato de ópera de cámara.

En 1936, el Teatro de Arte La Cueva, que marcaría a partir de su fundación un punto de giro en nuestra práctica teatral, se planteó el estreno de dos piezas con la utilización de muñecos, *La muerte alegre*, de Nicolás Evreinoff, y *La cabeza de Bautista*, de Valle-Inclán. La Cueva estaba integrada por destacados intelectuales como el investigador José Antonio Portuondo, la profesora Camila Henríquez Ureña y el músico Amadeo Roldán, entre otros de igual valía. Experiencias con títeres también tendrían creadores como Modesto Centeno –luego personalidad fundamental en el desarrollo del movimiento titiritero cubano–, el actor y director Vicente Revuelta, el cineasta Tomás Gutiérrez Alea, los hermanos Camejo y Pepe Carril –con una labor

nuevas técnicas de animación, elaboró el sentido espectacular de la puesta en escena y contribuyó teóricamente con un género anémico en cuanto a materiales de animación y consulta. Su trabajo al frente del Teatro Central de Muñecos de Moscú posibilitó la producción conjunta con esa compañía del espectáculo *Las cebollas mágicas*, estrenado por el Teatro Nacional de Guiñol en 1963. Obra trascendente y fecunda en el siglo XX es la labor dramaturgica para títeres de Bernard Shaw, Ramón del Valle-Inclán, Edmond Rostand, Vicente Huidobro, Rafael Alberti y Federico García Lorca, entre otros

fundacional que luego extenderían por toda la isla—, Paco Alonso, Dora Carvajal, Beba Farías y María Antonia Fariñas, que dedicaron lo mejor de su arte en pro del trabajo con los títeres.

También la dramaturgia cubanísima de Dora Alonso, creadora junto a Pepe Camejo de Pelusín del Monte, títere nacional. Ellos, junto a otros abnegados artistas que ahora no menciono, trabajaron en el período que abarca desde los años 40 hasta el necesario triunfo de la Revolución, marcados por una etapa de vida precaria e inestable para el arte titeril cubano. Los cercanos 60 dieron continuidad al interés de profesionales de otras artes por el títere. No con la fuerza con que se produjo en los movimientos artísticos de otros países, pero sí con el sentido de reformulación que ha ido consolidándose con el tiempo, provocando cada vez un mayor acercamiento. El poder de convocatoria del Teatro Nacional de Guiñol, el grupo más importante de la isla por aquellos tiempos, bajo la dirección de Pepe Camejo, logró que artistas como Abelardo Estorino y José Ramón Brene, dos de nuestros principales dramaturgos, Raúl Martínez y el gallego Posada, destacados artistas plásticos, Miguel Barnet, poeta y narrador, Iván Tenorio, luego coreógrafo del Ballet Nacional de Cuba, y Dora Alonso, entre muchos más, aportaran su visión personalísima a los títeres. Esta influencia positiva trascendió hasta el trabajo de algunos colectivos del país. Esta etapa fue calificada por el profesor Freddy Artiles como de despegue. Los años 70 son normados, también por Artiles, como de reajuste. Tiempo en que los resultados debieron haber sido superiores, luego de aquel despegue impresionante. Logros hubo, los títeres se utilizaron en función de elevar la educación cultural y social del niño, se establecieron concursos dramatúrgicos y festivales que estimularon la escritura y el intercambio entre los creadores, surgieron escuelas y planes para desarrollar las capacidades de los integrantes del movimiento artístico-titiritero; pero mermó hasta casi desaparecer el teatro de títeres para adultos, como si este fuera un asunto privativo de la infancia. Los procesos artísticos de los espectáculos se vieron dañados por un exceso de didactismo y de simplicidad que respondía a los fines educativos con que en muchos casos se realizaba el trabajo teatral, traicionando en buena medida el carácter irreverente y espontáneo del oficio titiritero. Esa etapa de reajuste desajustó a muchos de nuestros mejores creadores —quinquenio gris mediante— asunto que merece un análisis específico

del tema y de su incidencia nefasta en el posterior desarrollo del teatro de títeres cubano. En mi criterio, la estética plástica, literaria, musical y escénica de los Camejo y su reflejo en las agrupaciones del país que los seguían de cerca, fue el frustrado comienzo del *boom* del que se habló en los 90. La consolidación —otro término de Artiles— se logra en los años 80. Directores, autores y diseñadores marcan el paso de una década que contó para los titiriteros con una infraestructura que garantizó espectáculos de calidad a nivel de factura. Los tímidos intentos de renovación de los 70 cobran auge en esta década. Hay una evolución que demuestra una toma de conciencia en lo artístico y un cierto dinamismo que rompe los límites clásicos del títere. Los resultados no sólo fueron satisfactorios en la capital sino en el trabajo de los grupos de provincias como Matanzas, Camagüey, Cienfuegos, Villa Clara y La Habana. Aumentaron los escritos acerca de los títeres en las publicaciones nacionales y especializadas, los festivales de teatro se sistematizaron y organizaron con una coherencia en sus objetivos. Comienza el Seminario de Teatro para Niños en el Instituto Superior de Arte de La Habana, se imparten cursos de posgrado sobre el teatro para los pequeños y los títeres, se intensifica la presencia de grupos cubanos en festivales internacionales de la especialidad titiritera. Pero esta etapa de consolidación se verá amenazada por la carencia de un sistema de formación de actores titiriteros, diseñadores, constructores de muñecos, dramaturgos y directores artísticos, a diferencia de un desarrollo de actores y dramaturgos en el género dramático surgidos en las escuelas de arte y desconocedores o superficialmente enterados —hasta la inclusión en el ISA del mencionado seminario a cargo de Freddy Artiles y Mayra Navarro— de las características especiales del género titiriteresco. Resultado, un estancamiento a finales de los 80 en los procesos de creación o lo que es peor, decae la presencia del títere en los espectáculos ante la avalancha del gesto vivo de los actores, el protagonismo corporal y el sentido convencional en el uso y las posibilidades múltiples de los muñecos. Súmese a esto la estructura anquilosada de plantillas en los grupos, la falta de visión de conjunto, que no permite claridad sobre los resultados escénicos al no conocerse con profundidad las capacidades artísticas de cada quien. La fuerza del teatro para niños con actores se impone en el estilo de trabajar las agrupaciones, recordemos el hito que marcó en el

Festival Nacional de Teatro para Niños de 1988 en Cienfuegos, la presentación de *El rey de los animales*, de Teatro Buendía, con un bisoño Carlos Celdrán y *Galápagos* por el grupo Almacén de los mundos de la prometedora Liuba Cid, ambos colectivos integrados por alumnos salidos de la Facultad de Artes Escénicas del ISA. Los jóvenes titiriteros con intereses creativos aparecen insertados en proyectos intergeneracionales. La supremacía de las generaciones de titiriteros de la década del 60 y los 70 en cuanto a códigos escénicos, técnicas de animación y experimentación teatral necesitaba un salto, acaso una leve sacudida del seguro alfombrado. Salto, crítico yo a los 90, que no quiere decir necesariamente salto de ascensión, sino de traspasar el inmenso vado que dividía el teatro para niños y de títeres –tan asociados en nuestro país y en otros– del teatro en general. El hecho de que graduados del ISA, la Universidad de las Artes Escénicas, dirijan su mirada hacia este antiguo oficio es significativo. Es fundamental también en este salto la maduración de las poéticas escénicas de directores consolidados, poseedoras de un resultado pleno y a su vez en constante revisión. En los 90 el salto se produce porque los títeres salen de vivir a la sombra del teatro dramático, llamado también para adultos –como si el Teatro Nacional de Guiñol no se hubiera atrevido con Zorrilla, Fernando de Rojas o Giradoux– y se convierten en un área de luz y provocación. Un grupo de acciones escénicas y de eventos a donde es convocada esta especialidad han ido redefiniendo el rostro olvidado o desconocido de nuestro teatro de títeres. No vivimos ajenos al torbellino de cambios y conmociones sociales y espirituales que se producen hoy en Cuba y esa extrema precariedad provocó resultados desiguales, pero de manera general hubo un ascenso y un sentido de aventura y de reafirmación de amor que le dio nuevos bríos a la creación titiritera. Se integró lo intelectual y lo conceptual para rastrear lo alegórico, lo perdurable de los símbolos. Se generarían estéticas pasadas con los valores que posee la tradición, retomada con el alma de estos tiempos. Conocer la herencia, el patrimonio cultural que poseemos ha permitido a todas las generaciones que conforman nuestro movimiento entregarse a fondo al mundo de los muñecos, comprenderlo mejor, admirarlo conscientemente y sobre todo respetarlo. Trabajar por su significación, por el desarrollo de su esencia, de la necesaria dosis de sorpresa, originalidad y reinvención.

El telón abierto

A la visita reveladora de Podrecca en 1925 podríamos sumar las no menos importantes presencias del Teatro Drak de Checoslovaquia y su sentido artístico del espectáculo, el grupo norteamericano Bread and Puppet arrasando las calles con sus muñecos gigantescos, contentivos de un mensaje a la razón y el alma. El teatro de marionetas de Plovdiv, Bulgaria y su fantástica producción del *Carnaval de los animales* con música de Saint-Saens. El Teatro Central de Muñecos de Moscú, de Serguei Obratzov con su puesta de *Don Juan* y el espectáculo unipersonal realizado por Obratzov con su esposa al piano, ambas puestas devenidas sucesos en nuestra práctica titiritera. El grupo Yuyachkani y su memorable trabajo de máscaras, tan exquisito como el de Tablas y Diablas de México. El teatro de animación de Versau de Francia y su trabajo con la luz negra. El teatro de La Guimbarde de Bélgica y su mezcla de actores y elementos titiriteros, cuyo acercamiento al mundo infantil marcó un punto diferente y tentador para los creadores participantes en el Festival de 1990 en Santiago de Cuba.

De España, Etcétera, Expandían, Guirigay, Toxtoxongillo, Arbolé, Laví e bel, La quimera del plástico, todos con trabajos diferentes en cuanto a tratamiento escénico y estético, pero con el valor de preservar el arte titiritero español que estuvo a punto de desaparecer. El Teatro de sombras de Moscú con una técnica difícil y ajena a nuestro quehacer teatral –salvo contadas experiencias. También atreviéndose con las sombras los franceses de Pierre Amoros et Agutin con su *Señor Zeta*, imágenes ligadas al mundo gráfico de lo *comics*. La Compañía de Phillippe Genty, *sumum* de las artes mezcladas a conciencia, en busca de un teatro visual con elementos plásticos que juegan un papel dramático y no con accesorios. Las producciones Derives Desirs Parade nos trajeron un planteamiento estético integrador que comunica, conmueve y asombra, todo con una absoluta libertad, donde ni se restringe ni se clasifica nada.

La asunción de estas ricas influencias –sobre todo para los privilegiados capitalinos–, han aportado nueva mirada a nuestra jovencísima estirpe titiritera, desarrollada en este siglo de manera indistinta y finalmente con un hoy promisorio.

Olga e Ivan Jiménez y Allán Alfonso? ¿Quién en el Guiñol de Camagüey continuará la línea artística de Mario Guerrero o propondrá un nuevo camino como lo intentaron hacer en su momento Alejandro Meléndez o Pablito Izquierdo? ¿Quién defenderá con una obra coherente y continuada la trayectoria fundadora del Teatro Nacional de Guiñol? ¿Volveremos a tener un Festival Nacional donde los títeres no sean motivo de cuestionamiento para su expulsión o exclusión?

Son muchas más las preguntas y las preocupaciones por incentivar y multiplicar un teatro necesario. Por suerte se advierten procesos interesantes en algunos trabajos de intercambio y crecimiento como *Abdala* del binomio Morales-Cordero, las puestas del Teatro 2, deudoras a conciencia del maravilloso mundo titiritero. Los loables intentos titiriteros del grupo Pálpito, el trabajo de Fidel Galbán del Val en el Guiñol de Remedios, inspirado en la mejor tradición y respeto a la labor de Fidel Galbán (padre), pero con el espíritu propio de su generación.

Preocupa una decadencia del trabajo en los grupos, esas células de defensa creativa y de experiencias vitales, hoy que prevalecen las uniones efímeras, fragmentadas por tendencias dispares y dispersas, a veces hasta autodestructivas. La búsqueda de la personalidad artística se halla en los colectivos estables, es allí donde ocurre el verdadero tránsito hacia una conquista depurada e independiente. Los colectivos consolidados deben entonces cuidar con intuición e inteligencia su historia, para que no se dañe o disminuya. Sentar las bases para una verdadera renovación y desarrollo constante. Convertirse en las escuelas que nos faltan y lograr que el alcance de las condiciones creativas de sus integrantes sean el soporte futuro de la compañía en las diferentes especialidades del teatro de títeres. Ese soporte daría a las agrupaciones las bases idóneas para abordar un período superior del movimiento titiritero cubano con la lógica impronta de cada generación.

Recuerdo ahora un artículo de una teatróloga participante en un evento en Santa Clara en que se refería a la labor de unos titiriteros jóvenes con los términos de labor «pretenciosa y osada». A mi modo de ver, es esta una combinación imprescindible para acercarse al tronco originario del títere, siempre y cuando no sea una pretensión vacía de sentido y una osadía cimentada en la ceguera que da el falso brillo o la ignorancia, sino el deseo de ser uno de los que «tocan el cielo con las manos», calificación hermosa que se dio a los titiriteros en otra época. Cuidemos lo logrado hasta hoy, a nadie medianamente inteligente le interesará borrar huellas. Estas han de seguirse si queremos arribar a alguna parte, como diría un personaje de *Alicia...* de Carroll. Han de ser analizadas sus texturas y composiciones reales para negarlas, superarlas o venerarlas por su autenticidad y consistencia.

El hoy del títere

El sistema de proyectos establecido a partir de 1989 por el CNAE, así como el grupo de instituciones y asociaciones que apoyan al teatro no dieron abasto en los 90, ni actualmente soportan la avalancha de tantas agrupaciones, principalmente en La Habana. Ha vuelto la fórmula del teatro-vida, del teatro-casa, del teatro-suerte, del teatro-fe. La economía del país, en vías de recuperación, provoca que el teatro viva y exista prácticamente de forma alternativa, con cierta seguridad estatal.

Abrir los ojos y buscar soluciones reales nos devolverá la esperanza para continuar. Localizar los desaciertos nos ayudará a dirigir los esfuerzos creativos y de producción en busca de un mejor resultado. El diálogo, el dominio y desarrollo de las capacidades reales de los titiriteros puede ayudar para que los procesos de creación no se vean frenados y podamos definir por qué y para qué realizamos espectáculos. A los problemas económicos sumaría una serie de preguntas que me asaltan justo cuando se abre otro tiempo que necesariamente ha de ser mejor.

¿Qué joven director artístico continuará el rescate del gracejo criollo que representan las puestas de Félix Dardo con su grupo Los Cuenteros? ¿Quién continuará el difícilísimo trabajo de construcción y diseño de mecanismos para títeres que comenzaron especialistas como Eurípides La Mata, Manolo González, Gilberto Perdomo o Alfredo Calvo? ¿Qué joven creador alcanzará en Santa Clara el valioso trabajo del trío que conforman

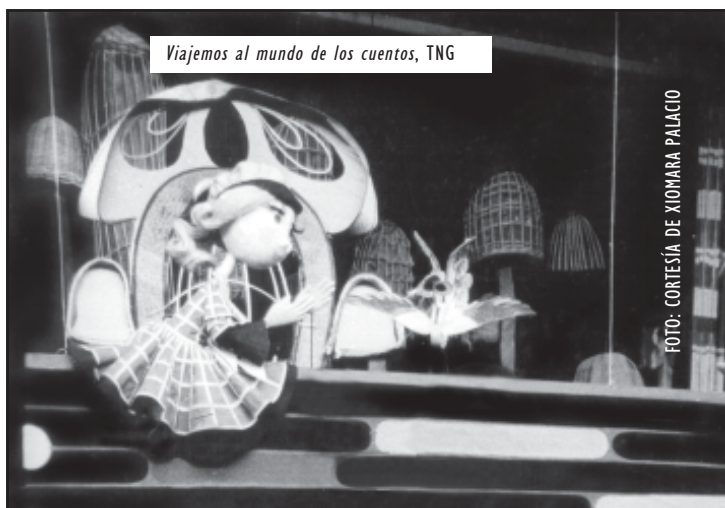
¿Quo vadis títere?

Es arte el títere y está esperando por nosotros. Desechemos ese estereotipo de arte menor que tanto daño le ha hecho al género. Cuidemos su calidad de escultura, pintura, literatura, de música. Estudiemos esa manera especial con que se comunica y conecta con disímiles públicos. Son los títeres descendientes de la comedia y la tragedia griega, de los *zannis* de la comedia del arte, son por lo tanto cultura y sus posibilidades futuras aún las desconocemos. Están abiertas las puertas a los nuevos ismos, siempre que sean enriquecedores. Su origen popular inspirado en las más auténticas tradiciones no morirá, a lo sumo convivirá añosa y primaveral como una combinación de estaciones divinas que se suceden una y otra vez. Aún no ha llegado por estos lares el títere que impone su carga bestial de tecnología, que elimina todo tipo de reflexión con una emotividad pasajera, anuladora de lo profundamente humano, pronta a olvidar. Cuba es una isla con suerte, llena de deslumbrados por la materia fantástica de que está hecho Pinocho. A los que llegan para conocer qué hay debajo de su metafórica epidermis le damos la bienvenida. Entre los actuales pintores cubanos hay artistas como Carlos Estévez con obras como *El gran retablo del mundo*, o *El sueño del demiurgo* cuyas características simbólicas y rituales son muy cercanas al mundo de las figuras. Otros como Ernesto Rancaño y Orestes Barrios, trabajan en sus obras una poética pictórica con una fuerte carga de signos cercanos a los retablos, una especie de alegoría: juguetes-seres humanos-muñecos.

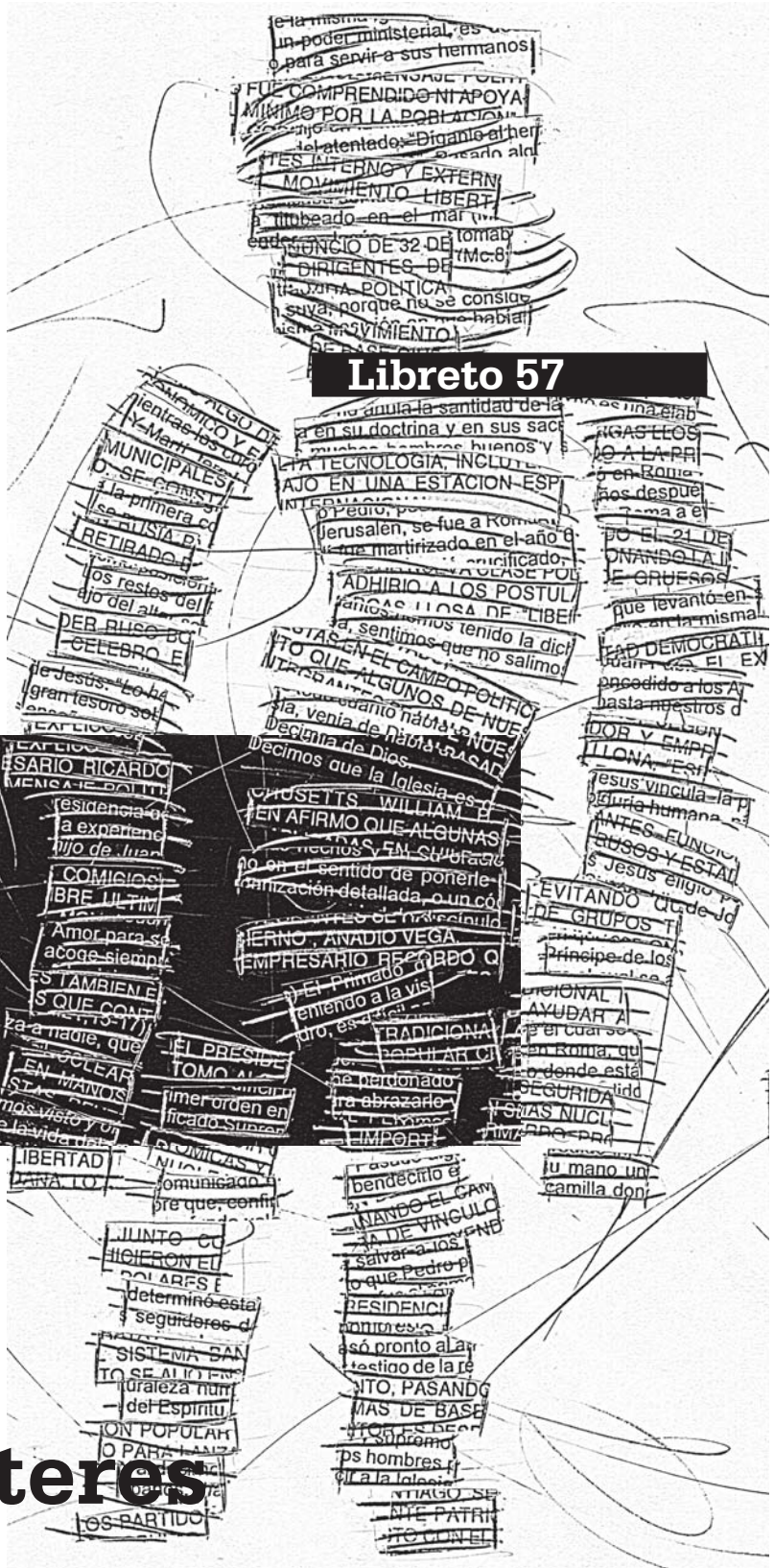
Consagrados como Roberto Fabelo y Pedro Pablo Oliva exhiben una fauna de seres fantásticos que tal parecen escapados de un teatrino ambulante. Son obras de un sentido evocador inquietante, algo inherente a los títeres de hoy y de siempre. Dramaturgos jóvenes y valiosos como Joel Cano, Norge Espinosa, Ulises Rodríguez, escriben textos para títeres. Todos los patrones de «arte para niños» que le endosaban al teatro de títeres hoy se deshacen. Algo nuevo está ocurriendo. Se escribe en el presente el futuro de este arte. Los llamados cazarros horadamos alegremente las revistas teóricas con la dureza de nuestras cachiporras.

Alternamos con las compañías de elite en los festivales. Como si el siglo XX nos devolviera el sitio perdido, quizás abandonado, que no hay que olvidar la esencia díscola del género.

Como en la infancia, cuando me deleitaba descubriendo mis habilidades titiriteras en la docilidad de los juguetes, me deleito hoy con el barco velero que en raro movimiento animan las actrices del Buendía en *Otra tempestad*. Disfruto las hieráticas máscaras del mismo espectáculo donde los actores esconden toda su fuerza para mostrar un ser que es y no es porque tiene algo de dios. Admiro la salida del Pupi siciliano que me recuerda a aquellos titiriteros italianos que provocaron la magia de Javier Villafañe. Me hago cómplice de los títeres sugeridos e inatrapables de Teatro D'Dos en *Federico*. Agradezco la presencia de aquellos reyes remotos de Roberto Blanco en *Fuenteovejuna*, nunca pude descubrir cómo irrumpen los hacía empequeñecer al punto de convertirlos en enigmáticos enanos. La animación de la máscara de Festes el bufón por Vicente Revuelta en *La duodécima noche* shakespereana. La marioneta de Argos Teatro viviendo la piel de un personaje en *El alma buena de Se-Chuán*. Me deleito con todo lo que hoy me sugiere títeres. Donde quiera podemos representar, apropiarnos del encanto de otros géneros como el ballet, la ópera, el circo, usando a veces elementos ajenos a la figuración humana y otras satirizándola con caricaturas esperpénticas, a medio camino entre la fascinación y la denuncia. Trabajamos con y sin textos, con luces o sin ellas, con telas o con frutas, somos un arte libre. Un arte que recibe el nuevo siglo con un saludo esperanzador.



tablas



Libreto 57

Cine-Títeres

Freddy Artiles

Freddy Artiles (Santa Clara, 1946)

Licenciado en Teatrología por el Instituto Superior de Arte de Cuba a principios de la década de los 80, Freddy Artiles ha obtenido en 2001 el título de Doctor en Ciencias sobre Arte en esta misma casa de altos estudios. Es una de las voces más autorizadas dentro de la investigación y la historia del teatro en nuestro país, y sin duda, el más vasto y acucioso conocedor del teatro para niños y de títeres desde la teoría. A su creación escrita—donde sobresalen títulos como *La maravillosa historia del teatro universal*— se suma su labor como pedagogo, magisterio que actualmente ejerce en las aulas del ISA y en seminarios y talleres que imparte en Cuba y el extranjero. No menos significativa es su producción dramaturgica, que incluye títulos para público adulto como *Adriana en dos tiempos* (Premio “José Antonio Ramos” de la UNEAC en 1971), *De dos en dos* y *Toda la verdad*, tanto como para niños: *El pavo cantor* y *El conejito descontento*, entre otras. Cronista de amplio vuelo poético, traductor de absoluta precisión, crítico severo y riguroso, Artiles es miembro de la UNEAC. *tablas*, que se enorgullece de contarle en su Consejo Editorial, publica hoy esta pieza, tercera de su autoría dentro de nuestra colección de libretos; antes habían aparecido *El esquema* y *La explosión*, ambas exitosamente estrenadas.

Luces de otra selva oscura

Yamina Gibert

De la luz y el reposo nacen los títeres. Vienen a asombrarnos con su aureola infinita y rasgan el alma obligando a creer de inmediato. Sin embargo todos no conocen su soledad de muerte, su gesto efímero, su dependencia humana.

¡Por la vida llegan los títeres!, vida-presencia, vida-movimiento, vida exacta, tangible... El títere ama, ama mucho su pacto de artesanía y tradición con la energía del hombre. Pide que su animador desaparezca y al público que se sujete fuerte a su condición de metáfora elevada.

La génesis del teatro de muñecos y su desarrollo, hablan de una cultura popular tradicional cuya esencia se basa en la comunicación directa por vínculos emotivos. Nos cuenta su afirmación como fenómeno de diversión y de plaza, de un espectador adulto, de cuentos sarcásticos, grotescos y violentos, donde la guía dramaturgica la constituyen pautas argumentales simples que dan paso a la improvisación de pantomimas titiriteras y máscaras contrapuestas. No, esos títeres anárquicos de actitud tan irreverente y doble sentido nunca fueron pensados para convocar la

ingenuidad infantil. Su repertorio, inspirado por temáticas eminentemente populares, pasajes cortos callejeros, religiosos, domésticos y políticos, incentivaba sátiras licenciosas en fábulas sagradas, profanas, históricas y épicas. Quizás por esas «fórmulas» presentes desde la creación, cristalizadas hoy en conceptos y formas que comprenden elementos estructurales eminentemente plásticos, el arte de los títeres deba ser el arte de la síntesis y la caricatura, arte de esculturas móviles que cumple roles dramáticos imitando metafóricamente la realidad. Esto es lo que afirma su singularidad y poder mágico, lo que nos hace aceptar lo ficticio como algo natural.

Si recorremos el camino histórico de los títeres en Cuba, no localizamos muchos textos escénicos de retablo ideados para adultos y pocas veces se ha tenido al alcance lo que satisface plenamente el gusto exigente de un director de escena. No obstante, existen piezas originales que imponen atención por su aliento y código innovador, este es el caso de *Cine-Títeres*, obra reciente de Freddy Artilles que catalogo de extraordinaria por su elaboración de la propuesta escénica, proyectada como suma consecuente de influencias del pasado teatral, de experiencias que han transitado siglos y de estudios arduos de historia y práctica.

Esta obra no sólo se revela como acopio justo de vivencias y sabiduría histórica, constituye el apunte ingenioso de un autor que conoce en consecuencia qué hace falta al arte titeril contemporáneo.

Freddy, que es imprescindible en esta otra selva oscura, la historia del teatro para niños y de títeres, ha dado valiosos títulos teóricos especializados, como resultado de su paciente labor investigadora, de ahí por ejemplo *La maravillosa historia del Teatro Universal*, publicación sui generis para adolescentes que muestra el teatro de títeres y de actores en un mismo nivel, declarando a viva voz la defensa de lo titiritero y su tradición poco explorada, el reconocimiento de ese fascinante patrimonio cultural siempre olvidado. Sin embargo, cuando Artilles entró al medio de las artes escénicas en la década del 70, lo hizo con la exposición de un drama no titiritero.⁽¹⁾ El interés por el teatro de figuras llegó después, motivado por el trabajo de indagación y de tesis que realizó siendo alumno del Instituto Superior de Arte de La Habana. Según descubrió el universo de los títeres, acrecentó su pasión teatral y tal pasión, con el tiempo, se unió a su gran devoción por el séptimo arte. Porque Freddy, igualmente, se describe como un cinéfilo furioso que no puede desprenderse de la nostalgia por el cine del siglo pasado, ni del recuerdo de las salas oscuras tantas veces visitadas. Es por eso el deseo de hacer una aleación química con el cine y los títeres.

Claro, el resultado es un juego inusual de representación de escenas cinematográficas con caricaturas de personajes célebres de la historia del cine. Su escritura se ampara en el recurso del teatro dentro del teatro, en la aplicación, como solución poética, de la realización del cine fuera del cine o el cine en un retablo buscando la más pura convención teatral. De ella surge orgánica la parodia como necesidad estilística, planteando conceptos sólidos tras múltiples líneas argumentales, situaciones recurrentes de populares superproducciones filmicas de antaño. El sostén lo encuentra en contradicciones generadas por amores difíciles entre mujercitas fatales y tipos duros o galanes desdichados, quienes se involucran o se apartan, yendo al desencuentro que hace más apetecible el *happy end*.

Esta relación paródica, guiada por el genio de Charlot, especie de duende animador que hace presente la inspiración visual del cine mudo, simultanea textos o citas de un referente original con una especie de antitextos que se sirven del texto

base, al mismo tiempo homenajeado. Son historias que se mezclan satirizando diferentes esquemas de valores, pero el mundo anterior no se menosprecia ni se vulgariza. El autor que tiene aguda conciencia crítica y gran sentido del humor, sabe aprovechar la ironía a la hora de enjuiciar a la zaga del melodrama y del arte como industria. En la forma poética estructural que elige está su deseo de proyectar el teatro como un divertimento necesario y a partir del intertexto o confrontación de diversas fuentes, construye una broma insólita repleta de peripecias que buscan el efecto cómico y la reflexión. Ridiculiza y desmistifica, enjuicia estilos, costumbres, filosofías, políticas, conflictos intrascendentes, pero igualmente enaltece el poder del entretenimiento que proporciona el placer de la diversión. Cuestiona no para reformar, moralizar o hacer didáctica, interesa una historia que es más parodia formal que fábula reformadora de actitudes aunque lo implique su enunciación. La parodia garantiza teatralidad espectacular por sus golpes de efectos, tratamientos de la imagen, carácter simbólico, excesos y retórica.

Integra el lenguaje cinematográfico al teatral en un guión no hermético que tiene la soltura escénica del titerismo popular y el hábito del cine silente, subvirtiendo todo el tiempo el orden de la ficción reconocida en primer plano. Se conjugan *trillers*, intrigas pistoleras del oeste, cine de horror, de suspenso y musical, disímiles situaciones hilarantes que apelan al intelecto y hacen legible la crítica, lo que trae consigo el disfrute y la aceptación del propio divertimento, junto a su contenido.

No falta el gag burlesco presente entre lo trágico y lo cómico, el absurdo legado por la antigua farsa popular y el paradójico surrealismo que hace parecer forzadas las situaciones porque se atenta contra lo verosímil. Pero en el mundo del títere todo es posible.

Los personajes, caricaturas de afamadas celebridades del Star System, se moldean como base útil del futuro diseño plástico. Con ellos hay mimesis, pero no hay pretensión de imitar lo vivo, sino a lo que estuvo vivo y deviene luego en estereotipo. Manifiestan dinámicas y ritmos contrarios, desplazándose por sets como en los *travelling*, recordándonos la ilogicidad de los dibujos animados y la mecánica de movimiento de los *muppets show*. Su multinacionalidad puntualiza, sin embargo, presencias étnicas y contextos diferentes en un mismo espacio, algo que fomenta la atemporalidad fantástica de la diáspora titiritera.

Otro interesante aporte a la imagen teatral es el trabajo del lenguaje como recurso expresivo, la configuración de las palabras que crean un discurso provocador antinatural, re-elaborado idiomáticamente para apoyar el sistema de caricaturización. Mientras las didascalias insisten en la exacta ambientación sonora, la proposición ideográfica fonética de idiomas interpuestos en el diálogo, que es un importante medio de acción, enfatiza el humor y la señal temática.

Hasta aquí prefiero significar valores que son determinantes en la apreciación de los códigos de su discurso. Valores que abarcan el campo teórico y motivan la actividad de producción artística como fenómeno práctico. Llamo la atención sobre estos aspectos porque ellos subrayan indicaciones decisivas de un proceso adecuado de selección de recursos técnicos para un género exigente de una rigurosa especialización.

Cine-Títeres funciona como taller pedagógico de referencia y medio eficaz de enseñanza, entiéndase sobre todo como forma de escritura de acción, descubrirlo es mi principal sugerencia a los titiriteros de las artes escénicas teatrales.

¹Adriana en dos tiempos, Premio UNEAC, «José Antonio Ramos», 1971

Personajes

Charlot. Con su imagen eterna en blanco y negro: chaqueta estrecha, pantalones anchos, bombín, bastón y grandes zapatos. Debe tener gran movilidad. Resulta algo así como el director de la «película».

John Maine. Rostro de tipo «duro». Sombrero alón. El típico pistolero del Oeste.

Humphrey Bobo. Sombrero caído sobre la frente e impermeable. Siempre lleva un cigarrillo en la boca.

Toshiba Nifumes. Samurai ciego y mutilado. Usa grandes gafas oscuras, un largo sable y le falta un brazo. Vende equipos electrónicos.

Lola Sevilla. Viste como gitana. Largos cabellos negros. Sus muchos collares, aretes y brazaletes, la hacen sonar como una pandereta cuando se mueve. Siempre baila mientras habla.

Maurice Candelier. Chaqueta de rayas, sombrero de pajilla y lacito al cuello. Su gesto típico es encogerse de hombros.

Carlos Cordel. Saco, bufanda al cuello, cabellos muy brillosos por lo envaselinados.

Greta Cardo. La mujer fatal. Delgada, grandes ojos y largas pestañas. Fuma en una extensa boquilla.

Anna Llantini. Una *mamma* italiana. De elevada estatura y grandes pechos. Siempre viste de negro. Puro llanto y melodrama.

La Momia. Enfardelada. Sus dos protuberancias pectorales indican que es una momia hembra.

King-Kong. Enorme y peludo, pero con cara de buena gente.

Betty Good

Elpidio Valdés. Tal y como se ven en los animados. Todos planos y en colores, excepto Betty, que es en blanco y negro.

Palmiche

Tarzán

El Bebé. Un bulto que llora.

Un Cantinero, dos Vaqueros.

Prólogo

Música de piano con un vibrante ritmo de los años 10 ó 20. Aparece Charlot con su bastón y su típico bamboleo. Camina, tropieza, se cae, se levanta, lanza una patadita hacia atrás. Señala con su bastón a foro y sale. Música de inicio de super-producción cinematográfica. Quizás el mismo fondo blanco es

un rodillo sobre el que aparecen los créditos del espectáculo, o una pantalla sobre la que se proyectan.

(Nombre de la compañía)

Presenta a

Humphrey Bobo

Greta Cardo

John Maine

Lola Sevilla

Carlos Cordel

Anna Llantini

Toshiba Nifumes

Maurice Candelier en Cine-Títeres

También con los terroríficos:

King-Kong y La Momia

Los animados:

Betty Good Tarzán y la actuación especial de:

Elpidio Valdés y su caballo Palmiche

Dirección

Cuando sale el último crédito aparece Charlot y saluda.

En el retablo van entrando el decorado y los personajes del Cuadro I.



I

Un saloon del lejano Oeste. Arriba, al centro, una lámpara de quinquet. A foro, la barra. A la izquierda, Maurice Candelier frente a un piano. A la derecha, la típica doble puerta oscilante. Al centro, John Maine sentado a una mesa, y Lola Sevilla frente a él. Tras la barra, el Cantinero, y frente a ella un par de Vaqueros (estos tres personajes, planos). Todos inmóviles. Aparece Charlot y suena una enorme claqueta que dice: «CINE-TÍTERES. ESCENA I. TOMA I». Todo se anima. Candelier toca al piano una melodía del Oeste, pero

con cierto aire español. Lola baila. Los Vaqueros beben y ríen. Confuso ambiente sonoro de música, risas y voces. De pronto la puerta se abre y entra Humphrey Bobo. Grito general de terror. Todos los personajes dan un brinco, se hunden en el retablo y desaparecen, menos Maine, que se levanta, y Lola, que se pega a él y empieza a temblar.

Lola: ¡Josú!

Maine: (Empujando a Lola.) ¡Guerarejar!

Lola desaparece en el retablo.

Bobo: ¿Yon Main?

Maine: Yeah. ¿An yú?

Bobo: Jonfri Bobo.

Maine: Hum... ¿Chérif?

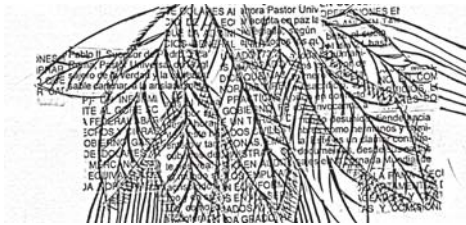
Bobo: Nou. Detectif.

Maine y Bobo se miran. Maine sonríe sarcásticamente y lo mismo hace Bobo. Sigue el juego de sonrisas sarcásticas, que van creciendo hasta que ambos sueltan sendas carcajadas. Se callan de pronto y los dos sacan sus armas a la vez; Maine un gigantesco y plateado colt, Bobo un negro y diminuto calibre 38.

Maine: (Tras una carcajada burlona, apunta.) Gudbai, Bobo.

Bobo: Queim for yú, Mein.

Bobo dispara con su pistolita a la lámpara del techo. El disparo suena como un cañonazo. Ruido de vidrios rotos. Oscuro. En la oscuridad se escuchan gritos, ruidos y voces: «¡Josú!», «¡Fockiu, man!».



2

Una terraza con cielo estrellado. Luna llena, música de tango. Echada en un diván, Greta Cardo fuma en su larga boquilla. Entra Carlos Cordel y se detiene ante ella.

Carlos: ¡Greta! ¡Amor mío!

Greta se vuelve y lo mira.

Greta: (Extrañada.) ¿Jú ar yu?

Carlos: (Se arrodilla. Recita con fondo el musical.)

El día que me quieras
no habrá más que armonías,

será clara la aurora
y alegre el manantial.

Traerá quieta la brisa
rumor de melodías

y nos darán las fuentes
su canto de cristal.

Cesa la música.

¡Gretita mía! ¡Sos divina!

Greta: (Señalando la cabeza de él.) ¿Vaselina?

Carlos: (Se levanta.)

¡Greta de mi vida!

¡Escuchá mi canción!

¿Por qué abris mi herida?

Greta: (Mirando a otra parte.) Ai uan tu bi alónn...

Carlos: ¡Pero, Gretita, mirame al menos! (Al público.)

¡Qué habrá que hacer para conquistar a esta mina!

Greta: ¿Mina? (Al público.) ¡Money! (Se vuelve a Carlos y le tiende los brazos.) ¡Oh! ¡Nou yores for mí, aryentinou!

Carlos: (Tendiéndole los brazos.) ¡Mi Greta, lo sabía, lo sabía! (De pronto Greta lanza un alarido de terror.) Pero, Greta, ¿por qué gritas?

Entra música de horror. Con un rugido de ultratumba, y con los brazos tendidos hacia delante, entra la Momia. Carlos se vuelve, y al verla se asusta y grita también.

Greta: ¡De mónster! ¡De mónster!

Carlos: (Colocándose entre ella y la Momia.) ¡Descuidá, Gretita! ¡No tengás miedo! (A la Momia.) ¡Y vos, andate, che, que no sos de esta película! (La Momia agarra a Carlos y se va con él.) ¡Pero qué hacés, boludo? ¡Tenés que llevarte a la chica!

Greta sigue gritando. Cuando la Momia ha salido con Carlos, se calla de pronto, mira al público y dice:

Greta: ¡Estúpido mónster!



3

Un desierto. Sol abrasador. Melodía del Oeste. Entra Charlot empujando un cactus. Lo deja en el lugar, y sale. Maine, con un lazo al cuello, avanza seguido de Bobo, quien sostiene el extremo de la cuerda con una mano y apunta a Maine con el diminuto 38 que lleva en la otra. Maine se detiene de pronto. Bobo, por inercia, sigue avanzando y tropieza con él. Al hacerlo, salta hacia atrás de inmediato. Cesa música.

Bobo: (Apuntando.) ¿Uatsamara, Mein?

Maine: (Se vuelve a Bobo.) Pipi, Bobo.

Bobo: ¿Pipi?

Maine: Yeah...

Bobo mira a un lado y a otro.

Bobo: O-quei. (Señala al cactus.) Cactus.

Maine va frente al cactus. De espaldas al público, se escucha el sonido de un gran chorro. El cactus crece visiblemente. Cesa el ruido.

Maine: ¡Aaaaaahhh...! (Se vuelve a Bobo.)

Bobo: ¿Finish?

Maine: Yeah...

Bobo: O-quei. (Le apunta.) Uoc.

Vuelve música. El cactus se corre hacia atrás, de manera que parece que son ellos los que avanzan. La música del oeste comienza a mezclarse con un aire japonés que finalmente predomina. Aparece otro cactus de tamaño normal, y de detrás de él surge, de improviso, Toshiba Nifumes. Cesa música. Bobo y Maine se sobresaltan. Bobo apunta a Toshiba con su 38.

Bobo: ¿Uarisit?

Toshiba, con su único brazo, saca una enorme casetera y

se la muestra.

Toshiba: (Siempre con acento japonés.) Toshiba. Baratico.

Se escucha un rap. Los tres bailan. Bobo se detiene.

Bobo: ¡Stop! (Los otros se detienen, cesa música.) ¿Jau-moch?

Toshiba: E-poquito. Venti-pico.

Bobo: ¿Yeah?

Toshiba: Yen, no. Fula.

Maine y Bobo se miran.

Maine y Bobo: Humm...

Bobo suelta el extremo de la cuerda y con esa mano saca un enorme billete de 13 dólares.

Bobo: Certiin, ¿O-quei?

Toshiba: (Negando.) Mu-poquito.

Bobo: Nou moar money.

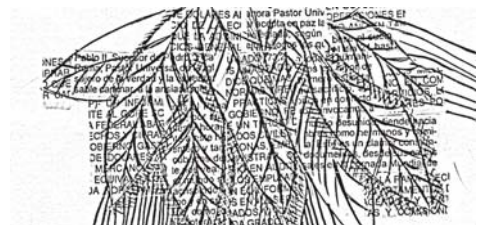
Toshiba: Dine-rito. Otra-cosita. Nego-cito.

Bobo, con el billete en una mano, levanta su pistola con la otra y la mira.

Bobo: ¿Mai gon?

Maine: ¡Bobón!

De pronto Maine y Toshiba se lanzan sobre Bobo. Forcejeo, exclamaciones, gritos. El sol se va hundiendo y la escena se va oscureciendo hasta la negrura total. Se escucha entonces el ruido atronador de un disparo.



4

Un saloon del lejano Oeste. Lola llora. A su lado, Maurice Candelier.

Candelier: Madam Lolá... Si vu plé...

Lola: *(Siempre bailando mientras habla.)* ¡Ay, mi Yon, mi Yon, mi Yon...! ¡Me lo han llevao a la carcel!

Candelier: Madam, madam... Atendé muá...

Lola deja de llorar de pronto y mira a Candelier.

Lola: ¿Y quién eres tú, si se pué sabé?

Candelier: Madam Lolá... Ye sui Maurice Candelie. Pianist. Chansonie. Artist. An amí. Bon amí de vu.

Lola: ¿Que vaya a tu debú? ¡Qué va, mi arma, si estoy mu ocupá! ¿No has visto que ese detertive se ha llevao a mi Yon? *(Llora de nuevo. Siempre bailando al hablar.)* ¡Ay, mi Yon, mi Yon, mi Yon!

Candelier: ¿Million? Ui, madam. ¡An million de fleurs por vú! Vu e bel, madam, la'muur é mervelié. Ye la'door.

Lola: *(Que no le ha hecho el menor caso.)* Pero lo vi a casá. Lo vi a buscá por to los confine 'er' mundo, isí señó! *(Va a salir. Candelier la retiene.)*

Candelier: ¡Madam! ¡Me la'muur...!

Lola: ¡Suerta! Tú vas a vé que a Lola Sevilla nadie le pue robá er marío. ¡No señó! ¡Lo vi a perseguí por tierra y por má! Hasta más ve. *(Se dirige a la puerta.)*

Candelier: ¡Madam Lolá! ¡Non! ¡Si vu plé...! *(Lola ha salido haciendo girar las puertas. Candelier mueve la cabeza a un lado y a otro.)* ¡Oh, la, la...! *(Se vuelve al público. Se encoge de hombros.)* Cé la femme... *(Se escucha una especie de rugido. Oscuro.)*

hombre que ha sufrido mucho. ¡Mi vida es un tango! *(La Momia se detiene. Entra música de tangoailable.)* Nací pobre en un cuartico miserable del barrio del Abasto. Hacía frío en Buenos Aires. Mi padre fue un atorrante que abandonó a mi madre cuando yo era un pibe. La viejita limpiaba los pisos de los ricos para conseguirme un bocado. *(La Momia está paralizada. Carlos se le acerca de pronto y comienza a bailar con ella un tango arrabalero. Mientras baila, dice su texto.)* Y yo, desagrdecido, me enamoré de una percanta que me traicionó y me dejó por otro. *(Carlos suelta a la Momia, que se estrella contra la pared, desarticulándose un poco, y queda allí sentada y con la espalda recostada al muro. Sigue la música.)* Empecé a beber para olvidar mis penas. Mi viejita sufría. Yo la maltrataba sin comprender su dolor. *(La Momia empieza a llorar con lágrimas visibles.)* Hasta que un día gris y desolado (hacía frío en Buenos Aires, ¿sabés?) su cuerpo enfermo no resistió más, no hubo más penas ni olvido... y mi viejita santa... se fue. *(La Momia llora con grandes sollozos. Por el borde anterior del retablo comienza a subir el nivel de sus lágrimas. Carlos empieza a flotar. La Momia sigue en su lugar y el líquido comienza a cubrirla.)* Y esa ha sido mi vida. Dejame entonces sufrir mi dolor y expiar mis culpas hasta que me llegue la hora... *(Se vuelve al público.)* de partir. *(Sale nadando. La Momia sigue llorando. El líquido que sube la cubre hasta que su llanto, mezclado con la melodía del tango, se convierte en el «glub, glub, glub». Oscuro. Comienza a escucharse el llanto de un bebé.)*



5

Una cripta tenebrosa. Sube la luz. La Momia, rugiendo y con sus brazos extendidos, avanza lentamente hacia Carlos, quien se repliega hacia una pared.

Carlos: ¡Pará, ché, pará! ¿Qué vas a hacer conmigo? ¿Vas a matarme? *(La Momia se detiene y niega con la cabeza.)* ¿Y entonces, qué? *(La Momia ruge algo como: «¡Ahhhh...!» y sigue avanzando hacia Carlos, que está casi pegado a la pared.)* ¡Escuchame, escuchame! Soy un pobre



6

Un cuartucho miserable. Cerca de un lateral, una cuna donde está el Bebé, un bulto blanco con una boca enorme. Anna Llantini da vueltas por el cuarto como una fiera enjaulada.

Anna: ¡Porca miseria! Una donna come io, yóvane, bel-la, e mi ho trovato con cuesto uomo. ¡Giovanni Maine! ¡Qui mi ha lachato con cuesta criatura inochente! *(El Bebé llora con más fuerza. Ella, brutalmente.)* ¡Callati, maledetto! *(El bebé llora.)*

¡Silencio ho detto, disgraciato!

Tocan a la puerta. Aparece, de pronto, Maine.

Maine: ¡Jai, Anna.

Anna: ¡Giovanni! ¡Non é vero! ¡Sei tú! ¡ill mío marito!
(*Abre los brazos y se le echa encima. Maine la empuja.*)

Maine: ¡Cuait! ¡Güiski an fud!

Anna: ¡Cosa diche?

Maine: ¡Güiski an fud! Garagou! ¡Cuik!

Anna: Giovanni, ¡que fai? ¿Vai uchire? (Señala al bebé.)
¡Aspeta! (Va hasta la cuna y saca al Bebé.) Guarda: ¡ill tuo bambino!

Maine: ¡Guat?

El bebé llora.

Anna: ¡Lo que hai sentito! ¡ill tuo filio!

Lanza el bebé a Maine.

Maine: ¡Yu ar creizi, fockin bitch!

Maine le lanza el Bebé a ella. Se inicia un juego en el que ambos se lanzan el bulto como una pelota mientras se insultan. El llanto del bebé se mezcla con las palabras.

Anna: ¡Deyenerato!

Maine: ¡Estúpido!

Anna: ¡Maledetto!

Maine: ¡Pis of chit!

Anna: ¡Cretino!

Maine: ¡Putana!

Anna: ¡Rinocherronte!

Maine: ¡lnodorou! (Maine lanza al Bebé sobre su cuna y empuja a Anna. El Bebé calla.) ¡Gud bai, italian mónster! Don uana si yu enimoar!

Maine sale. Anna se dirige a la puerta y grita.

Anna: ¡Ilmbechile! ¡Cornuto! ¡Ti freña a la tua mamma! ¡Senti, disgraciato, non mi vai lachare cosí, ¡capiche? ¡Aspeta per la ma vendetta, coboy di merda! ¡É il túo bambino, deyenerato! (Se vuelve a la cuna.) ¡E il túo...! (El Bebé está inmóvil y callado en su cuna.) ¡Giovannetto, mío caro! ¿Cosa fai? ¿Per qué non pianyi? ¡Giovannetto! (Va hasta la cuna y lo carga.) ¡Giovannetto, chelo mío! ¿Qui sucede? ¡Giovannetto!

(*Lo sacude con fuerza. El bebé llora con renovada fuerza.*) ¡Giovannetto, mio caro! ¡Sei vivo! ¡ill bambino de la sua mamma! ¡Cuore mío!

Bebé: (Con la misma ronca voz de Maine.) ¡Mamma! (Llora con más fuerza.)

Anna: Bene, bene, fanchulo. Dormite. (Lo pone en la cuna. El Bebé sigue llorando.) Dormite, mio caro. (El Bebé llora.) Dormite, ¿hai sentito? (El Bebé llora.) ¡Callati, ho detto, grande cabrone! (Feroz.) ¡Callati, animale!

El llanto desahogado del Bebé y los gritos de Anna se van fundiendo con un aire musical francés. Oscuro en el cuartocho.



7

Un saloon del Lejano Oeste. Maurice Candelier toca el piano. Desde arriba se le acerca el boom. Greta Cardo junto al piano, fumando su larga boquilla. Candelier termina de tocar y se dirige a Greta.

Candelier: Mamusael Gretá... Ye sui Maurice Candelié. Pianist. Chansonié. Artist. An amí. Bon amí de vú.

Greta: (Mirando a otra parte.) Ai uan tu bi alónn...

Candelier: (Arrodillándose ante Greta.) Mamusael. La'muur é mervelié. Ye la'door. Mon cuor santé an dular...

Greta: (Interesada.) ¿Uan dólar?

Candelier: Non, non, mamusael... Non dólar... dular...

Greta: ¡Oh! (Vuelve su cara a la puerta.)

Candelier: Mamusael...

Greta: (Mirando a la puerta.) Ai uan tu bí alónn...

De pronto, por la puerta oscilante aparece Humphrey Bobo. Está atado a un cactus que lleva a la espalda.

Bobo: Greta... ¿rimember mí?

Greta: Hum... ¿Montecarlo?

Bobo: Nou. (Saca un enorme billete de 27 dólares.) Casablanca.

Greta: ¡Oh! ¡jionfri! ¡Ai lof yor cactus!

X

tablas

Greta va hacia Bobo, quien la toma del brazo. Se dirigen a la puerta. Candelier va tras ellos.

Candelier: Mamuasel Gretá, si vu plé... (Greta y Bobo salen. Candelier mueve la cabeza a un lado y a otro.) ¡Oh, la, la...! (Va hacia el piano y se sienta. Se dirige al público, se encoge de hombros.) Cé la femme... (Comienza a tocar el tema de Casablanca. Se disuelve la luz. El tema musical va transformándose en un rap.)



8

Un desierto. Sol abrasador. Toshiba Nifumes baila un rap. La música proviene de una enorme casetera recostada a un cactus. Entra Lola Sevilla. Se detiene.

Lola: ¡josú!

Cesa la música. Toshiba, saludando, se inclina hacia el lado contrario a donde está Lola.

Toshiba: To-shiba. Musi-quita. Bara-tico.

Lola: (Al público.) ¿Y esto, qué cosa é?

Entra Charlot y le da vuelta a Toshiba.

Toshiba: (Se inclina ante Charlot, agradeciéndole.) ¡Ooooooh....! (Charlot da una patadita hacia atrás y sale. Toshiba se vuelve a Lola.) ¡Negó-cito?

Lola: Qué va, mi arma, si no tengo un reá. Pero dime una cosa, hijo der só: (Siempre bailando.) ¿No ha pasao por aquí un vaquero arto, fuerte, con cara'e'criminá?

Toshiba: (Inclinándose y asintiendo.) ¡Jaaaa...!

Lola: Y, por casualiá, se llamaba Yon Maine?

Toshiba: (Igual.) ¡Jaaaaa...!

Lola: ¡ja! ¿Y sabes tú por dónde ha cogio?

Entra música de horror. Se escucha el rugido de la Momia.

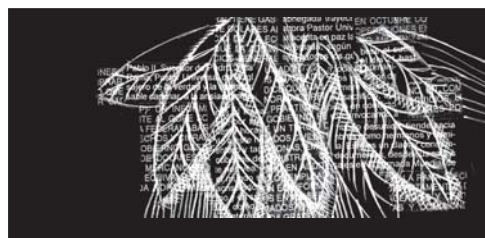
Lola: (Empieza a temblar.) ¡josú, María y José!

Entra la Momia. Toshiba, presintiendo una presencia peligrosa, saca su sable.

Toshiba: ¡Ooooh...?

La Momia avanza con sus brazos extendidos.

Lola: ¡Mare der verbo, mi via desmayá! (Se desmaya.) Toshiba lanza sablazos a ciegas. La Momia sigue avanzando y un sablazo le corta un brazo. Ruge de dolor. Toshiba lanza un grito de victoria y se repliega. Al hacerlo, tropieza con Lola, la carga y se la lleva. La Momia se queja y cae sentada junto al cactus, donde está la casetera. Suena el rap y la Momia empieza a llorar con lágrimas visibles. El cactus crece. Se disuelve la luz. El rap se va perdiendo y entra un aire de western.



9

Un saloon del lejano Oeste. Candelier y Carlos beben sentados a una mesa.

Carlos: Imaginate, vos: ¡una momia, che!

Candelier: ¡Cé fantastic! ¿E lotre femme?

Carlos: ¿La otra? ¿La Greta? ¡Esa mina es como un trozo de hielo!

Candelier: (Asiente.) Verité. (Se encoge de hombros.) Cé la femme, mon amí.

Carlos: ¿Y cómo te fue a vos con la Lola?

Candelier: ¡Oh... Madam Lolá cé mañifique. Me... (Se encoge de hombros.) Non, mesié.

Se escucha música de los años 30. Surgen reflectores arriba. Un seguidor ilumina la puerta de la taberna y aparece Betty Good con un vestido brillante de falda

cortísima. Candelier y Carlos se deslumbran. Los tres bailan. Betty cierra la música con su: «iPup-pup-piriup!»

Carlos: ¡Betty, pero sos vos! ¡En persona!

Candelier: ¡Oh, mamusael Betí...! ¡Mervelié...!

Betty: ¡Jau ar yu, boys?

Carlos: Betita... isos divina!

Betty: (A Carlos. Rozándole la cara con un dedo.) Yu ar quiut.

Candelier: (Arrodillándose.) Mamusael, Betí... Je sui Maurice Candelier. Pianist. Chansonié. Artist. An amí. Bon amí de vu.

Se escucha de pronto un pavoroso rugido. Todos se asustan. Por la puerta de la taberna penetra una enorme mano velluda y agarra a Betty. Ella patalea y grita. La mano desaparece con Betty por la puerta. Candelier y Carlos se acercan a la puerta y los ven irse.

Candelier: ¡Mon dieu!

Carlos: ¡¿Viste eso vos?!

Candelier: ¡Oh, la, la...! ¡Monstruosité!

Carlos: He visto esa cara antes... Pero ¿dónde, dónde?

Candelier: ¿ZooloYíc?

Carlos: No... Pero esa cara... ¡Yá! ¡En el cine! Ese es King-Kong, che!

Candelier: ¿King-Kong?

Carlos: Claro, ¡el gorilazo de la película! Tenemos que hacer algo.

Candelier: ¿Me cuá, mesié?

Carlos: No sé. Dejame pensar. (Da vueltas.) ¡Yá lo tengo! Vamos a llamar a los héroes del cine.

Candelier: ¿Eros du cinemá? Hum... ¿Fantomá?

Carlos: ¡Qué Fantomas ni Fantomas, che! Ese es francés, y este animalote debe ser americano. ¿No hay teléfono acá?

Candelier: ¿Teléfono? Non.

Entra Charlot empujando un teléfono enorme. Saluda y sale.

Carlos: Gracias, tocayo. (Toma el auricular.) Operadora... Operadora... (Pausa.) ¿Operadora? Escuche, señorita, es una urgencia. ¿Me pone con la residencia de Mister Superman?

Candelier: ¿Mesié Supermán?

Carlos: (A Candelier.) Claro, ¡el pibe es rápido, vuela!

(Al teléfono.) ¿Sí...? Ah... (A Candelier.) Está enfermo. Se tropezó con un trozo de Kriptonita. (Candelier se encoge de hombros. Al teléfono.) ¿Y qué me decís de Batman?

Candelier: ¿Batmán?

Carlos: (A Candelier.) Sí. Vos lo conoces, ¿no? El que se lanza con la cuerquita... (Al teléfono.) Sí. Decime... ¿Cómo? Desconectado por falta de pago. ¡Pero si ese boludo es rico!... Está bien, está bien. Pero es una urgencia. Necesito un héroe. Mirá, piba, se trata de un mono que ha secuestrado a una mina. Pero un mono enorme, ¿sabés? Necesito... ¿Cómo? ¿Tarán?

Candelier: ¿Tarán?

Carlos: ¡Macanudo! ¡Ese sí que sabe de monos! (Pausa.) ¿Qué está en la selva? Pero claro, ¿dónde va a estar? Es su laburo. (Pausa.) ¿Y no podés localizarlo allá?... Se demora. Bueno, como sea, localizámelo al pibe. ¡Es una urgencia! (Saca un largo cigarrillo.) Fumando espero. (A Candelier.) Esto marcha, che.

Se oscurece la escena. Se escucha el rugido del gorila mezclado con los griticos de Betty.



10

La cúpula de un rascacielos. King-Kong tiene atrapada a Betty con su garra. El gorila lanza libidinosos rugidos y ella grita. De pronto se escucha el grito de combate de Tarzán. King-Kong y Betty callan, se detienen y miran hacia el lugar de donde ha provenido el grito.

Tarzán: (En off.) ¡Bwana-bundolo-mata-mijuana-chita! (Pasa colgado de su liana y lanzando su grito de combate frente a King-Kong y Betty, quienes lo siguen con la mirada hasta que sale de escena. El grito de guerra se interrumpe bruscamente al sentirse un fuerte topetazo y ruido de vidrios rotos, y a continuación, en off.) ¡Coño!

King-Kong mira a Betty y sonríe simiescamente. Betty reanuda sus gritos. Se disuelve la luz. Entra música de Casablanca.



||

Un desierto. El sol y el cactus. Entran Greta y Bobo muy acaramelados. La música se detiene bruscamente cuando aparecen, de súbito, Toshiba y Maine.

Maine: (Encañonando a Bobo con su gran revólver.) Gat-yu, Bobo.

Greta grita.

Bobo: ¿Yu aguein?

Se escucha un rugido pavoroso. Todos se asustan y desaparecen. Entra King-Kong con Betty en su garra. King-Kong mira a Betty, que está desmayada, y se relame. De pronto, se escucha el lejano sonido de cascos de caballo. King-Kong escucha, extrañado. Entra Charlot empujando una palma real, que sustituye al cactus. Charlot saluda y sale. El ruido de los cascos aumenta y termina con un relincho. Entra Elpidio Valdés montando a Palmiche.

Elpidio: (Deteniendo a Palmiche ante King-Kong.) Deje a la muchacha, compay. (Kong lo mira extrañado, luego sonrío simiescamente y al final rugie. Cuando va a lanzarse sobre Elpidio y Palmiche, surge junto a estos una enorme fruta bomba. Kong se detiene y observa fascinado la fruta. Se relame y exclama: «¡Hmmm...!» Kong suelta a Betty, quien al caer se despierta y da un grito. El gorila toma la fruta y sale tranquilo y satisfecho, como un niño, comiéndosela.) ¡Miren al monito, caray!

Betty: (Extendiendo sus brazos a Elpidio.) ¡Oh, mai jírou!
Elpidio: (Saludando a Betty.) Que le vaya bien, señorita. María Silvia me espera.

Elpidio sale con Palmiche. Mientras el ruido de cascos se pierde, Betty mira una y otra vez hacia donde han salido King-Kong y Elpidio, y, como si no entendiera lo que ha

sucedido, exclama, indignada y despectiva:

Betty: ¡Hum! ¡Pup-pup-piriup!

Betty sale, muy brava. Pausa. Toshiba y Maine entran, muy sigilosos.

Maine: O-kei. No problem. Les gou.

Cuando están a punto de salir de escena, aparece Lola Sevilla.

Lola: ¡Yon! ¡Mi Yon! ¡Ar fin te he encontrao! (Va hacia John con los brazos abiertos, lo abraza, bailando y haciendo bailar a Maine con ella.) ¡Ay, mi Yon, mi Yon, mi Yon!

En ese momento, entra Anna Llantini.

Anna: ¡Giovanni Maine! (Todos se vuelven a ella.) ¡Disgraciato! ¡Ti ho trovato finalmente! (Se detiene.) ¡Ma que guardo! ¡Una donna!

Lola: (A Maine.) ¿Y esta, quién é?

Anna: ¿lo? ilo sono la sua molie, la mamma dil suo filio! ¡E tú sei una putana! ¡Maledetta! ¡Deyenerata!

Anna y Lola se enredan en una pelea y salen de escena.

Maine: (A Toshiba.) Comón, yap.

Cuando van a salir, aparece Bobo, quien apunta a Maine con su pistolita.

Bobo: ¡Stop, Mein!

Maine: ¡Oh, chit! ¿Yu aguein?

Bobo: Queim for yu, Mein.

Toshiba: Pisto-lita. Tiri-to. Vengo-horita. (Desaparece.)

Bobo: An nau...

Maine: Nau... gona quil yu, Bobo. (Saca su enorme revólver.)

Bobo: ¿Yu síuar?

Maine: Síuar... ¡Cock-sócker!

Bobo: ¡Moder-fócker!

Maine: ¡Focking-bastard!

Bobo: ¡Sono-fa-bitch!

Ambos se disparan. Ruido atronador de los disparos, una nube de humo envuelve la escena. Cuando cesan los tiros y se despeja el humo, aparecen las figuras de Maine y Bobo traspasadas por agujeros de lado a lado.

Maine: ¡Fockiu, Bobo!

Bobo: ¡Gou tu gel, Mein!

La escena cubana, dos décadas en *tablas*

Como dijo el poeta, lo más difícil es «nombrar las cosas». Y aunque los títulos no son siempre afortunados y habrá quienes sugieran otro mejor, esta revista se llama *tablas* no por falta de uno más ocurrente, ni por pereza mental, ni por huir de los lugares comunes de las candilejas, las bambalinas, las diabladas o el proscenio, sino porque para nosotros su nombre significa muchas cosas. Es sinónimo de coliseo, escenario y edificio teatral, pero también quiere decir tablado, espacio para la representación viva, sin más artificios que el diálogo con el público. Así entronca con una tradición milenaria de teatro que puede hacerse en los recintos de mármoles y espejos, pero también en la ruda madera del tablado donde han representado los comediantes populares. También porque tiene que ver con el trabajo, con la carpintería y la artesanía que hay en el teatro, con la magia oculta detrás de los telones o en la imaginación de los artistas. Y al mismo tiempo, ¿por qué no?, porque reconocer a la gente de «las tablas» rescatando su nombre es enaltecer el oficio del teatro.

Por todas estas razones y por muchas otras nace una revista para difundir la imagen del teatro cubano actual y ser un vehículo de orientación y crítica. Porque poco haría *tablas* con entusiasmar sólo a los artistas del teatro si no logra llegar a los espectadores y contribuir a la formación de un público más sensible y más culto. Poco haríamos si nos conformáramos con los sucesos del patio y no abriéramos sus páginas a las experiencias más renovadoras, a los aportes que en el mundo enriquezcan nuestra escena. Poco haría si nos limitáramos a una visión complaciente y no analizáramos con una óptica crítica las tendencias y los modos de hacer actuales, si no nos planteáramos como primera divisa reafirmar la identidad cultural por la que han luchado, desde múltiples trincheras, hombres de los más diversos oficios y disciplinas.

tablas aspira a lograr siempre el asombro de un buen primer acto, que los espectadores esperan y reciben con placer. Quisiera mantener latente ese espíritu cimarrón, bellissimo nombre que se le ocurrió a alguien muy cercano, para afirmar en sus páginas la libertad y la belleza del teatro, porque defendemos la libertad y la belleza de la vida. La revista quisiera suscribir en su primera edición estas palabras de Juan Marinello:

En las tablas escénicas ha de mirarse al hombre con tal medida que nada quede fuera de su ámbito, cosa sólo posible en el teatro porque sólo allí hay presencia real, olor de gentes, aventura de la voz física, idioma del gesto y, sobre todo, espacio, libertad, para meter llanto y risa no como en la historia por trasmano y argumento, ni como en lo lírico por la inquietud soterrada y singularísima sino por la boca gozadora o el pecho anheloso.



diseño: Mariana Fdez. y Teresa Hdez.



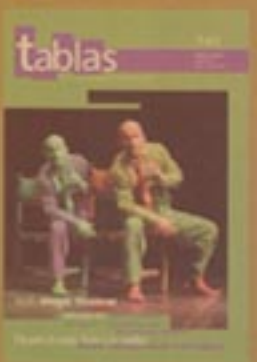
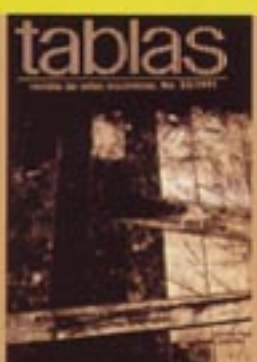
知

veinte años

marcando

tablas

知



Los dos caen a la vez. Se escuchan gritos de mujeres. Entra Lola Sevilla y va hacia el cuerpo de Maine.

Lola: ¡Ay, mi Yon, mi Yon! (Llora sobre el cuerpo. De pronto se detiene y lo mira.) ¡Josú, pero si me lo han dejao como un colaó!

Entra Anna Llantini y llega junto a Maine y Lola.

Anna: (A Lola.) ¿Cosa fai, re-que-te-putana? ¿Cuesto é il mío marito! (La empuja.)

Lola: (A Anna.) ¡Quítame esa garra de encima, espagueti salao, que ahora vas a sabé lo que es una gitana endiablá!

Lola y Anna se enfrascan en otra pelea. Salen de escena peleando e insultándose. Pausa. Entra, sigilosa, Greta Cardo. Llega, observa, mira al cuerpo de Maine, se acerca a Bobo y lo toca.

Greta: ¿Ar yu o-quei? (No hay respuesta.) ¡Hum...! Yu wear tuu slou for livin in de west. (Aparece Charlot sujetando en su mano un cartel que dice: «Eras muy lento para vivir en el Oeste». Desaparece. Greta, de una patada, hunde a Bobo en el retablo. Aspira de su larga boquilla.) Nao... Ai uan tu bi alónn...

Cuando Greta va a iniciar mutis, entra Toshiba.

Toshiba: (A Greta.) Momen-tico.

Greta: (Lo mira.) ¿Hiroito?

Toshiba: (Niega.) Nego-cito.

Greta: ¿Guat?

Toshiba va hasta el cuerpo de Maine y lo señala con su único brazo.

Toshiba: Crimi-nako. Busca-buchi. Poli-sako. (Pausa.) Muerte-cito.

Toshiba señala a un lugar del retablo donde aparece Charlot sujetando un cartel con una foto de Maine que dice:

«SE BUSCA VIVO, O MEJOR, MUERTO.
RECOMPENSA \$1005.43»

Greta: ¡Oh!

Toshiba: Dine-rito.

Greta: (Entusiasmada.) ¡¡YES, YES, YES!! (Greta y Toshiba se acercan al cuerpo de Maine, lo toman y lo arrastran fuera del retablo. Antes de salir, Greta se vuelve al público y, saludando muy alegre, dice:) ¡Sayonara!

Toshiba y Greta salen. Entran Carlos y Candelier.

Carlos: ¿Qué habrá sido del mono y de la mina, che?

Candelier: (Se encoge de hombros.) ¿Qui lo sé, mesié?

Se escucha griterío de mujeres.

Carlos: Pero, ¿qué es eso?

Entra Lola corriendo.

Lola: ¡Josú!

Candelier: (A Lola.) ¡Madam Lolá! ¡Cé vú!

Lola: ¿Cebú? ¡Eso es lo que parece esta desgraciá! (Sale corriendo.)

Candelier: ¡Me madam...! (Sale tras ella.)

Anna: (Fuera de escena, gritando.) ¡Aspeta, meledetta! (Entra.) ¡Dove vai, porca paella!?

Carlos: (Se le acerca.) Señora... ¿Se siente mal?

Anna: (Fiera.) ¿Cosa diche, cornuto? ¿Que si mi sento male?

Carlos: (Amoscado.) Bueno, yo...

Anna: ¡Male no! Mi sento... ¡Mi sento morire! (Anna empieza a llorar a todo trapo.) ¡Aiuto, aiuto! (Carlos se le acerca.)

Carlos: Pero señora, que no se diga. (Se aparta un poco. La mira por delante y por detrás. Mira al público, asiente. De nuevo a Anna.) ¡Una mujer como vos!

Anna: ¡Sono una disgraciata, capiche?

Carlos: ¿Pero por qué? Si vos sos joven, hermosa...

Anna: (Detiene su llanto de pronto. Mira a Carlos.) ¿Vero?

Carlos: Claro, si me recordás a mi madre cuando era joven.

Anna: (Mira de pronto a Carlos.) ¿Edipo?

Carlos: No, Carlitos. ¿Y vos?

Anna: Anna.

Carlos: Pues decime, Anna: ¿qué puedo hacer por vos?

Anna: (Melodramática.) ¡Niente! ¡Debo morire!

Carlos: ¡Pero no digás eso! Apoyate en mí.

Anna, que es mucho más grande que Carlos, lo mira de arriba abajo. De pronto, melodramática.

Anna: Non parli di piú, cavaliere. (*Entra música.*) Io sono soltanto una donna, povereta, abandonata. Il mio marido é morto, e mi ha lachato sola con un píccolo bambino que volio con tutto il mio cuore.

Cesa música.

Carlos: Humm... (*Mira al público.*) Así que «marito morto», ¿eh? (*A Anna.*) ¿Sabés que me encantan los chicos?

Anna: (*Lo mira de pronto.*) ¿Vero?

Carlos: Claro, ¿y cómo se llama el bambino?

Anna: Si quíama Giovanetto... ¡Dolche e bel-lo come un sole!

Carlos: Si es como la madre, no lo dudo.

Anna: (*Coqueta.*) ¿Vero?

Carlos: Vení conmigo, Anna, vení. (*Entra melodía de «El día que me quieras».* Comienzan a salir juntos de escena.) Verás cómo ríe la vida si tus ojos negros me quieren mirar.

Salen de escena. Cesa música. Una pausa. Entra Lola seguida de Candelier.

Candelier: ¡Madam Lolá...!

Lola se detiene de pronto, se vuelve y empuja a Candelier.

Lola: ¡Quita allá, franchute, que me Tiés enloquecía!

Candelier: ¡Madam, ye la'door....!

Lola: ¿Cuántas veces te vi a decí que no me gustan los pescaos der Sena?

Candelier: ¡Madam, vú e bel...!

Se escucha música de horror. Lola da un grito.

Lola: ¡Josú! ¡Ahora sí que me va dá un infarto!

Entra la Momia con su único brazo extendido. Lola cae muerta. Candelier se le acerca. Trata de revivirla.

Candelier: ¡Madam! ¡Madam...! (*La Momia se acerca a Candelier.*) ¡Madam, si vu plé...!

La Momia, con su único brazo, le hace cosquillas a Candelier en la espalda.

Momia: ¡Cuchi-cuchi-cuchi!

Candelier se detiene.

Candelier: ¿Quis qui cé? (*Candelier se levanta y se da vuelta lentamente, ve a la Momia.*) ¡Mon dieu!

Momia: ¿Cuchi-cuchi?

Candelier: (*Mira al público, luego a la Momia.*) ¿Cuchí-cuchí? (*La Momia asiente. Candelier mira al público.*) Hummm... (*Se acerca a la Momia y observa sus protuberancias pectorales. Mira al público.*) ¡Oh, la la...! (*Mira al público, se encoge de hombros.*) In femme é tin femme. (*A la Momia.*) Madam... Si vu plé...

Candelier ofrece un brazo a la Momia, que lo ensarta con el único suyo. Entra una música de final feliz. Quizás el tema de «Gone with the wind». Candelier y la Momia van saliendo de escena hasta desaparecer. Bajan, suben o entran varios carteles que dicen: «FIN», «THE END», «FINE», «KONIEC», etcétera. En medio del glorioso tema musical aparece Charlot y dice adiós con la mano.

La Habana, mayo de 1998-octubre de 1999

2 de abril de 2001



Catálogo

de inéditos

Obra: Gracias, abuela
Autor: Zulema Clares y Tané Martínez
Personajes: 3 femeninos, 2 masculinos
Duración: Una hora

La isla de La Guayaba ha sido invadida por La Muerte y El Diablo, quienes han robado la llave mágica al mago Lonilú. Dos niñas jimaguas se atreven a desafiar los poderes maléficos y a rescatar la llave, para lo cual tendrán que utilizar la sabiduría. El Diablo posee una debilidad: el baile; durante una danza que durará siete días y en la que el vencedor será quien no se canse, El Diablo queda sin resuello, burlado por las hermanas que, alternándose, no se agotaron. Ni siquiera La Muerte conseguirá que las niñas recuperen la llave y llenen de color y música la isla silenciosa y lúgubre. Una hermosa obra para niños, que estrenada por Argos Teatro durante este año, ha recibido recientemente el Premio de Teatro «La Edad de Oro».

Obra: Sácame del apuro
Autor: Norge Espinosa
Personajes: 1 femenino, 2 masculinos
Duración: Una hora y media aproximadamente

Estrenada por Teatro Pálpito y especialmente escrita por su autor para este grupo, *Sácame del apuro* es una deliciosa versión del cuento martiano «El camarón encantado». Loppi, Masicas y el Camarón se transforman aquí en la clásica tríada del Alhambra: el negrito, la mulata y el gallego, respectivamente. Con amplias posibilidades para combinar el títere y la actuación en vivo, la obra está colmada de referencias intertextuales que, entremezcladas en ágiles y muy cubanos diálogos, ofrecen una lectura contemporánea de nuestras tradiciones teatrales, a la par que captan la esencia fabular del relato de José Martí.

Los títeres al centro

Norge Espinosa Mendoza

DEL 21 AL 27 DEL PASADO MAYO, SE celebró en Santa Clara el Titiricentro, una muestra coordinada por el Consejo Provincial de las Artes Escénicas con el objetivo de proponer una mirada al quehacer de los grupos que se dedican al teatro de figuras en todo el país. Crecido desde sus propósitos iniciales hasta llegar a una muestra variadísima, que acogió puestas en escena de grupos ya históricos y otros recién fundados, el Titiricentro se manifestó como una vitrina en la cual pudieron apreciarse los empeños de colectivos no siempre presentes en los grandes festivales o se dice que alejados de la atención de la crítica. Sin embargo, el centro mismo de la cita no pareció quedar a salvo de determinados obstáculos que afectaron, definitivamente, la edición de un proyecto que, para saberse continuado y salvado en su solidez, deberá no ser tan pródigo en el número de montajes invitados, de muy desigual calidad y de los cuales aquí apenas puedo mencionar algunos; así como sostenerse en una gestión de producción que evite lo que padeció este: la dispersión de los participantes por la ciudad sede y aun otras de la provincia, al no contar con el hospedaje esperado. Eso, que terminó retrasando funciones o agotando a los invitados, es un problema en el que deberán tomar partido las instituciones populares santaclareñas, si bien resulten convencidas por los organizadores de la prioridad que este Titiricentro puede ser en el panorama escénico del país.

El Guiñol de Santa Clara, pese a la rotura del aire acondicionado, fue la principal plaza del evento, en el cual se presentaron desde los ejercicios de Caballito Blanco, de Pinar del Río (grupo en búsqueda de un rostro renovado, conformado ahora por jóvenes de seguro potencial, aunque necesitado de un encauce preciso de sus intereses y talentos mediante una verdadera firmeza de la dirección, la actuación y la dramaturgia), hasta el nuevo estreno del Guiñol Santiago, el primer grupo de este tipo fundado en la Revolución: *Cuenteros, papalotes y piratas*, que parece retomar la senda que en aquella ciudad oriental abriera alguna vez la Teatrova, aunque sin revalidar la gracia que descubriéramos en la aplaudida versión de *La muñeca de trapo* que, como esta entrega, dirigiera José Saavedra. En el teatro La Caridad y El Mejunje también se realizaron funciones; en el primero pudo verse *La historia de una muñeca abandonada*, de Holguín, que en sus primeros minutos promete mucho –gracias, sobre todo, al impacto inicial que producen los esperpentos–, pero luego se deshace cuando se comprueba que la labor de diseño no resulta coherente con el carácter de los personajes, y la dramaturgia se llena de juegos parásitos donde se confunde el homenaje al bufo y al musical con el exceso de canto y presunto baile; todo ello desdora un montaje que no carece de instantes de gracia y nos hace esperar de Miguel Santiesteban crecientes propuestas que salven los deslices de

este empeño. La misma obra, en distinta versión, permitió a Pálpito retomar el trabajo que sobre el actor y el muñeco el grupo viene desarrollando, desde una línea popular que se inició con *El pez enamorado* y se consolidó en *Sácame del apuro*.

Del Guiñol de Camagüey se presentó una versión de *Mandamás* que añade nuevo color a la pieza de Dora Alonso, respetando la línea particular del grupo aunque ganando nuevas líneas gracias a la frescura del joven director. La Estrella Azul presentó *Historias de A y B* junto a *El caudillo*, un estreno que en verdad es el *remix* de un montaje que su actor creara al pertenecer a Tropatrapo. La escasa cercanía del proyecto a la estética particular del grupo que dirige Luis Enrique Chacón, la visión estrecha y plana que hace el espectáculo de *Abdala*, el resabido poema dramático del Apostol, y la poca ductilidad de los muñecos exigen a este colectivo de tan reconocida calidad replantearse el estreno antes de continuar ofreciéndolo en funciones. El grupo tunero Los Zahoríes insistió en un montaje donde la luz negra, más que un efecto, pretende convertirse en el eje formal de toda la puesta, lo cual produce, en los cincuenta minutos de representación, agotamiento y monotonía, debido a la poca eficacia de los muñecos de acuerdo a ese propósito y una historia que se deslavaza entre ires y venires y chistes que poco tenían que ver con el público infantil. El Guiñol de Remedios no pudo presentarse, lo cual lamentamos sinceramente, aunque su director, Fidel Galván sí

consiguió presentar el libro que recoge su texto teatral *El viaje de Tin*.

Otras presentaciones corrieron a cargo de Eclipse (*Los sueños de Literato*), Papalote con su *Otra vez Caperucita*—en la cual los jóvenes integrantes del taller que dirige el maestro René Fernández se unieron al lobo que manipula ahora Arneldy Cejas, y que tan divertido resultara en las manos de Rubén Darío Salazar—, y su simpática mirada a la Cucarachita; Teatro de las Estaciones, siempre de segura entrega, y el colectivo anfitrión, que presentó *Los polluelos*, una agradable pieza recurrente dentro de su repertorio. El evento, que homenajeó a Xiomara Palacio, Valdés Piña, Rafael Meléndez, René Fernández, Bebo Ruiz, Rubén Darío Salazar y otras personalidades del medio, se matizó con intervenciones de conferencistas, y con debates que sacaron a flote las insatisfacciones de un movimiento que insiste en ser comprendido siempre de manera reactiva con el teatro dramático, en una suerte de toma y daca que solo se resolverá mediante el aplauso que gana siempre la calidad y la perseverancia, si los jóvenes y los maestros alcanzan a entenderse no en término de vaga rivalidad, y si la continuidad que propone la crítica que sí va a ver estos espectáculos llega a comprenderse como el derecho que tienen, a la opinión, los que también apuestan por el títere desde una cita como esta, para la que esperamos y deseamos un crecimiento, si no en el número de participantes: algo que sólo la calidad misma podrá o no determinar, sí desde la altura de un concepto propio que lo convierta en la fórmula segura de lo que ahora se apuntó como un primer esbozo.



FOTO: JORGE LUIS BAÑOS

Pinar del Río: ¿un espacio vital para el teatro?

Redacción de *tablas*

POR SÉPTIMA OCASIÓN, LA PROVINCIA más occidental del país, y su Consejo de las Artes Escénicas, acogieron la fiesta del teatro Espacio Vital, que cada año reúne en la tierra de los hermanos Saíz a colectivos de disímiles tendencias volcados hacia creaciones de pequeño formato. Una cita como tantas otras surgidas a lo largo de la isla en la pasada década —y que tienen su máximo exponente, quién lo duda, en El Mejunje santacolareño—, ante las precariedades económicas, la necesidad de intercambio, la avalancha de proyectos integrados por un reducido número de actores, y la búsqueda de espacios alternativos. Una cita que, entrando en el nuevo milenio, debe a la par releer sus presupuestos con el fin de extender, desde el Occidente, una imagen vívida de permanencia, de presencia, un rostro verdaderamente imprescindible dentro de un movimiento hartado de tertulias, encuentros, festivales competitivos no siempre fundamentados, no siempre fundamentales. Del 29 de mayo al 3 de junio, pues, en las salas Pedro Saidén y La Barraca se sucedieron casi veinte puestas, de teatro para niños y adultos, valoradas por un jurado central que presidiera la primera actriz Verónica Lynn.

No es hecho que cause sorpresa el que cada provincia pretenda, en determinada época del año, ser anfitriona de un festival. Opino que el derecho es lícito si se poseen salas teatrales con responsables condiciones técnicas, cómodas al público, y se despliega una labor promocional que permita al pueblo, en efecto, sentirse partícipe del arte. Las salas pinareñas re-

claman, desde la clausura —¿acaso podrá trocarse algún día en reapertura?— del casi bicentenario Milanés, climatización y mejoras técnicas, o lo que es lo mismo, ser convertidas en «espacios de representación».

Las puestas para adultos que mostró Pinar, se resumen en cuatro unipersonales rubricados por el dramático provincial, Teatro Rumbo. Entre ellas, *Nunca la rosa*, interpretado por la primera actriz del grupo, Filomena Morales, dejó entrever un proceso a mitad de camino, que recorría sin grandes innovaciones el trillado tema del histrión enfrentado a su trayectoria profesional. También sobre este tópico, aunque de modo más acabado, versó *Máscaras* —dirigido por Herminio Marín y escrito y actuado por Fernando Sahara, quien posee versatilidad y dominio del cuerpo—, merecedor de tres galardones. El conocido texto de Darío Fo, *Una mujer sola*, encontró en Úrsula Martínez a una protagonista que, pese al premio que el jurado le otorgó, aparecía a ratos desorbitada, tal vez en su intento de integrarse a un montaje de soluciones extravagantes, incluso vulgares. Jorge Luis Lugo defendió, en un desdoblamiento que aún vernáculo y cotidianidad, un monólogo de su propia autoría, *Lienzo 5x1 S/T*, que bajo la guía de Andrés Piñero todavía puede releer ciertas zonas de un montaje intenso, aunque por momentos demasiado largo, reiterativo. Ojalá Rumbo enseñe, en próximos espacios o temporadas, nuevos rumbos de su trabajo.

Dos actrices de provincia Habana compitieron en el certamen. Malawy Capote, cada vez más dueña de su voz y su cuerpo, entregó con *La muerte y Francisca*,

de Los Cuenteros y a partir de textos de Onelio Jorge Cardoso –obra anteriormente reseñada en esta publicación– una hermosa alegoría de la vida y su triunfo sobre la muerte, cuando el trabajo y el bien son los fundamentos de la existencia humana. A mi juicio, el desempeño de la Capote, que recibió una mención del jurado, la colocó a la altura de la joven Yanara Díaz, premiada, del grupo Tablas, la cual, pese a su ímpetu y contención, no alcanzó el dibujo justo de Yerma, durante su adaptación del clásico lorquiano, acaso por la sencillez de un montaje débil, opaco.

Del resto de la competencia puede destacarse la voluntad renovadora, todavía no cuajada del todo, del ejercicio *El último que cierra*, del proyecto Ariel, con el cual una tríada de egresados del Instituto Superior de Arte, con Felipe Espinet al frente, recuperan y entrelazan los mitos de la Margarita del *Fausto* y El Quijote de Cervantes. Dos actrices del grupo Pinos Nuevos, con Miguel Olaechea como director, mostraron su versión de *El último bolero*, puesta comentada en la presente entrega de *tablas* desde sus páginas de crítica.

Del proyecto santaclareño Mejunje llegó y fue triplemente premiado *El viejo*, con dirección e interpretación de Nelson Águila a partir de textos de Ramón Silverio. La síntesis que consigue la puesta desde el relato, apasionante y sencillo, de los últimos momentos de un anciano que convive con sus recuerdos y fantasías, así como lo diáfano de un lenguaje popular no por ello menos correcto ni teatral, arman un exquisito retrato aposentado en el realismo, con la excelencia de Águila a la hora de emitir sus parlamentos, el delineamiento de la máscara, y el cuidado crecimiento dramático que logran los pasajes descritos por Silverio.

La gran perdedora del evento, acallada por un jurado que al parecer no entendió sus recursos intertextuales, fue la obra *Shakespeare in Words*, de Carlos Fundora, presentada por Punto Azul y dirigida por Alexander Paján. La única pieza en competencia para adultos que contó con cuatro actores, no aferrada al facilismo de muchos unipersonales o a una línea estrictamente realista, que mezclaba en su dramaturgia diversos pasajes de textos shakespearianos con el fin de dilucidar, a los ojos de la contemporaneidad, los enigmas del extraordinario inglés, no mereció siquiera una mención del jurado central, que, como se ha visto, en este evento se decidió por el mínimo exponente del pequeño formato, esto es: el monólogo.

Como mismo ha ocurrido usualmente en los últimos concursos a lo largo de la Isla, la calidad del teatro para niños fue aquí una vez más palpable. En dos

propuestas, una habanera y otra camagüeyana, se centraron los premios en esta categoría.

Teatro del Viento, de Camagüey, versiona en *Kitipá-Kitiblú* la obra de William Fuentes *El príncipe Blu*, así como el cuento «El porquerizo del rey» de Hans Christian Andersen. Cuatro actores se integran con sus vestuarios e interpretaciones dentro de un montaje de atractivo diseño –nacido de las manos del propio director, Freddy Núñez, y de Héctor Pimentel– que recuerda los libros rusos de páginas tridimensionales donde en nuestra infancia reconocimos las leyendas de hadas, princesas inconformes y reyes avaros. Una puesta de sala que sostiene, asimismo, una correcta iluminación, y que alterna el canto de los actores con entradas y salidas siempre puntuales, e insinuaciones cómicas que no olvidan la naturaleza infantil que las prohija. Sobresalen en el elenco la Dama de Compañía de Sissi Delgado

—premio de actuación femenina—, y la Princesa de Liset Alvarez, si bien losvany González y Karel Oquendo han ganado en expresividad desde el estreno de la obra hasta la fecha.

Kitipá-Kitiblú compartió el premio de puesta en escena en teatro para niños con un montaje de calle, de Punto Azul: *El gato simple*, de Fidel Galbán, codirigido por Omar Bilbao y Alexander Paján. La funcionalidad del texto adquiere en manos de los jóvenes actores del colectivo un dinamismo inusitado, que reubica la sonoridad del rap y la música popular cubana en torno a una historia que, narrada con desenfado y pericia, estimula sus resortes argumentales y viaja más allá del texto. A través de una fábula que compondrá la Abuela (Iyaima Martínez, también premiada), el Gato de Delvis Fernández, entre ingenuo y perezoso, conocerá la nada simple verdad del mundo, al toparse con la Rana (Lisa Erenia Rodríguez), el Pollo (Yamil Cuéllar) y sobre todo el suspicaz Ratón (Kelvin Espinosa). Un montaje que destila energía, plenitud de potencialidades histriónicas, con una escenografía mínima pero transformable, muñecos de humilde pero hábil confección, y un vigor que consigue envolver al auditorio, y que podría servir de ejemplo a tantos colectivos con años de experiencia que ahora mismo no vislumbran definidas sendas de creación.

Del resto del concurso para niños, cabe ser destacada la maestría de los manipuladores del Guiñol Santiago, Lilian Cala y Enrique Paredes, en la obra *Cuenteros, papalotes y piratas*, así como su destreza en el canto y para relacionarse incluso con los niños más pequeños. Considero que ni los diseños de Eduardo Guasch, ni la gracia del espectáculo, sustentan la debilidad dramática de la pieza, inimaginable esta a la altura de *La muñeca de trapo*, sobre la cual los santiagueros logran, gracias a la pauta textual, expresarse y lucirse mejor.

El tesoro de un aventurero, con texto, puesta, diseño y manipulación de Javier Pérez —galardonado en actuación con muñecos—, demuestra el pulcro desempeño de su protagonista en tanto reclama otras manos que «desde afuera» analicen el acabado y dirijan la obra. *Los ibeyis y el diablo* de Caballito Blanco, bajo la dirección de Silvia Domínguez, no consigue una estabilidad dramática que supere lo que los vistosos vestuarios y elementos de utilería proponen. Los holguineros de Alas Buenas, con *La niña de las redes*, necesitan visitar una dramaturgia confusa, eliminar fallas técnicas en los actores y esclarecer

zonas de discurso escénico que no apuntan precisamente hacia los niños.

El premio de la Asociación Hermanos Saíz recayó sobre los dos montajes de Punto Azul, *Shakespeare in Words* y *El gato simple*, «por la frescura de un equipo que destila talento y jovialidad». El premio de la Crítica fue a manos de los camagüeyanos del Teatro del Viento, por ser *Kitipá-Kitiblú* «el más completo de los espectáculos presentados a concurso». Como se ha visto, el jurado central fue pródigo, acaso demasiado pródigo, al compartir la mayor parte de las categorías.

Los encuentros con la crítica tuvieron lugar por las mañanas, en la Librería Ateneo «Cepero Bonilla», donde fue debatida casi la totalidad de las piezas, en un clima constructivo y enriquecedor para todos. Desde ese sitio en el cual fue también invitada a lanzar su última entrega así como el volumen *Los siete contra Tebas, tablas* se une a los criterios, al afán de crecimiento, a esa necesidad de diálogo que experimenta el teatro cubano, y en sus páginas da fe de ello, incluso cuando el «espacio vital» para el teatro siga sin ser del todo perceptible.

Títeres del Oriente en La Habana

Freddy Artiles

¿TÍTERES DEL ORIENTE? SÍ, PERO NO DEL

lejano y ancestral Oriente del *Karagoz* turco, el *Bunraku* japonés o el *Wayan* indonesio, sino de las mucho más cercanas provincias orientales, que por feliz iniciativa del Teatro Nacional de Guiñol brindaron a los niños y a los padres de La Habana, durante el tórrido mes de agosto del primer año del siglo, una temporada de Teatro de Títeres del Oriente Cubano que mostró el colorido, la imaginación y la alegría de esa pintoresca zona del país, y la muy apreciable calidad de un trabajo artístico que pocas veces ha podido disfrutarse en la capital.

La primera sorpresa –de las muchas que hubo– fue presenciar el espectáculo que inició la jornada: *La calle de los fantasmas*, obra clásica de la dramaturgia titiritera hispanoamericana escrita por el legendario Javier Villafañe, concebida para títeres de guante y representada así en todas partes, pero llevada a escena por el Guiñol de Guantánamo con muñecos de varilla.

La puesta en escena de Maribel López es fiel a la letra del sencillo, poético y bien construido texto de Villafañe, aunque no saca todo el partido que debiera al sutil y simpático entramado lingüístico que sostiene a la pieza y que se basa en frases como: «Pero el cabello, María» y «¡Ay, Juancito, si yo te contara!», repetidas como motivos recurrentes. Por otra parte, la estrechez del retablo, contrapuesta al considerable tamaño de los muñecos, limita la requerida libertad del movimiento escénico.

Si bien el combate a garrotazos entre Juancito y los fantasmas, punto culminante de la pieza, resulta fácil

de resolver con títeres de guante –pues nada se ajusta mejor a la mano del titiritero que un garrote–, se dificulta con un muñeco de varilla, que no permite al titiritero sujetar directamente los objetos. No obstante, el elenco de muy jóvenes autores logra un esmerado trabajo de manipulación que vence todos los obstáculos y consigue finalmente un espectáculo movido y divertido, sin traicionar la poética del autor.

La acertada labor de conjunto del Guiñol de Guantánamo se repite, con diferentes técnicas, en otros dos espectáculos destinados al público adulto y presentados en horario nocturno: *El retablillo de Don Cristóbal*, clásico de Federico García Lorca, y *Los bailes del deseo*, del también español Alfonso Zorro, ambos bajo la dirección de Armando Morales.

Picardía, erotismo y doble sentido son elementos comunes a las dos piezas, y el texto de Lorca queda muy bien resuelto con títeres de guante –técnica para la que fue concebido por el poeta andaluz, quien estrenó la obra en Buenos Aires, en 1934– y la sensible actuación en vivo de Mayelín Sánchez en el personaje de El Poeta, que fuera interpretado por el propio Lorca en aquel memorable estreno.

En *Los bailes del deseo*, la animación a la vista de grandes esperpentos o peleles se distribuye entre todo el elenco, de manera que a veces dos titiriteros manejan el mismo muñeco y entre todos se intercambian los títeres y las voces de los personajes. Un planteamiento escénico difícil que Morales ha empleado en puestas anteriores como *Abdala*, de José Martí, y *Papito*, de

Hugo Araña, pero siempre de forma renovadora y con apreciables resultados, en este caso logrados por un vital y dinámico desempeño colectivo.

La muñeca de trapo, del cubano Ramón Rodríguez-Boubén, obtuvo el Premio La Edad de Oro 1974, y un cuarto de siglo más tarde fue revivida por el Guiñol de Santiago con toda su sencillez y gracia en una puesta de José Saavedra que encantó al público y al jurado del IV Encuentro Profesional de Teatro para Niños y Jóvenes Guanabacoa 99. Hoy, a más de dos años de su estreno, el espectáculo mantiene todas las virtudes que le merecieron numerosos premios en aquel evento.

Sobre el piso del escenario, que sugiere el campo y los diversos lugares de acción, cuatro titiriteros manipulan a la vista siete muñecos que, vistos por separado, parecen tener escasas posibilidades expresivas, pero que en las manos y las voces de los actores de Santiago de Cuba se transforman en seres vivientes sobre la escena.

Se lamenta que a veces algunos títeres permanezcan solos e inmóviles, como olvidados, ante el público, y que el personaje que desata el conflicto, *La Muñeca de Trapo*, no se valore lo suficiente en la puesta, pero se agradece que los actores canten con sus propias voces en lugar de doblar la letra de las canciones y que consoliden un espectáculo hermoso con la brillante animación de sus títeres.

De Granma llegó el Teatro Guiñol Andante con *La ronda de los cuenteros*, un espectáculo bajo la dirección de Juan González Fiffe en el que la palabra desempeña un papel central. Cuentos y poemas de tema campesino bien conocidos, como el del cartero y el eco y la historia de Liborio, la jutía y el majá, entre otros, sirven de base para un conjunto de seis actores –tres hombres y tres mujeres– desarrollen mediante la actuación, la narración oral, el canto y la manipulación de títeres, un trabajo armónico con excelente ritmo.

Aunque se emplean muñecos de diferentes técnicas –mimados, marottes, digitales–, su presencia en el espectáculo se limita a ilustrar las historias que narran o representan los actores; no obstante, la acertada selección de los cuentos y el ajustado trabajo de un elenco con magníficas voces muestra la profesionalidad del Teatro Guiñol Andante y conforman un agradable espectáculo que rescata, con amenidad y buen gusto, nuestras tradiciones campesinas.

Tras un largo período de escasa o nula actividad, el Guiñol de Holguín resurge, revitalizado con dos puestas en escena del joven director Miguel Santiesteban que evidencian el crecimiento cualitativo de la compañía en todos los sentidos.

Historia de una muñeca abandonada, la ya clásica pieza del dramaturgo español Alfonso Sastre, en una versión muy libre del propio director, se convierte en un



Los bailes del deseo,
Guiñol Guantánamo

FOTO: JORGE LUIS BAÑOS

espectáculo musical a base de parodias de melodías muy conocidas y el empleo de peleles y esperpentos. Tal y como sucede con la muñeca de la puesta santiaguera, esta no cuenta con la valoración escénica que merece y el episodio de su inminente desmembramiento no alcanza la debida relevancia. Sin embargo, el excelente diseño y el vital y rítmico desempeño de los actores termina por ofrecer un espectáculo colorido y de fuerte acento nacional que fue recibido con entusiasmo por el público de todas las edades, en especial, el formidable trabajo de Rodolfo Otero en La vendedora de globos, un títere de cuerpo cuya voz y movimiento el actor domina con maestría.

Si resultaba sorprendente ver *La calle de los fantasmas* representada con títeres de varilla por el Guiñol de Guantánamo, más sorprendente aún era encontrarse con la misma pieza realizada con títeres de piso y teatro negro por el Guiñol de Holguín... y con excelentes resultados.

Tanto en este espectáculo como en el anterior, resultan decisivos el bello y funcional diseño de Karel Maldonado y la solución encontrada por el director para los muñecos: en este caso, títeres de piso manipulados por dos titiriteros invisibles bajo la luz negra; uno que proporciona la voz, controla el cuerpo de la figura con un mando en la espalda y manipula con una varilla el brazo derecho, y otro que mueve también con varillas las piernas y el brazo izquierdo. Una novedosa técnica que parte del Bunraku japonés y demanda de los operadores una absoluta coordinación, conseguida muy limpiamente en este caso por los titiriteros de Holguín.

La concepción de Miguel Santiesteban es decididamente audaz en términos escénicos, pero no debe olvidarse que el texto es de importancia en el teatro para niños –sobre todo cuando se trata de clásicos como los que sustentan las dos puestas–, y las versiones libérrimas y la «cubanización» del texto, a cargo del propio director, pasan por alto los abundantes valores poéticos de ambas piezas. Pese a lo anterior, las propuestas del Guiñol de Holguín asumen con rigor y acierto los riesgos que deben enfrentar los teatristas para desarrollar el arte de la escena.

Si, tras haber presenciado los siete espectáculos incluidos en la muestra, nos preguntáramos que aportó esta temporada de Teatro de Títeres del Oriente cubano al actual movimiento de teatro para niños y de títeres Nacional, la respuesta sería: muchas cosas.

Primero: demostró que los grupos geográficamente

alejados de La Habana no permanecen en una actitud rezagada o mimética con respecto al teatro que se hace en la capital o al que desarrollan las mejores compañías de país, sino que, asumiendo búsquedas y riesgos, se sitúan más bien a la vanguardia, sin olvidar que para lograrlo han requerido y recibido el apoyo moral y material de las instituciones pertinentes de sus respectivas provincias.

Segundo: que las cuatro compañías, sin excepción, mantuvieron repleta, de viernes a domingo, y con dos funciones este último día, la sala del teatro Nacional de Guiñol, demostrando así que el teatro es una excelente opción para las decenas de niños que disfrutaban en agosto de sus vacaciones.

Y tercero: que la extrema juventud de la mayoría de los intérpretes, compositores, diseñadores y directores de estos grupos, evidencia una renovación del potencial artístico del teatro para niños y de títeres cubano que asegura la continuidad del movimiento.

Sólo habría que lamentar tres cosas, y ninguna es imputable a los artistas orientales. La primera es que, a diferencia de lo que sucedía en los años 70 y 80, cuando nuevas obras y nuevos autores surgían a cada paso para confrontar una valiosa dramaturgia para niños y de títeres que produjo varios clásicos nacionales, el repertorio actual acude a clásicos extranjeros o a guiones integrados por cuentos, poemas y canciones. Nada de esto es malo como parte de una programación nacional, ni tampoco lo es que las compañías de hoy retomen lo mejor de la dramaturgia producida en las décadas precedentes –como *La muñeca de trapo*–; pero sería mejor que a este repertorio se unieran nuevas piezas de calidad. Si algún consuelo pudiéramos tener, sería constatar que esta situación no es privativa de Cuba, sino más bien común a muchos otros países, sobre todo de América Latina, pues la dramaturgia sigue siendo el eslabón más débil del teatro para niños y de títeres de buena parte del mundo.

Es de lamentar también que la asistencia de público a los dos espectáculos del Guiñol de Guantánamo no haya alcanzado la masividad de los espectáculos para niños, lo que indica que el teatro de títeres para adultos es una línea de trabajo que debe incrementarse en el país.

Por último, apuntar la casi total ausencia a estas jornadas de los críticos y colegas del llamado teatro dramático, –o mejor, para adultos–, quienes, curiosamente, insisten en desconocer, como si no existiera, un movimiento pleno de creatividad y fuerza, de indudable presencia en la escena nacional.

Por lo demás, la temporada de Teatro de Títeres de Oriente Cubano promovida por el Teatro Nacional de Guiñol, bajo la dirección general del Maestro Titiritero Armando Morales, ha constituido un rotundo éxito en todos los sentidos, y es una experiencia que debe repetirse en un futuro próximo.

Papobo, Guiñol Santiago



FOTO: ARCHIVO *tablas*

En septiembre de 2001, el Guiñol Santiago celebró los cuarenta años de su fundación. Entre las puestas memorables de este colectivo se encuentran *Pelusín y los pájaros*, de Dora Alonso, *Papobo*, de David García Gonce, y *La muñeca de trapo*, de Ramón Rodríguez-Boubén. Actualmente el grupo es un foco cultural importante dentro de la Ciudad Héroe, y su estética se distingue por una línea de diseño muy preciso y por buscar siempre la comunicación con los pequeños. *tablas* festeja junto a los santiagueros la permanencia y el rigor que ya suma varias décadas.

40 años del Mella



teatro

POR
RINE R.
LEAL

FOTO: CORTESÍA TEATRO MELLA

El Círculo

Su gran mérito es su carácter espectacular, que es donde "El Círculo"

DURANTE EL PASADO VERANO EL TEATRO

Mella celebró su cuadragésimo aniversario. Esta es una de las sedes teatrales más importantes de la capital, por las dimensiones de su escenario y su céntrica ubicación geográfica, además del prestigio ganado en tantos años de servicio a la cultura cubana. Como es habitual, en la noche de festejos el público abarrotó la sala, esta vez agasajado por las flores que se obsequiaron en la entrada, a lo que se sumó un documental que rememoraba aquella primera función, imborrable ya de la historia escénica de la Isla: *El círculo de tiza caucasiano*, de Bertolt Brecht. Durante los 60 y las décadas siguientes, el Mella acogió importantes puestas como la mítica *Fuenteovejuna*, de Vicente Revuelta, piezas de Irrumpe, el rotundo estreno de *Santa Camila de la Habana Vieja*, la *Andoba* de Abraham Rodríguez dirigida por Mario Balmaseda, los aplaudidos montajes de

Héctor Quintero... Ha sido asimismo sitio preferido de la danza cubana: valga citar las compañías DanzAbierta y Ballet Teatro de La Habana, que aquí se mostraron al gran público, o las presentaciones del Conjunto Folclórico Nacional, Danza Nacional y Danza Combinatoria. El Mella —también sus fabulosos jardines, que directamente se comunican con la calle Línea— ha auspiciado eventos, conciertos, ceremonias de premiaciones y espectáculos de magnitud como los Festivales de Teatro capitalinos, el Mayo Teatral, los Aquelarre, y se ha honrado con la visita de altas figuras y colectivos como el Teatro de Arte de Moscú. *tablas* se quiere sumar a este merecido homenaje y regalar a nuestros lectores la crítica que hiciera el maestro Rine de aquel primer espectáculo.

El círculo de tiza caucasiano

Rine Leal

I
VISTO EN LA DIMENSIÓN DE LO QUE HA hecho hasta la fecha nuestro teatro, *El círculo de tiza caucasiano* es todo un gran espectáculo, una nueva dimensión para la escena cubana, la seguridad de que cuando hay recursos y tiempo podemos ensayar el montaje de una serie de obras que hasta hace poco tiempo eran cosa vedada. Visto en la dimensión de lo que debe y puede ser la puesta en escena de una obra épica, *El círculo de tiza caucasiano* posee una serie de defectos que impiden pueda ser considerada como un extraordinario estreno. Vayamos por partes para ponernos de acuerdo.

Su gran mérito es su carácter espectacular, que es donde *El círculo...* adquiere su mejor definición escénica. Las veces que he tratado de sumergirme en la lectura de esta pieza me he sentido tentado de dejarla a la mitad, pero cada vez que la observo en la escena, la obra toma un encanto que vence el aburrimiento. Mantenerse en su butaca durante tres horas y media es una prueba que soportan muy pocas obras mundiales. Este es el gran trabajo del director Ugo Ulive: por detrás del manejo de más de treinta actores, los cambios de escenografía, la entrada de la música, los cambios de traje, el planeo de la luz, el movimiento general de los actores, etcétera; por detrás de todo lo que constituye el espectáculo propiamente dicho, se encuentra la mano segura de un director que sabe controlar el texto y sus actores. Es la primera vez que en Cuba la escena (y la escena del teatro Mella es de

considerables dimensiones) ha tomado vida y ha mantenido en actividad durante un largo tiempo sin asomar el desorden por parte alguna. Cada actor tiene su gesto específico, su significado, su mímica, su forma de comportarse, todo ello dentro de un engranaje mayor que funciona con gran precisión técnica. En este sentido esta obra de Brecht es un paso adelante en la superación de nuestro movimiento escénico.

Pero *El círculo...* es una obra de suma dificultad. Estrenada y dirigida por el propio autor de su grupo en 1944-45, la pieza resume toda esa nueva técnica de carácter épico que se ha convertido en la semilla de discusiones teatrales de los últimos quince años. El que esto escribe no es un fanático de la «distanciación», de la actuación épica o de la técnica Brecht, porque estima que siempre que una pieza de este autor tenga una escenificación correcta, logre la comunicación con el público y esté bien actuada (venga de donde venga el estilo del actor) ya Brecht está servido. Ser un ortodoxo del teatro épico, cuando su creador advirtió de los peligros de considerar sus ideas como un dogma y no como un análisis dialéctico del teatro, una forma nueva pero no única de representar ante un público, es un peligro que en pocos años puede limitar y desorientar a toda nuestra creación dramática.

Pero en *El círculo...* Ulive hizo cosas que no deben hacerse por muy amplio que sea el criterio crítico con respecto a lo épico. Las luces, por ejemplo, estuvieron muy bien manejadas, estupendamente colocadas, exactas en su función... pero eran luces de colores, con



claroscuros, resistencias, creadoras de un ambiente interior en ocasiones, todo lo que es incorrecto en una pieza brechtiana. Hay una escena en que Grusche cruza un imaginario puente de cuerdas que amenaza derrumbarse y el público aguanta el aliento en un suspenso de carácter emocional, cuando lo que la pieza necesita es una simple técnica de sensibilidad china. Los cantantes (Virginia Castro y Alberto Palanca) hicieron todo lo contrario de lo que debe hacerse en una obra de esta naturaleza: es decir, trataron de cantar bien a la manera tradicional y el resultado es que el espectador apenas si pudo entender lo que ellos narraban. Sacrificar el texto a la música es un pecado capital para el teatro brechtiano que se basa esencialmente en su aspecto didáctico, es decir, en una moral comunicada al espectador para modificar su actitud frente a la vida y la sociedad.

Otro extremo a rechazar es la concepción de la escenografía de Salvador Fernández y Raúl Oliva. Me gusta el utilizar la pared desnuda del teatro como una especie de telón de foro, me gusta ese escenario desnudo que permite cambiar de escenas con la rapidez con que un lector pasa de página. Pero el trabajo de estos dos jóvenes artistas (nuestros dos mejores escenógrafos) estaba muy cerca del Constructivismo con sus plataformas, sus escaleras, su espacio dividido en sentido de verticalidad, y lejos de lo que una decoración épica debe ser la versión del Berliner Ensemble empleaba hasta un telón de fondo y escenario giratorio, pero no nos quejemos de esto último, en Cuba carecemos de una escena que gire y es hora ya de ir pensando en construirla.

Los trajes y el vestuario poseían un impacto visual formidable y las máscaras estaban muy bien realizadas,

pero aquí Ulive cometió otro error: colocó máscaras a los «malos» y dejó con su rostro a los «buenos». Eso, dijo Brecht en una ocasión, es hacer simbolismo y no teatro épico.

Hasta aquí el espectáculo. Una puesta en escena brechtiana requiere una serie de elementos que no deben faltar, pues en ellos y en el texto es donde se apoya la famosa «distanciación». El aspecto del trabajo de los actores y el director puede quedar para una próxima ocasión. Si *El círculo...* dura tres horas y media, el lector puede soportar una crítica en dos partes.

II

Yo sé que existe una gran discusión en torno al método de actuación del teatro de Brecht, sus objetivos, sus técnicas, una polémica que no sólo se realiza entre nosotros, sino al mismo tiempo en las capitales del mundo teatral. Mi opinión (y con esto no quiero enredarme en disputa con un fanático de lo épico) es que la famosa «distanciación», como Brecht llama a la técnica de actuación de sus obras, es decir, la separación imaginaria del actor y el público, el enfriamiento de la acción dramática, el hacer que el espectador piense siempre que se encuentra en un teatro viendo un espectáculo y no la reproducción de la vida misma, todo eso debe basarse en el texto en primer lugar y luego en el trabajo del conjunto. A través de la inclusión de la música, de la luz denominada «blanca» que ilumina por igual a todos los personajes y sitios de la escena, el desmembramiento de la acción por medio de escenas desconectadas entre sí que no siguen un hilo argumental de antecedente-nudo-desenlace, de la eliminación de la sorpresa, de una escenografía que debe su concepción a los chinos, de

letreros que explican lo que va a ver el público, etcétera; Brecht va logrando que el espectador se sienta como un extraño, alejado, «distanciado» en una palabra, de lo que presencia sobre la escena. Después de haber logrado todo este trabajo de conjunto espectacular, ya el actor está en preparación de actuar a la manera épica con sus propios medios. En definitiva es bueno aclarar y recordar a tiempo que no existe un verdadero método de actuación brechtiano, sino sólo una serie de reglas para la comprensión de todo lo que ese autor quería como medio de comunicar una nueva moral histórica a un público contemporáneo.

Después de esta aclaración debo añadir de entrada que la representación de *El círculo de tiza caucasiano* no estaba interpretada con el sentido de lo épico. Francamente, me importa un comino: estimo que si una pieza brechtiana queda bien actuada (en cualquier estilo), se presenta dignamente y gusta al público, ya están cumplidos los deseos de su autor. Es por esa razón que me gusta la puesta en escena de Ugo Ulive y el trabajo de los actores que lograron un nivel medio de buena actuación haciendo que aun los peores de ese conjunto, de cuyos nombres no quiero acordarme, lucieran por lo menos aceptables.

Claro que el primero de los elogios es para Vicente Revuelta. Se trata de un magnífico actor, que sabe manejar su cuerpo, decir sus parlamentos, expresar la intención justa, comprender la pieza y saber qué puede y qué no puede hacerse sobre un escenario. La prueba máxima la ofrece el público: Vicente aparece en los finales de la representación, después de más de dos horas de teatro, y lejos de fatigar sirve para un gran final de regocijo, ironía y aplausos. Su juez Azdak es más de choteo que de tragedia, porque en definitiva, el gran logro de las obras brechtianas es su entretenimiento. Sin lugar a dudas Vicente Revuelta ha logrado la mejor y más completa interpretación masculina del año.

Rosaura Revueltas en la otra cara de la moneda. Pálida, gris, deambulando por el enorme escenario sin notarse su presencia, actuando de una manera que francamente me parece bastante superficial, Rosaura denota un gran desnivel entre su trabajo y el resto del conjunto. Ella iba por un lado y los demás por otro. Su actuación es evidentemente insegura y fría («distanciada» me diría un fanático brechtiano) pero en fin de cuentas nada tenía que hacer metida entre más de treinta actores que no seguían su línea. Para encontrar su contrario hay que pensar en Roberto

Blanco, enmascarando, falseando la voz, moviendo su cuerpo a maravillas, hecho un actor flexible, pero por encima de todo dando él solo un espectáculo agradable, inteligente y grato al público. A pesar de que su aparición en la escena de la boda de Grusche es breve, Adolfo Llauradó logra un excelente trabajo y comunica una festividad para la que hay que poseer buenas condiciones teatrales. El cura de Fausto Montero es un éxito de risas, pero creo que Ulive cargó la mano demasiado en la burla innecesaria que ya el texto de por sí conllevaba. Una mención especial para el formidable coracero que hizo Miguel Gutiérrez y la pantomima de Luis Otaño, que sin hablar logra decir mucho.

El prólogo sirve para que Yolanda Arenas, Magdalena Soras, Fausto Montero y varios de los ya nombrados den una discreta aparición, como una especie de adelanto, «ir haciendo boca» dicen los viejos asistentes de teatro. Luego «El noble niño» no sería lo que es sin Roberto Blanco, Herminia Sánchez, que hace una madre falsa y caricaturesca, muy en técnica china como debe hacerse ese papel, Sergio Corrieri, quien realiza un Simón con una seguridad aplastante y un dominio pleno de sí mismo, un actor de primera clase mostrando que sabe actuar, y la aparición de Daniel Jordán y Felipe Santos en los dos médicos.

«La fuga a las montañas del norte» es la parte más floja de la actuación, sin nada a destacar en primer plano, un momento que se desliza sin grandes contratiempos, pero también sin grandes virtudes. «En las montañas norteñas» es Alicia Bustamante, Magdalena Soras y el conjunto de invitados a la boda los que merecen atención. «Historia del Juez» tiene a un correcto Luis Otaño, Ofelia González y a Roberto Blanco nuevamente, como los que complementan el marco de actuación a Vicente Revuelta. «El círculo de tiza», escena final, se llena con los dos abogados, nuevamente Jordán y Santos.

¿En definitiva, cuál es la opinión de este crítico? La obra es un excelente espectáculo, montado con seguridad profesional y a un buen nivel de actuación. Queda la discusión final para los teóricos: como espectador, soporté perfectamente las tres horas y media, vi gran teatro y buena actuación, a lo épico o no, es cosa que no me importa. *El círculo...* prueba que nuestra escena ha ganado un nuevo escalón y el problema es que no lo descienda nunca más.

Oficio de la crítica

teatro teatro teatro teatro teatro teatro teatro teatro teatro teatro teatro teatro teatro teatro teatro

■ Antagon: viaje hacia el hombre

Fuego, acción, pantomima, agua, reminiscencias de la danza Butoh, expresión corporal hasta las últimas consecuencias, color, riesgo, acrobacia, zancos, emoción, máscaras, ritmo y orgía nocturna: tales son los ingredientes que combina el grupo alemán Antagón en *Equinox Terminal, el último viaje*, una feria del siglo XXI que tomó la calle y ocupó la plaza de La Piragua, con el horizonte marino como trasfondo y la colina del Hotel Nacional como improvisada área de «palcos», para transeúntes casuales que no alcanzaran una silla, y que fuera la despedida del Festival de Teatro de La Habana 2001.

Por mucho tiempo, por demasiado tiempo quizás, la calle ha sido el espacio vacío para la escena cubana, con las excepciones de rigor: la labor de Ángel Guilarte y su proyecto Tropatrapo, que defiende un teatro pobre en recursos materiales, nutrido del reciclaje que puede proporcionar la propia calle; el Teatro Mirón Cubano y las búsquedas que ha venido impulsando Albio Paz en medio de la geografía urbana matancera —desde *Fragata*, a partir de los cuentos de Juan Bosch, pasando por *El Quijote*, los desfiles y a propósitos en torno a la técnica del clown, hasta un *Juan Candela* de muy próximo estreno—; *La Carreta de los Pantoja*, con su escena itinerante en la Isla de la Juventud, a la que sólo conozco de oídas, y alguna que otra incursión del Teatro de las Estaciones. Y en época reciente, nacido al calor de formas de organización nuevas, el grupo Gigantería, que con dirección colectiva desde abril del 2000 ha animado la



FOTO: JORGE LUIS BAÑOS

Plaza de Armas y otras calles de La Habana Vieja, con cuerpos jóvenes elevados sobre zancos en un estallido de color, para los niños de las escuelas del casco histórico y sorpresa de los turistas que aportan monedas o billetes a un sombrero, como vía arriesgada pero efectiva de sostenimiento a la usanza de los viejos teatreros correcaminos. Y ya Gigantería tiene un desprendimiento: Tropazancos Cubensis.

Puede que incluso haya otros ejemplos, pero no los conozco, porque a pesar de nuestro envidiable clima durante prácticamente todo el año, de las condiciones de seguridad y de los hábitos de colaboración espontánea de la gente, de las restricciones de energía eléctrica a que nos hemos visto obligados tantas veces, como ahora mismo; y también de las visitas del Bread and Puppet en 1981 y 1998, con

un modelo probado y que ha alimentado tantas experiencias productivas a lo largo del mundo; o del entrenamiento y los espectáculos ofrecidos por el Teatro Taller de Colombia en 1995, la escena de la calle no constituye una tendencia apreciable como movimiento, pues la mayor parte de nuestros creadores sigue prefiriendo la estética y la atmósfera de la sala, con la luz teatral y el público cómodamente atrapado.

Por eso, en primer lugar, me pareció útil y portadora de una manera «nueva», o al menos diferente de encontrarnos con el teatro, la presencia de un grupo como Antagón en el Festival, con su filosofía imaginativa pero poco fastuosa, espectacular pero relativamente austera. Dirigidos por Bernhard Bub y Minako Seki, y con coreografía de Minako Seki, los diez performers

—mejor llamarlos así que actores, bailarines o mimos por separado— representan —según la fábula que aparece reseñada en la sinopsis del programa de mano— una historia de «lucha de vida o muerte» entre el mundo civilizado y un reino de magia y espíritu, por la conquista del fuego. Y aunque hay una escena de jocoso e irónico contraste entre civilización y barbarie, en que dos «ejecutivos» de saco y portafolio discuten en una supuesta reunión oficial, en el lenguaje desarticulado de las bestias, luego el hilo de la trama, en un sentido lineal, pareciera diluirse, y por sobre lo racional, nos interesa más la comunicación que a nivel sensorial e intuitivo nos proponen.

La destreza y la ductilidad de los cuerpos, cubiertos de un sugerente vestuario en atributos, textura y color, que pueden transformarse y desempeñar los más inimaginables actos, las metáforas visuales de un extraño mundo que es a la vez remoto y futurista, animal y *techno*, pero en última instancia de resonancias humanas, significó una experiencia de goce inteligente, integrado al entorno y como un soplo de aire diferente, perceptible en la realidad con el olor a brea y salitre del cercano malecón y a nivel del pensamiento, como una opción alternativa en el contexto del Festival.

Frente a Antagón no pude evitar recordar, por contraste, el despliegue infernal de maquinarias, enormes figuras de hierro, poleas y electricidad, al que me había enfrentado apenas pocos meses atrás, en la XIII edición del Festival Internacional de Teatro de Caracas, en *Insect*, del también alemán Theatre Titanick, una metáfora «maximalista» sobre el afán del hombre por volar y sobre la conducta humana, programada en el Paseo de los Próceres durante varias noches, con más de cinco mil personas cada vez. Deslumbrante pero vacío, incluso pobre en términos de una estética visual más allá de los artefactos mismos, aquel espectáculo me hizo preguntarme cuánto de teatro, de la artesanía de la escena quedaba en aquella propuesta, y cuánto de la performatividad del actor, tras el obligatoriamente preciso trabajo de coordinación y mani-

pulación técnica y los riesgos de su desempeño físico.

Equinox Terminal... propone en cambio otro tipo de artificios, en los que la tecnología está presente en la medida justa y necesaria: un sistema de audio que multiplica la ejecución en vivo de los dos únicos músicos, reflectores de luz para seguir la acción cuando se hace la noche —con un sentido dramático dentro de la fábula, el grupo aprovecha el tránsito luminoso del atardecer—, y nada más. El resto son los intérpretes, que entran y salen de sus enormes «vainas» protectoras, trepan y caen y hasta nos reservan un instante de susto cuando ese mundo parece venirse abajo, se desplazan, se metamorfosean en extraños seres, reptan, danzan entre el fuego o juegan al amor. Utilizan recursos ingeniosos de relativamente poca complejidad, que se traducen en elocuentes efectos visuales: los zancos que usados para apoyar los brazos y construir unos peculiares cuadrúpedos, al elevarse proyectan fuegos de artificio, o los conductos de agua que a lo largo del torso, la cabeza o los brazos estallan en una lluvia multicolor al efecto de la luz. Con atributos de materia virgen, se apropian además de formas rituales de diversas procedencias, aprehendidas a su paso por esta parte del mundo que, según confiesan, los ha marcado vivamente. Así, construyen una feria ilusoria y la ofrecen a los otros para erigirse en artesanos de un teatro que propone compartir un viaje hacia el hombre.

Vivian Martínez Tabares

■ Frías como azulejo de cocina

Usted tiene enfrente a tres actrices que defienden tres monólogos contruidos a partir del tema mujer y búsqueda de la felicidad, es decir, ¡el hombre! La tradición del monólogo rioplatense, el salto con pértiga que significó su redescubrimiento por la escena *underground* en la década del 80 (lo sensualmente activo que se tornó, lo sexualmente activo que se tornó), sirven de herencia a El Baldío Teatro, un grupo de Provincia Buenos Aires, antes más interesado en la investigación antropológica y de nuevos lenguajes para sus espectáculos. Más interesado en ser mejores personas y en liderar experiencias de aprendizaje mutuo y transmisión de lenguajes—tradición.

Aquí todo parece obvio: demasiado visible todo (dice un crítico: «este es el típico espectáculo sin pretensiones»), se muestra en vivo y en directo, se confiesa al espectador cara a cara de qué va el asunto. Mirá. Estamos radicalmente decididas a denunciar y a parodiar lo que pensamos que nos pasa y lo que pasa por la cabecita de quienes nos estudian... y nos seducen: la descripción de las manipulaciones masculinas, la estupidez resbaladiza que acompaña a cada rol de mujer en cada situación tipo, el desengaño, las ilusiones perdidas como el cuerpo de revistas, la tersura de la piel (granulada como la de una naranja) tan tersa como el mensaje, como el masaje corporal de esos hombres que son mezcla de *after shave*, *body lotion* y *eau de cologne*.

Cada monólogo de *Fría... como azulejo de cocina* transcurre a partir de construcciones distintas: la reza que dialoga con el juez (esposada) y con el público, después de haber cortado el pene de un fulano y petrificado «aquello»; la asidua del parque del mastodonte épico que cree encontrar un nuevo espécimen digno del amor más



puro; y la escritora de éxito que incluye muchos chistes en su texto y espera el nuevo año con verdadero optimismo lacrimoso.

La verborrea en apariencia improvisada de *Fría... como azulejo de cocina* (textos de Susana Torres Molina y Antonio Célico, también director de la puesta y de El Baldío Teatro) acompaña las técnicas del teatro popular, un entrenamiento a partir del clown, una mímica esforzada y angustiosa, la oralidad activa y separada de la piel de la mujer enfriada quizá por la mirada de la televidente voraz y la diva de multitudes. Y juntas todas conforman muy felices esta especie de aureola, de actriz dragón de tres cabezas, que echan humo y que nunca (ni se lo imagine) están frías como azulejos de cocina. Lo sexualmente activo del virus del monólogo, que apostó siempre por el cuerpo «en ofertas» y no sutil, aquí evidencia un deseo preciso, una toma de partido: la relación heterosexual. Los lugares comunes del tema mujer, los llevados y traídos estudios de género en los que tantas mujeres no nos reconocemos: mujer fragmentada, asalariada, mujer en huelga, anoréxica, mujer que vuela, mujer que no vuela, mujer insatisfecha, mujer vampira, mujer asesina nata, mujer por mujer, eva, evita, mujer amante múltiple, mujer enfriada en el freezer que compró el marido... De esas voces silenciadas y

míticas, desconocidas y ubicadas en portadas de revistas se alimenta *Fría... como azulejo de cocina*, y las actrices son Laura Martín, Laura Torres y Natalia Aparicio.

El tópico orgasmo y punto g, el hombre, el travesti, y el gay, las secuencias paródicas y sentimentalmente correctas del amor y el sexo posibles entre el hombre y la mujer son estudiadas en este espectáculo, y ofrecidas al espectador desde el humor, con sentido radicalismo, con el sinsentido del chiste de barrio y el desnudo de la celulítica célula del cuerpo de las actrices que lanzan un tampón al auditorio y bailan una «petit» coreografía sobre la voz de Ella Fitzgerald y su «Freedom».

A estas alturas no sé quién es usted, lector o lectora, si algo de esto le suena, se pone colorado o le resbala. ¿Está interesado en vivenciar el riesgo del teatro no mojigato y eliminar medidas proteccionistas sobre temas acuciantes? ¿Sabe algo o se imaginó por qué algunas mujeres, algunas tan célebres e infelices como Silvia Plath, metieron la cabeza en el horno de sus cocinas? ¿Qué sucede en el espacio teatral de una cocina? ¿Su mujer cocina? ¿Si es usted mujer, qué le parecen los azulejos de su cocina? ¿Padece de un acoplamiento gris? ¿Qué le dice el parte meteorológico de su elección afectiva?

No nos quedemos delante del horno más tiempo. Hay otros espacios en la casa, entibie las frías piernas y el alma friolenta de la mujer o el hombre que ama y si no le da tiempo, y llueve, oiga a Serrat y no a Nacha Guevara, dígame algo sincero, a su amor de puro teatro, ponga hielo en su cubalibre y encienda los azulejos del corazón para siempre.

Nara Mansur

■ Ladrillo y cemento, cemento y ladrillo

A sí rezan unas coplas que escuché a menudo cuando niño en la televisión: «Ladrillo y cemento, cemento y ladrillo, mira como crece y crece el edificio». Y esos versos, simples y de dudosa rima, recordé a la salida del Noveno Piso del Teatro Nacional de Cuba, recién concluido el estreno de *Muertes de amor en Verona*, la versión que del clásico shakespeariano *Romeo y Julieta*, Antonia Fernández acababa de dirigir con Buendía. Quienes aplaudimos confiados *Historia de un caba-yo*, aguardábamos la nueva entrega de una actriz que habilidosamente se había iniciado en el mundo de la dirección pasando por encima —al menos así lo estimó el premio anual Villanueva de la crítica— de nombres como el de Abelardo Estorino, Carlos Díaz o Carlos Celdrán.¹

Un grupo de jóvenes actores —tal vez demasiado jóvenes para la tamaño tarea de enfrentarse a un clásico, a un clásico de verdad— intentan traducir sobre la escena lo que parece centro de este montaje: una ciudad se construye y se deconstruye, ante

todo, en la instancia humana; cada miembro de la sociedad es responsable y a la par víctima del destino ciudadano, por encima de las políticas de estado o la economía. Romeo y Julieta, la pareja de enamorados, se nos muestran disueltos en una contemporaneidad que, no obstante, está anclada en ese pasado «de época» que el original supone. En el tránsito y la suerte de hallar los modelos actuales de esos personajes –reflejos también de los nuevos disturbios sociales, los del XXI–, radicará el mayor logro que la puesta pudiera conseguir, según su denodado y plausible afán de leer estos días que corren a través de Shakespeare.

Un espacio escenográfico delimitado por elevados andamios móviles, con arena y ladrillos al centro y otros elementos que reajustarán su función y posición de acuerdo con las sucesivas locaciones –un contenedor de basura, un túmulo, un banquillo de

sin ti» de imposibles góndolas. Lo que en principio es una idea válida, lo que funciona como motivo impulsor, jamás llega a resolverse formalmente: se lee en el programa de mano una intención, se percibe cierto interés humanista en el discurso, mas los cuadros concatenados no resuelven el asunto.

La versión dramaturgica, luego de un visionaje rápido, pudiera parecer acertada, sintética; pero al repararla me percaté de que en ella radica una de las fallas más notables de *Muertes...* Las escenas entre los amantes han sido recortadas a tal punto que el motor de la historia, la pasión agitada que recorre la pieza y el crudo final, ni son convincentes ni privilegian el amor de Julieta y Romeo más allá de lo que un espectador medianamente entendido sabe de antemano. La directora ha eliminado la escena en que Julieta, luego de la muerte de Teobaldo a manos de Romeo y tras escuchar el relato por boca de la Nodriza, se revuelve en una de sus más equívocas

si no tiene antecedente en el resto del montaje y queda precipitada, inconexa? ¿Acaso no están estos, al saltar el muro –digámoslo: de múltiples significados–, en el mismo nivel de actualización que pretende el vinil negro del traje de Romeo, o la jeringuilla con el veneno, o la bicicleta china, o el radio que todo lo informa; y no resultan, pues, reiteraciones y epigonas de los modelos de amantes que se verifican en la puesta?

Pese a que la dramaturgia posee tales desbalances, me llama la atención, sin embargo, la comodidad con que Antonia consigue relatar teatralmente varios episodios, ganando agilidad y ritmo: así transcurren paralelamente los pasajes en que los padres de Julieta introducen y alientan el matrimonio con Paris; o la boda ante Fray Lorenzo, de indiscutible belleza plástica; o la narración con que Benvolio explica lo ocurrido en la trifulca –mientras esta se desarrolla– ante el Príncipe, ante el público.

Pero en el elenco radica el handicap mayor de la propuesta. En muchos casos no se escuchan más que gritos, risas forzadas, mañosas entonaciones: un equipo «rejuvenecido», como ya dije. Únicamente puedo destacar la picardía y contundencia de la Nodriza interpretada por Ana Domínguez, quien comparte el rol con la también acertada, aunque discreta, Beatriz González. O bien la frescura e inteligencia de Caleb Casas a la hora de asumir el Mercuccio, bien preparado física y vocalmente en dos monólogos: el de la reina Mab y el que efectúa previo a su muerte. Jorge Luis García en su Capuleto, quizá menos poderoso que en otras entregas, aparece, sin embargo, rudo, obsesivo y tirano, tal cual el papel lo amerita.

A la ausencia de emoción por parte del elenco, se suma la consecución de una trama afectada por la alternancia de apagones, por un diseño de iluminación ineficaz –zonas de acción permanecen largo tiempo en la opacidad. La banda sonora escogida por Damián F. Font, si bien engarza pasajes y recrea atmósferas, encuentra en las coreografías escaso complemento –recuérdese el baile de las máscaras,



FOTO: JORGE LUIS BAÑOS

madera–, muestra el permanente estado de desorden en que se encuentra la bella Verona aquí traída. Los «disturbios nuevos» desencadenados por «dos familias de igual abolengo» a que el coro presentado por el inglés hace referencia, se convierten en las broncas pandilleras de una Habana de solar, si bien la puesta cuida no hacer referencia directa al nombre de otra ciudad que no sea Verona –al punto de que un cantor entone, parodiando a Aznavour, las estrofas de una «Verona

y hondas reflexiones existenciales. La muerte definitiva y tremenda de los esposos llega, mas no la de Paris con antelación: ¿cómo entender que no muera Paris, que ni siquiera este personaje tome partido en la secuencia del sepulcro, que no sea derribado por Romeo, en esta ciudad de arena y ladrillo donde, según indica la escena final, aún susurra la esperanza? Y a ciencia cierta, ¿qué importa esa escena final en que los dos jóvenes «otros» escapan, qué dice

donde lo menos que hacen Romeo y Julieta es mirarse. Ni esta ni el resto de las coreografías tienen nada que ver con el artificio que el conjunto de cuerpos proyectaba en *Historia de un cabaño*, aquí simples formaciones para ejercicios aprendidos, para textos demasiado «montados» sobre las acciones. Y es que el drama no seduce porque los más arduos momentos de tensión, los grandes parlamentos que hacen de *Romeo y Julieta* una creación excepcional, pasan en *Muertes...* sin pena ni gloria.

Las sabias y hermosas galas con que Vladimir Cuenca ha vestido a los habitantes de Verona, parecen burlarse de una puesta que no encuentra equilibrio entre sus ánimos éticos y sus conclusiones formales. La idea primaria vale, mas no su concreción. Llena de energía, desbordada de vitalidad, pero carente de íntima emoción, la obra fue incapaz de conmoverme, incapaz de asomarse siquiera al sello de identidad y autoctonía que, tras el pretexto de Rusia, *Historia de un cabaño* relataba sin vulgaridades ni excesos.

El edificio que las coplas auguraban prontamente erguido, me pareció a la salida del teatro una mentirosa aseveración. No se labora en teatro como en albañilería, pensé. Mas también en escena las casas se derrumban, las ciudades son devastadas, y en ello creo va la mayor lección que la propuesta de Antonia entrega, y a la vez el mayor castigo que recibe. ¿Se verificaba ante mí la historia del rascacielos en llamas? ¿O acaso, en vez de *Muertes de amor en Verona*, había presenciado simples —muy simples— muertes de amor... en verano?

Abel González Melo

I En el 2000, el Premio Villanueva que entregan los críticos teatrales cubanos, en la categoría de teatro dramático, fue únicamente a manos de Antonia Fernández por *Historia de un cabaño*, en tanto *El baile*, *Las brujas de Salem* y *La vida es sueño* —dirigidas, respectivamente, por Estorino, Díaz y Celdrán— quedaron finalistas.

■ Semejante a un cuento

Esta es una historia de discriminación y violencia; una de las que no venden las revistas del corazón a pesar de su pasión destructiva; un fragmento de la historia no escrita de nuestro continente. Kinkinteatro la trajo a La Habana desde Cochabamba, Bolivia, en segunda ocasión, por el X Festival de Teatro.

Tres adolescentes se construyen sus propios refugios para que el viento de odio que asola la comarca no les arranque la humanidad. Domitila, la mayor, tendrá hijos; la Maga, un amor imposible; Inés, la menor de las hermanas Fortún—Carrasco, escribirá poemas. Su padre, un violento Don de los campos latinoamericanos, las obliga a prostituirse tras la muerte de su madre, en una complicada venganza contra el lado Carrasco de la familia. El primo Lupo va de una a otra. Oscila entre el deber —casi medieval— de casarse con Domitila para que sus hijos sean, por apellido, Carrascos y el amor por la Maga, a cuya seducción nadie escapa, pero que ya ha entregado su corazón a otro.

Inspirados en fuentes aparentemente contradictorias como el cuento infantil «Los tres cerditos y el lobo»; el libro *Yo quiero decir*, biografía de la líder sindical Domitila Chungara; un personaje de la novela *Rayuela*, de Julio Cortázar: La Maga; y la personalidad de la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz, los miembros de Kinkinteatro generan una perturbadora imagen de la silenciosa violencia que corroe a nuestro continente.

El campo boliviano, donde la memoria incaica está latente, es el paisaje natural de los personajes. Allí la adoración de animales y astros, característica de las religiones prehispánicas, y la arquetípica organización patriarcal española conviven detenidas en el tiempo. Así la primera hija de Domitila se transfi-

gura en perro a los ojos de Inés después de su muerte, y a su segundo hijo le llaman El Hijo de la Luna.

El señor Fortún, al que Lupo define como jugador de un ajedrez gigante, adquiere su grandeza con el escamoteo de voz e imagen. Sus acciones son siempre referidas, su voz es la voz de todos los personajes, que en esos momentos explicitan su condición de piezas de un juego, cuya mayor crueldad es su sacrificio de todo lo humano en beneficio de aquel que detenta el poder.

Influidos por el teatro pobre de Grotowski, la literatura y cultura latinoamericanas en general, el colectivo de Kinkinteatro ha desarrollado un modo de hacer donde los recursos de la escena surgen, mayormente, de las capacidades corporales del actor.

Feroz abre una nueva etapa en el grupo al renovarse la nómina de actores. De los fundadores de 1989 no queda más que el director general: Diego Aramburu, coautor de la obra junto a Jonny Anaya.

La construcción del texto tras el análisis colectivo de los referentes fue parejo al montaje, actores y dramaturgos descubrieron en su interior un documento de innegable significación política por su denuncia de la eterna discriminación de la mujer, y del escamoteo de la justicia por los grandes señores del campo latinoamericano, donde el orden social no ha cambiado desde la colonia.

Las interpretaciones de los cuatro jóvenes que integran el elenco alcanzan una unidad de nivel y estilo realmente admirable, resultado evidente de un entrenamiento físico e intelectual común, estable, que permite a Kinkinteatro exhibir un espectáculo cuya sobria factura no limita la comunicación con el público.

El trabajo de caracterización más logrado es, sin dudas, la voz del señor Fortún. Esta creación colectiva de los actores tiene gran nitidez y expresividad; el tono imperativo y reposado de este hombre acostumbrado a mandar crea un ambiente enrarecido, de ultratumba.



En los otros personajes el diseño plástico adelanta algo de lo que los une y diferencia. Las mujeres, puras a fuerza de hacer del comercio carnal algo cotidiano, visten de blanco, sin más adorno que los bordados de sus blusas y sayas dobles. Lupo viste de verde y ocre claro: los colores del pasto y la tierra, las riquezas del entorno rural boliviano.

La Domitila tiene el cuerpo recio, los puños siempre apretados. Glenda Rodríguez no permite a su personaje mostrar las palmas ni cuando intenta evocar a su hija desaparecida con una caricia. Su hablar es apresurado y claro, como quien tiene muy bien pensado lo que dirá y sabe que el tiempo nunca alcanza. Sus hijos perdidos se alzan como símbolo de la fecundidad manipulada, cosificada por los dictados de la sociedad machista en que nació.

La Maga tiene una sola magia, el único atributo de poder desde siempre permitido a las mujeres: la seducción. Su rebeldía consiste en que no utiliza este recurso para ascender en la escala social, sino que cifra su esperanza en un amor imposible.

Paola Salinas desdobra a la Maga en dos actitudes bien diferentes: ante el primo Lupo su mirada es dura y despreciativa, sus gestos cortantes no ocultan la molestia que todo a su alrededor le produce; pero durante la

narración de su romance con el seminarista los ojos se dulcifican y las manos adquieren una calidad etérea, angelical. La renuncia de Valentín a su mundo: el sacerdocio, y la renuncia de la Maga a la posibilidad de huir con Lupo, sellan un amor eterno e incorruptible, aunque nunca vuelvan a verse.

Inés es la memoria oculta de la cultura femenina dominada, al margen de la cultura dominante masculina. Es, al parecer, la única alfabetizada de los primos, y esa condición de relativa intelectualidad le entrega las llaves de la memoria. Sus poemas —escritos en secreto, ocultos en los más disímiles

lugares, con apariciones erráticas y asincrónicas— remiten a la historia truncada de nuestras culturas autóctonas: la memoria de los que sobrevivieron a la conquista se concreta en alucinantes metáforas, entre otras razones, por la voluntad de mantener las raíces de sus culturas dentro del marco restringido de aquellos que dominan sus claves por pertenecer al mismo grupo que cifra el pasado, o la ley, en poesía.

El andar de niña, la voz entre inocente y temerosa y los ojos siempre asombrados de Claudia Eid nos devuelven una infante testigo y víctima de la violencia que, a pesar de todo, sigue confiando en el amor universal.

El primo Lupo tiene una sola ley: obedecer al señor Fortún. Sus problemas empiezan al descubrir la férrea voluntad de Domitila, el amor de la Maga y la inocente sabiduría de Inés.

Crecido en un calabozo cuya llave estuvo perdida por siete años, su enfermiza obsesión por el lustre de los zapatos y la manoseada flor de su mano, que lleva de una prima a otra, denuncian los estereotipos machistas de imagen y caballerosidad a través de los cuales comprende el mundo. Daniel Larrazábal lustra su calzado al inicio de cada cadena de acciones; luego corre por el escenario como si temiera al látigo de su tío. A veces, de espaldas al proscenio, su voz pierde nitidez, pero el tono de superioridad, poco a poco debilitado hasta la agonía final, es



claro, con una base técnica reconocible. Lupo intenta al inicio estar por encima de las mujeres, la comprensión paulatina de su condición de pieza sometida, como ellas, al poder del señor Fortún, los hermanos a la larga.

Los comentarios que hilvanan los cuatro personajes en actitud de sigilo, rotándose el rol de narradores, nos habla del miedo colectivo, del silencio cómplice como mecanismo de defensa. El uso alterno de narración y acción dramática mantiene el ritmo, provoca pequeños rompimientos que distancian a los actores del conflicto y acercan a los espectadores-confidentes al drama de estos cuatro jóvenes que no tuvieron infancia y, probablemente, no tendrán vejez.

El primo Lupo es, acaso, el primero en darse cuenta de que la guerra en que se desangran las familias Fortún y Carrasco no es más que una cortina de humo para ocultar algo más. Que el dominio de los patrones sobre las vidas y muertes de sus siervos se sustenta en la macabra ceremonia de una lucha que justifique las estructuras de poder.

Seguir paso a paso las órdenes de su tío –sin importar la crueldad o la muerte de algunos– lleva a Lupo a saber hasta el punto de romper los límites impuestos por el patrón para sus actos. Sus primas, en cambio, tienen la oscura certeza de que sólo fingiendo obediencia y aisladas en la zona neutral del prostíbulo, podrán seguir adelante, ver, tal vez, el fin de todos los Fortún y de todos los Carrasco. Pero para sobrevivir deben cumplir con algunas obligaciones ante su padre: como dejar por el camino al primo Lupo.

Yasmín Portales

■ San Juan, la noche de Argos Teatro

«En la noche de San Juan como comparten su pan, su mujer y su galán, gentes de cien mil raleas...»

Siempre había escuchado hablar de las magistrales clases de Francisco López Sacha sobre *La señorita Julia*, la pieza dramática de August Strindberg. De igual modo, recordaba claramente la continua alusión a las botas del señor Conde, a los botones de la camisa del mayordomo con la corona de su amo. En este montaje, dirigido por Carlos Celdrán y con las actuaciones de Zulema Clares, Alexis Díaz de Villegas y Verónica Díaz, esas botas que siempre han pendido sobre la mítica pieza, centran el escenario sobre un bloque de concreto.

El teatro contemporáneo debe hacer contemporáneos a los clásicos –pura tautología, justamente su calidad de clásico radica en su contemporaneidad. Uno de los sentidos esenciales en el acercamiento a estos, es trasladarlos al presente, o lo que es lo mismo, trasladar a los espectadores a un presente ficcional que no ha dejado de estar vigente. Esto es, hacerlos nuestros colegas, desde una mirada crítica, arriesgada, transgresora. El teatro no es –y aunque verdad de Perogrullo, se obvia muchas veces, la escena cubana actual sobra en ejemplos– un museo adonde se va a adorar una obra de arte, en este caso una pieza teatral. El teatro es algo en permanente cambio y en constante diálogo con su tiempo; operante, hecho por hombres y mujeres en un presen-

te, y por esa cualidad, esencial e ineludible, tiene que responder.

Carlos Celdrán y Argos Teatro han comenzado a cimentar una tradición que pone en práctica ese elemental principio del ejercicio teatral: hablarle al espectador de su aquí y ahora. En ese sentido, la versión de Celdrán toma partido por colocar el conflicto de esos personajes en nuestros días. No se trata de un desplazamiento mecánico que adapta una situación de la historia de marras a las coordenadas de la Cuba actual. Aunque esas equivalencias, en algunos casos, pueden ser forzosas y vacías de sentido. Esa vigencia puede traducirse, de igual modo y con mayor eficacia, en un discurso que se completa y complementa en el concepto de la puesta en escena, en cada fragmento de su tejido espectacular, desde los más mínimos detalles de un diseño sonoro o de luces, hasta el lenguaje actoral, por ejemplo. Todo se implica, todo supone una coherencia, un único rostro con múltiples lecturas.

Sin pretender hacer espesa una especulación nacida de mi lectura íntima, personal, puedo decir, con ries-



go a equivocarme, que el conflicto de esa noche de San Juan, noche permisible, se vuelve análogo, de alguna manera, de esa pretendida igualdad, masiva homogeneización, equívoca apariencia, obviando las individualidades y esas diferencias que nos acercan, que como imagen inequívoca de paradigma social tuvimos de referente en el sistema socialista europeo, aunque el cubano no escapó a esos esquematismos en su momento histórico. Hoy, más que nunca, se hacen perceptible en la estructura social de la nación esas diferencias irreconciliables con el surgimiento, inevitable y acelerado, de nuevas clases sociales, pujantes y pudientes.

Como en el texto de Strindberg, palabra anticipada y precursora de su tiempo, no puede haber reconciliación ninguna. El autor cristaliza esta imposibilidad a través de una relación amorosa entre jóvenes procedentes de orígenes clasistas antagónicos. Strindberg ridiculiza, y lo hace aún más cínico, cuando pone en boca de Juan palabras amorosas y tiernas que cautivan a su ama. ¿O son realmente palabras nacidas de un verdadero amor, pero conscientes de una imposibilidad desde su mismo origen? La noche de San Juan, mediática, utópica, también hace más angustiosas esas verdades irresolubles.

El autor ha nombrado al personaje del mayordomo Juan. Esto le confiere a la situación un matiz que nos hace preguntar si el acto de nombrar tuvo algún sentido para Strindberg o fue la casualidad y el azar. No lo creo. El autor también ha querido advertir un juego de relaciones a partir de este dato. Como San Juan, también este Juan, terrenal, pobre y soñador, es un mártir, un condenado, que luego tendrá su recompensa, su reconocimiento en el mundo de los hombres, y como todo elegido tiene una misión que cumplir, a pesar de sus voluntades.

Esas botas vueltas a lustrar, y que en la escena final taconeán con ritmo militar la mesa de la cocina, esas botas que pisan un bloque de cemento, típico bloque de cemento que levanta los miles de edificios construidos después de la Revolución, iguales,

cuadrados, como cajas de zapato donde pasé gran parte de mi infancia y el resto de mi juventud; me recuerdan, de igual modo, aquel fresco que contrastaba con la curva de la loma de G y 15 en los finales de los ochenta: una bota hecha de ladrillo, soberbia, siempre en marcha, construyendo el futuro.

Creo también en la validez de un texto escrito en el siglo XIX, en su audacia y en esa ruptura que todo gran texto hace con su época y con el discurso oficial de su tiempo. En el caso de *La señorita Julia* resulta extraordinario que Cristina, la criada, se manifieste de la manera en que lo hace con su ama. Que siendo mujer, sirvienta y ferviente católica, hable de la regla. Que Julia ostente en su mejilla la cicatriz debida a su desobediencia y su soberbia. Que Juan se aproveche de la fragilidad de la señorita para vengar su clase, su posición de hombre y pobre; pero que tiemble de miedo ante el sonido del teléfono que anuncia la llegada del Conde, que el acto de lustrar continuamente las botas sea también el acto de limpiar su culpa, una culpa ontológica, existencial, clasista.

Un aspecto, a mi juicio de suma importancia y que en la obra nos pudiera parecer azaroso, es que los únicos personajes visibles, presentes en la obra, amén de los referenciados, son jóvenes. Por medio de la mirada de tres jóvenes, de diferentes estratos sociales, el autor nos traduce la decadencia de una sociedad y el inevitable futuro que se cierne sobre ellos.

Argos Teatro nos propone adentrarnos en un mundo ascético, límpido, en apariencia transparente. Una escenografía blanca, con elementos imprescindibles: una mesa, dos banquitos, un banco, un cuchillo, ramas secas, como el ramo de San Juan, vino, unas copas, dos velas. Elementos todos que poco a poco irán apareciendo en un escenario, que sin llegar a ser teatro arena, posibilita una posición frontal entre el público. Esta confrontación entre los espectadores, sin lugar a dudas, le brinda una connotación especial a la comunicación con el espectáculo. En la medida que

vamos reaccionando ante la historia, también nos sentimos cómplices de ella. Somos testigos de otro testigo. De alguna forma, esta mediación potencia esa relación con la actualidad. Estamos asistiendo a una historia que se comunica con nosotros, que nos habla del ahora cubano.

Es válido aclarar que el grupo realizó el montaje a partir del original que Strindberg escribiera en 1888 y que fuera censurado en Suecia. Es por ello que, entre otras cosas, en la versión publicada por la Editorial Nacional de Cuba, en 1964, con prólogo de Antón Arrufat, no aparece en boca de Cristina la alusión a la menstruación.

A más de un siglo de escrita, *La señorita Julia* tiene mucho que decirnos, no importa dónde ni desde dónde. La historia del arte ha demostrado que su sobrevivencia está en el cómo y no en el qué, el qué se extiende en el tiempo. Es curiosa la recurrencia a ese espíritu de época. Las mismas motivaciones: los conflictos clasistas, la relación entre mujer y hombre, entre poder y deber, el destino trágico, la fragilidad femenina, la decadencia de la nobleza. A punto del suicidio, única salida para Julia, esta sólo se pregunta angustiada por la sentencia que Cristina le espeta a la cara, «los últimos serán los primeros».

De igual forma, memorable en el texto es la irónica e hiriente frase de Juan al contestarle a Julia sobre su descendencia, «...no descienda. Nadie creerá que ha descendido voluntariamente, sino que ha caído».

En el plano de las actuaciones, podríamos hablar de una madurez de los actores jóvenes, quienes han ido construyendo un lenguaje coherente con su formación. En ese sentido, Alexis Díaz de Villegas se destaca. En la escena de la muerte del pájaro, es brillante la ejecución de la cadena de acciones para mostrar el asesinato del ave. En ella vemos consolidada y sintetizada la escuela de Víctor Varela, a la cual el actor le debe gran parte de su formación, y ese estilo naturalista, realista, que Celdrán le está imprimiendo al grupo como lenguaje actoral, que, dicho sea de paso, en *La señorita Julia* alcanza máxi-



■ Gracias, Zulema

Hacia años, quizá desde aquella noche en que presencié *La tríada*, no entraba a la pequeña sala donde hoy el grupo Argos posee su sede, en Ayestarán y 20 de mayo, antiguamente habitada por el Teatro del Obstáculo. Hace casi cinco años, en aquella ocasión, asistí a ese espectáculo complejo e intenso —cuyo análisis acometé en mi examen de ingreso al ISA—, sin saber que se convertía en simiente de un colectivo que, tiempo después, se colocaría a la vanguardia de la escena capitalina. La nave Argos iniciaba su periplo, liderada por Carlos Celdrán, un director entonces reconocido gracias a dos exitosos montajes: *El rey de los animales* y *Safo*. Una puesta del texto pionero de Brecht, *Baal*, desde el sótano del Buendía, sirvió de antesala de su retorno sobre el alemán, una metáfora sorprendente de estos tiempos, plena y carente de concesiones y facilismos: *El alma buena de Se-Chuán*. Y mientras definía una estética en la que sus jóvenes actores podrían identificarse con los clásicos, rubricaba Celdrán, con mayor o menor tino, otros dos textos de grandes: *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, y *La señorita Julia*, de Strindberg.

He dicho que regresé a la sala de Argos. Pero no a una puesta del director de la compañía, sino a un estreno de Zulema Clares, actriz de sostenida labor junto a Celdrán. Zulema —la Shen Te-Shui Ta de Brecht, la Rosaura de Calderón, la Julia de Strindberg— ha dirigido *Gracias, abuela*, escrita por ella misma y Tané Martínez, una obra para niños.

Una fábula sencilla muestra a los más pequeños la nueva victoria del bien sobre el mal. En su esencia, esta historia reescribe ciertos mitos de la tradición quiché y otros afrocubanos donde la sagacidad se encuentra en dos mentes gemelas, que sólo juntas logran restaurar el orden resquebrajado por las fuerzas negativas. Estas almas gemelas son usualmente guiadas por un poder superior, frecuentemen-

mos niveles de realización. Sin embargo, Verónica Díaz, entrenada actriz, cuya más reciente experiencia proviene de Teatro Buendía, quien también ha incursionado en la televisión, no logra despojarse de un estatismo que, aunque pudiera ser propio de su personaje, de alguna manera inamovible, no se evidencia como intención y resultado artístico. En el caso de Zulema, nos encontramos con una actriz que va definiendo un discurso muy a tono con la evolución del grupo, desde su interpretación de Sofía, en *Baal*, hasta llegar a Julia. Aquí nos remite a una Julia en la primera escena imponente, poderosa, hasta arribar a una frágil muchacha apoderada por la desesperación y la locura, en un verdadero acto de entrega y veracidad. Es un estilo que va limpiando su trabajo actoral de gestos parásitos, posturas y expresiones faciales que en algún momento de su carrera se volvían repetitivos.

Una vez más la banda sonora diseñada por Adrián Torres y las luces a cargo de Manolo Garriga en los espectáculos de Carlos Celdrán, comparten con la puesta en escena un rol protagónico. No sólo se trata de creación de atmósferas, ni de sonoridades eficaces, sino más bien, de lenguajes que completan la composición escénica, que matizan los momentos climáticos de la historia. En algunas escenas, la música constituye un per-

sonaje clave, haciendo referencia directa a jolgorio, muchedumbre, caos, divertimento, y también peligro y riesgo.

Con *La señorita Julia*, otro clásico sube a las tablas cubanas. Un clásico potente, actual, fresco. Argos Teatro se esta moviendo en un terreno seguro. En su joven trayectoria, todas las piezas dramáticas montadas han sido textos de extrema legitimación. Así ha sucedido desde *La tríada*, *Baal*, *El alma buena de Se-Chuán*, *La vida es sueño* y ahora *La señorita Julia*; aunque su director desde el staff de Buendía ya montara *Roberto Zucco* y se probara como un excelente dramaturgo en espectáculos nacidos de su creación y versiones propias, como lo fueron *Las perlas de tu boca*, (en coautoría junto a Nelda Castillo), *La cándida Eréndira y su abuela desalmada*, *Safo*, y el más alejado en el tiempo, *El rey de los animales*.

De todo el panorama teatral de este año que casi concluye, y que en términos de producción escénica, puede decirse que finaliza, *La señorita Julia*, de Argos Teatro, se erige como uno de los espectáculos más significativos del actual repertorio nacional.

Zoila Sablón

te divino, que las orienta y sigue sus pasos para que no exista falla en el proceso de restauración de la paz. Tal modelo es sugerido por *Gracias, abuela* con una síntesis extraordinaria de personajes, en su totalidad responsables de una tipología exacta y definitiva para el curso de la historia. El mago Lonilú, que por sí mismo no puede enfrentarse, utiliza su arte en ayudar a las gemelas Alba y Alas: les brinda una estrategia posible para vencer y en medio de la lucha las auxilia trocado en juez. Alba y Alas portan el ímpetu de las heroínas, deseosas de ser «las encuentramos más famosas del mundo». Las fuerzas del mal se reparten entre La Muerte y El Diablo, que harán todo lo posible por que continúe reinando la oscuridad.

El espacio escénico responde con acierto a la historia. Aunque pequeño, se trata de un sitio con salidas, escaleras, ventanas, puertas, escondrijos..., decorado, a la vez, con estrellas, óvalos, redondeles en colores llamativos y brillantes. En él, las cinco actrices se mueven con agilidad y pautan el ritmo de la puesta a partir de las transformaciones repetidas de la escenografía –mínima, pero útil–, el diseño de luces a cargo de Manolo Garriga –que apoya y enriquece las atmósferas, en especial

durante la competencia de baile–, las coreografías de Sandra Remy –interpretadas por destreza por todo el elenco, que encuentra en ellas también material de juego y lucimiento–, y la música original de Juan Piñera –siempre sostén y acompañamiento de las situaciones– editada por el cada vez más ubicuo e imprescindible Adrián Torres.

Se trata de un elenco totalmente femenino en el que se respira un nivel actoral bastante parejo, basado en trabajos de caracterización. Sorprende, en primera instancia, la frescura, emotividad y gracia de la joven Rachel Pastor, quien incorpora a Alba; estudiante de Actuación del Instituto Superior de Arte, nos encontramos ante una promesa cuyos futuros desempeños habremos de atender. Cabe destacar asimismo la labor de Ariadna del Carmen, quien comparte el personaje con la Pastor, así como la de Tané Martínez en el rol de la hermana Alas. Sandra Ramy se muestra precisa y muy dinámica en La Muerte (Ikú), al igual que la propia Zulema Clares orgánica y potente en el mago Lonilú. Yailene Sierra asume el difícil personaje de El Diablo (Okurrí Borucú), le imprime una voz y un andar peculiares y logra momentos de comunicación con los niños: la Sierra, ya lo he dicho antes, es una actriz dedi-

cada e intensa, lo cual ha demostrado desde su debut en teatro hace unos años.

Gracias, abuela conoce todos los recursos con los que convencer al niño, y los utiliza. Si bien al principio de la fábula parece sobrealundar la presencia de los malvados y esta pudiera traer la incomodidad de los menores, enseguida el tono coloquial se entabla y los mismos niños interactúan con los intérpretes. Aquí hay canciones, participación de los pequeños, cuidada sencillez en el discurso espectacular, y a la vez belleza plástica, mesura, incluso moraleja.

La escena para los niños está necesitada de eventos que, como este, resulten sinceros, más aún si se trata de una puesta que no emplea títeres y se reconoce en la actuación en vivo –cosa rara ya entre nosotros, que en cualquier puesta esperamos que aparezca un muñeco, a menudo sin necesidad y muy mal manipulado. Merece *Gracias, abuela*, además, el agradecimiento por las extensas temporadas que en la salita de Ayestarán y 20 de mayo Argos ha ofrecido, para niños que tal vez en poco tiempo encuentren en ese sitio una motivación más de vida, un modo distinto de recrearse. Y, por supuesto, es importante que esa labor sea llevada a cabo por un grupo de jóvenes, con ideas, aportes y vivencias diametralmente opuestas a la de esa generación de artistas –donde se confunden las perlas con los garbanzos– que hoy rondan los 60.

Este equipo que ahora ha dirigido Zulema Clares, se adentra con encomio en una zona del teatro para, tal vez, unirse a esos otros rostros que desde Pálpito, Las Estaciones, La Estrella Azul, Papalote, Retablo, Punto Azul, nos descubren también a jóvenes afanados en proyectos disímiles, tratando de llegar a los niños, a ellos mismos. Argos es la nave y sus tripulantes, describiendo con sus referentes búsquedas eternas y dudas que han de contestarse acaso con la ingenuidad que pregunta el más pequeño ser. Él, tal vez, halle en *Gracias, abuela* una respuesta.

Daniel del Dongo



FOTO: CORTESÍA ARGOS TEATRO

■ Teatro Escambray: ¡que me quiten lo baila' o!

El carácter historiográfico que, en ocasiones, destaca en el teatro, es imprescindible para valorar algunas experiencias particulares, en las que el resultado no corresponde únicamente a un proceso de creación autónomo, sino también a la historia precedente del grupo. Frente a la diversidad de nuestra escena sentimos con frecuencia la necesidad de compartir una propuesta no sólo en el momento efímero de la función, sino más allá de la sala, como testigos de un quehacer que, a la postre, se revela esencial para penetrar la savia de un texto espectacular. Aventurarse, pues, a escribir sobre el más reciente espectáculo de Teatro Escambray, implica hacerlo sobre el transcurrir de este emblemático grupo, que radicado desde 1968 en la cordillera villaclareña, se atreve a decir hoy que el teatro no ha muerto.

Con esa frase concluye la puesta en escena del texto original de Rafael González, *Curso general teórico práctico de animación turística por el metodólogo Liborio Hurtado*. A manera de *show* teatral, Carlos Pérez Peña, junto a un equipo de jóvenes actores, en su mayoría provenientes del movimiento de aficionados, se pregunta sobre el sentido de continuar haciendo teatro en condiciones tan adversas como las que trae consigo el aislamiento en una comunidad rural y en un contexto global donde gobierna Internet y el arte se mide por el pulso de las grandes urbes.

Un montaje tan *sui generis* como *El metodólogo* recorre, a modo de pasarela, las obsesiones que han acompañado al grupo. Se dirige la mirada a un entorno que, aunque pudiera parecernos localista, pues toma como pretexto el polémico tema del turismo, se detiene a reflexionar en la propia existencia del colectivo y su praxis, dirigida siem-

pre a un análisis social de la realidad cubana. Teatro Escambray reproduce los tópicos más recurrentes de la escena finisecular: el viaje como búsqueda de una identidad esparcida por todo el mundo, la isla como incesante proceso de mutación, el artista que renueva sus mecanismos de subsistencia. La reflexión se acompaña de la urgencia por convertir en materia escénica una realidad palpable, asateada por necesidades vitales de permanencia.

El espectáculo se apoya en una fábula contada por Liborio Hurtado, metodólogo de animación turística, quien muestra a través de analogías con su historia personal el devenir del colectivo. Es Liborio una figura expresada mediante contradicciones, en él se manifiestan oposiciones de conceptos: cultura y contracultura, maestro y aprendiz, realidad y ficción. Su función en la escena será la del farsante que esconde tras la negación o la aparente burla su discurso de autorreafirmación.

Liborio se debate en la angustia de repasar su vida e imponerla a su público, reconociendo en este la única posibilidad de rescatar y compartir su extensa memoria. Así aparecerá también una realidad con la que ha cargado el grupo: ¿cómo formar a sus actores? Los nuevos protagonistas no

tienen a su favor las vivencias de todos estos años, sin embargo han encontrado otros estímulos para confiar en los orígenes; el grupo es de nuevo escuela de actores que aboga por los jóvenes, al tiempo que confluyen en el espectáculo distintas generaciones.

El metodólogo intenta enfrentarse a la actualidad del colectivo villaclareño. Se superponen los avatares de una realidad compleja: el éxodo de actores, la supervivencia en una zona que pudiera resultar adversa y los mecanismos de intercambio que surgen como alternativa. Llama la atención la recurrencia a un discurso basado en la parodia, que impone un tono mucho más *light* y humorístico, a la vez que encadena una narración fragmentada. Cuadros que pudiesen parecer independientes se conectan en tanto imágenes que dan cuerpo dramático a la narración verbal. La propuesta se brinda cual palimpsesto; aparecerá el referente literario de los personajes de la novela *Mario y el mago*, de Thomas Mann. La realidad se impone ante la fabulación literaria del Nobel alemán que sirve para mostrar equivalencias entre Liborio y el gran mago Cipolla. El enigma de la literatura se concreta en el escenario, entretejiendo una fábula que indaga acerca de la relación entre la magia y el acto del teatro. En medio



FOTO: JORGE LUIS BAÑOS

de esta especie de collage teatral, se perciben las ansias del grupo por explicar su espectáculo, lo cual encuentra sentido en la idea de impartir un Curso General Teórico Práctico a los espectadores, ofreciéndoles de este modo una superposición de lenguajes. Aquí la palabra hilvana un divertimento donde se funden las imágenes de crítica social con testimonios de la historia del colectivo. Se privilegia la caricatura, el humor popular y la parodia, en función de repasar estereotipos: un indio, la figura del campesino, la sensualidad de la mujer cubana –vista como canon en el personaje de Cecilia Valdés–, o la pasión por las lentejuelas del cabaret caribeño.

Todo el tiempo seduce un juego que alcanza momentos de efectividad y sitúa a Liborio como un personaje inmerso en la ficción y a la vez como una conciencia crítica del espectáculo. Es este Liborio Hurtado, rodeado de figurantes que ridiculizan y ponen en práctica su clase de animación turística, una especie de bufón suspicaz: máscara oportuna para revivir la memoria del Escambray. Si bien su figura provoca una sucesión de imágenes en las que se resuelven los conflictos esbozados por la palabra, las soluciones escenográficas parecen limitadas a la recreación del imaginario verbal. Apelando a la excelente artesanía de los parranderos remedianos, responsables de un oficio afinado en la herencia de la región central del país, la escena se presta a un carnaval de objetos de diversa factura, los cuales, vistos desde su autonomía, parecen incongruentes, pero que consiguen un eclecticismo rayano en lo kitsch, elocuente y dúctil en manos de los intérpretes.

Al seguir los pasos de este *Curso General...*, el espectáculo se fracciona y muestra, de una parte, las dudosas teorías del metodólogo, y de otra, las peripecias de sus ayudantes, empeñados en representar arquetipos por medio de personajes genéricos. Los intérpretes se suceden en calidad de figurantes, transformándose constantemente. Aparecen ocho actores encargados de ilustrar poses y caricaturas de roles ocasionales, como

puede ser el indio Guaitabó que sirve de *partenaire* a Liborio, Ocore, Tommy Libáis, Omarito Bonete, Isolda o La Total (Silvestra), convertida en blanco de la voracidad masculina. Surgen asimismo como reflejo de un acontecer fragmentado en imágenes que se relacionan por voluntad del autor: la figura de Ogún, un portero de hotel, una directora de orquesta o apariciones de frívolas turistas.

Ángel Luis Martínez, en el papel de Liborio Hurtado, se revela como un principiante dotado de cualidades físicas y vocales eficaces, aunque quizás la inexperiencia lo lleva a resolver sus extensos monólogos desde una inmovilidad física que alterna con escenas junto a todo el grupo, lo cual provoca que a ratos se perciba un tono declamatorio.

Con una imperiosa necesidad de volver sobre la paradójica pregunta de cuál continúa siendo el sentido de permanecer haciendo teatro en La Macagua, exenta ya de otras ventajas que las del venerable tiempo, el Escambray responde con una dosis de sinceridad, extraña en nuestra escena local. Aflora lo híbrido como respuesta a una realidad que condiciona, aunque ya de una manera mucho más sutil que las primeras intenciones del grupo, las claves del texto espectacular. La ironía fluye aquí como artificio inteligente para contar una historia que, tras tomar como pretexto el tema del turismo, explora en los modelos de cultura consumidos por el espectador contemporáneo. Bajo estos mismos códigos de confrontación con los esquemas de una subcultura, se recopilan géneros musicales que apuntalan el ritmo, se mantiene como referencia constante el estribillo de «Mamá Inés», presto a sufrir transformaciones en boca de las distintas figuras, se introduce una rumba, un tema de la puesta en escena de *Molinos de viento* e incluso una décima que pertenece a *La vitrina* (1971), o bien las composiciones de Henry Pérez expresamente elaboradas para el montaje.

Sé que *El metodólogo* apuesta por transparencias, quizás porque se enfrenta a uno de los mayores riesgos de

nuestro teatro: mira sin paternalismos la situación actual del grupo. Escuchar entonces la música de aquella puesta emblemática que fue *Molinos de viento*, recordar desde un retablo pintado a los personajes de *La vitrina* y llamarlos abuelos, o convertirnos en escépticos alumnos de animación turística, es algo loable. Ello consigue recobrar parte de esa memoria del Teatro Escambray, decidida por fin a abandonar los libros y subirse a las tablas, imperfecta y desnuda, sin virtuosismos técnicos o alardes experimentales, sino tal y como la recuerdan sus artífices de cada día.

Claudia Mirelle Pérez Ruiz

■ Anna Frank: coherencia y sensibilidad

Frente a un escenario cubierto por una gasa transparente que me permite escudriñar en las vidas, movimientos, susurros, pequeñas acciones y reacciones de un conjunto de personas en situación de encierro, me siento conmovido hondamente. Esta metáfora teatral me recuerda, previene y confirma, además del rechazo al fascismo, la violencia y la xenofobia que aún, desagraciadamente, existe en el mundo.

Con *El diario de Anna Frank* de Frances Goodrich y Albert Hackett, bajo la dirección de Tony Díaz, la compañía Rita Montaner en su sede de El Sótano saluda honrosamente el 40 aniversario de su fundación.

La selección de un texto basado en los testimonios cotidianos, íntimos de Anna, quien pasara más de dos años refugiada junto a su familia y otras personas amigas en pequeñas

habitaciones del piso superior de un almacén, sin ella proponérselo, constituyen un legado aleccionador para toda la humanidad. He ahí su importancia y trascendencia. Los días de pequeñas celebraciones, las revelaciones de su adolescencia pujante, su primer enamorado, las mezquindades de la familia amiga que acompañaba a la suya, en fin, las complejas relaciones humanas se entretejen a su alrededor y la estimulan a dejar por escrito las memorias de un espíritu hermoso que estremece aún a los espectadores actuales.

El director ha construido su espectáculo pensando en dejar huellas de algo lejano en el tiempo pero muy vívido. Para ello permite observarlo tras el enorme velo que cubre la escena. Es como si la pátina del tiempo difuminara los hechos y las personas y nos las devolviera trascendidas y poetizadas a pesar de su horror irrefutable.

Habría que referirse en primer término a la relación espacio-temporal de la representación. El ámbito reducido, los desplazamientos cortos, la voz en susurro de los actores denotan los actos cotidianos, lentos, pausados; de ahí ese ritmo agónico pero intenso propio de las situaciones dramáticas que desfilan ante mis ojos. Es una lentitud bien pensada que se sustenta en el decurso monótono, gris,

de existencias que quieren mantener su vitalidad en circunstancias bien precarias; entonces, sentado en mi luneta, me descubro como un *voyeur* de tan apocalíptica visión.

El propio Díaz junto a Jesús Ruiz, Eduardo Hernández e Israel Rodríguez son los diseñadores de la representación. Su participación coadyuva en gran medida a la eficacia dramática, escénica, al concepto total del espectáculo. Otros aspectos de la plástica sobresalen en el mismo: el vestuario femenino a cargo de José Luis Rankin, que otorga caracterización a cada personaje, además de la importancia en el empleo de una gama de colores: grises, negros, blancos que apoyados en las luces de Jorge Luis Jorín resaltan aún más su coherencia artística, asimismo la selección musical y diseño de la banda sonora creados por Adrián Torres – quien, por cierto, participa exitosamente con su labor en una cantidad de puestas en escena recientes– apoyan emocionalmente con calidad la dirección artística de *El diario...*

Agradezco la presencia –aún tímida– en nuestros escenarios del teatro psicológico, tradición de las décadas del 40, 50 y 60 que se vislumbra en diversos títulos estrenados recientemente. Esta tendencia exige de los actores la presencia profunda de su pauta

interior junto a la imagen externa o caracterización. Ese trasmutarse en otras personalidades desde el interior para luego acceder a la visión externa de su personaje en una relación estrecha y comunicativa resulta indispensable.

En el elenco de *El diario...* existen evidentes diferencias en formaciones, calidades y procesos de desarrollo con los que el director trató de conciliar su estilo generalizador.

El Kraler de Carlos García convence en su función de emisario entre la vida de encierro y lo que sucede afuera. Gerardo Frómata, quien cuenta con buena voz y fuerza expresiva, sin embargo, proyecta a Dussel de una sola vez y lo mantiene en igual tesitura, dejando a un lado el proceso paulatino de cambios en su personaje de acuerdo a los sucesos que lo obligan a variar. El Peter de David González, orgánico, apaga los finales y a veces se hace inaudible. La Margot de Teresita López traza con sobriedad su personaje de hermana mayor y Liana Condes como Miep cumple discretamente sus diálogos aunque puede aún enriquecer la intencionalidad de sus textos. En los tres intérpretes anteriores hay mucha juventud, deseos de hacer y por supuesto dan sus primeros pasos, el futuro podría decir mucho más sobre ellos.

La pareja del Señor y la Señora Van Dann, interpretada por Jorge Luis de Cabo y Miriam Martínez, resulta la contrapartida menos hermosa ante la bondad de los Frank. De Cabo revela la mezquindad pero enfatiza demasiado en el miedo del Señor como si fuera sólo un infeliz hombre, en cambio podría destacar más la indolencia, el orgullo clasista, ese sentirse por encima de los demás y la inconsciencia de quien sólo piensa en lo perentorio y no analiza la trascendencia de la situación que vive. Miriam Martínez a su vez se mantiene en la cuerda de la altiva y banal mujer que no comprende del todo la tragedia vivida y el horrísono final que le espera; su voz de hermosos matices y su proyección física resultan coherentes con la psicología de la Señora Van Dann.

En la protagonista Anna, Vítica Sobrino obtiene un valioso resultado ar-



FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS



tístico si se precisa en la difícil faena que tiene como actriz joven. Hay cosas a su favor: la necesaria convicción en sus parlamentos, la comprensión del personaje y su diferente grado de relación con los otros habitantes del lugar. Pero puede prescindir en gran medida del tono de niña que otorga al primer acto, puesto que Anna es madura para su edad, su desarrollo y su pensamiento los brindan la propia situación dramática y los diálogos. En el segundo acto la actriz muestra aún mejor sus potencialidades, su monólogo posee honda emoción.

Hedy Villegas como la Señora Frank consigue alejarse de personajes cubanos costumbristas que ha desarrollado a plenitud. Y lo hace mezclando la dulzura, la resignación y el carácter orientador de una bondadosa mamá. Sus transiciones y su presencia transida de dolor y esperanza crean un contrapunto con los sucesos de la historia. La intérprete no sólo maneja satisfactoriamente sus recursos expresivos sino que nos deja un hermoso recuerdo. Con ella comparte el rol Gina Caro. A su lado el Señor Frank de Ramón Ramos perfila una de sus mejores actuaciones. Con-

tiene sus emociones y esto amplifica la angustia y el dolor de su personaje que resulta estremecedor, su trabajo establece un paradigma de elevada calidad para el conjunto de las actuaciones y la puesta en escena. El control de sus movimientos, gestos y palabras muestran el fluir de la conciencia; la verdadera pauta interna del actor convertida en imagen artística preside todo el espectáculo.

Cuidadoso ha sido el empeño de este colectivo para trasladarnos con belleza y humanismo una dolorosa página de la historia ante la cual estaremos siempre alertas para que no se repita.

Roberto Gacio Suárez

■ Sibila, mi amor

«¿Se puede amar con los ojos abiertos?»

Daniel abre la puerta. Tiene ante sí a una joven hermosa que pregunta por él. Ella busca información sobre el teatro musical para una tesis. Daniel permanece imantado. Aunque no lo dice, se apresta a desmenuzar su oficio, su experiencia como director del género a los pies de la muchacha. Pero no en ese momento porque el aire que sale de la casa llega enrarecido por la pelea con Ana, su compañera de diez años.

La pueril situación sirve a José Milián para un estudio del alma. Comenzarán los forcejeos, el desasosiego, los contrasentidos de una conquista amorosa, sobre todo si esta tiene lugar entre un hombre y una mujer de diferentes generaciones. También el disimulo, las conveniencias de una relación no del todo aceptada.

Las perchas cuelgan tras Daniel, dibujando un fresco hecho de las pieles de otros personajes que habitaron en él y de los que ahora huye para darse

como nuevo ante Sibila. Como el texto, pleno de sabiduría sobre las relaciones humanas, la escena coloca al protagonista en el centro, observado siempre por ellas desde el fondo. Sibila y Ana, a la par que reales, son como fantasmas quemantes en la conciencia de Daniel. Significan dos mundos en pugna entre los cuales escoger.

Sibila lo complace hasta en el sexo, mas en verdad sólo aspira a su amistad, su compañía. Ella es común, «vulgar» y sabe lo que quiere, como por genética lo saben las mujeres a esa edad. Ana es la oposición a ese feliz infierno que es Sibila, tal vez más cotidiana, más de su casa, arde al ver que pierde diez años de su vida, pues en el instante de la derrota amorosa se derrumba el presente junto al pasado.

Estherlierd Marcos nos ofrece una Ana maternal, mas demasiado débil en energía y recursos, mientras Olga Lidia Alfonso genera todo el tiempo un foco de atención sobre ella, su Ana tiene la fuerza, el dramatismo de la frustración que le provoca lo perdido y desde su puesto observa, valoriza, ironiza, ve lo que vendrá.

Lo que vendrá para Daniel, ese romántico, histérico, suicida que quiere amar, que desespera por poseer todo al otro, por saber el amor del otro. Y que, por supuesto, se hundirá en los sucesivos círculos de la mano de Sibila hasta terminar compartiéndola, en función de no perderla del todo porque, qué otra cosa va a hacer si busca un método para la felicidad.

Gilberto Subiaurt revela las contradicciones de Daniel, sus equívocos, angustias y deseos. Quizás gesticula en exceso, a pesar del carácter y las situaciones, o alguna escena, como la de la borrachera, no le sale bien, pero *da* el personaje.

Si en el texto, asombrosamente, Milián es serio, es todo verdad, en la puesta relativiza un tanto esa expresión con extrañamientos para lograr ese afán de estudio, de penetración sentimental, rasgo que se observa también en los personajes. Con el juego entra y sale de su doble ficción, coloca esa música «chea» que habla diferente en

sus espectáculos, ironiza, en fin, desde una autorreflexividad para explorar la verdad en su múltiple existencia.

Al final, están en el mismo sitio que al inicio. Tal vez Daniel ha consumado su suicidio o ha matado el amor –insostenible como todo amor verdadero–, lo que viene a ser lo mismo. El método ha fallado, pero tiene nuevamente a Sibila en la puerta, en la

piel de Yelina Rodríguez, veraz, con un significativo debut, o en el cuerpo todo de Kirenía Arbelos que muestra esa perversidad innata en la mujer, que es Sibila.

Asistir a ese choque de géneros, espíritus, caracteres, generaciones a partir de un «trozo de vida», ficcional eso sí, es un raro privilegio del teatro. Puedo obviar todas las

precariedades y carencias porque la obra nos coloca a nosotros, espectadores sinceros, frente a la cabeza de Daniel, que es todas las cabezas, donde silban por cada oído las voces de Ana y de Sibila.

Omar Valiño

danza danza danza danza danza danza danza danza danza danza danza danza danza danza danza danza

■ ¿A lo cubano... ah!

Antes de emitir mis criterios sobre *A lo cubano*, el último estreno de la Compañía de la Danza de Narciso Medina, debo reconocer que me sentía muy curioso por ver cómo esta agrupación de danza contemporánea asumía el espectáculo musical. Esa era una motivación adicional. ¿Será que el mercado no pide otra cosa que no sea lo externo, lo «divertido», lo que no necesita profundidad de asimilación para el receptor? Todos sabemos que la danza teatro –como segmento de la danza contemporánea– le debe gran parte de su desarrollo a la aprehensión de códigos de la revista musical o el vodevil; pero también sabemos que por el resultado y por el contenido son hechos artísticos muy bien diferenciados. ¿O será una propuesta donde la elaboración cosmológica nos remita a lo mejor del teatro musical cubano? Ojalá.

Cuando entro al cine-teatro Favorito reparo en el estado deplorable de la remendada instalación; pero leo en las notas al programa la participación como cuerpo de baile de estudiantes de la Aca-

demia y reconozco entonces el mérito que representa un trabajo comunitario, donde el local sirve como punto de referencia y sede para el grupo. Me digo, no importa, estamos en el tercer mundo, quizá el espectáculo tenga coincidencias con la estética de la pobreza, difícil en un musical, pero en este ecléctico planeta posmoderno, todo es posible.

Abre el telón...

En *A lo cubano* la iluminación de Raúl Alonso fue desacertada y no sólo por la ausencia objetiva de suficientes equipos, sino por la incorrecta utilización de los pocos existentes. Períodos de oscuridad injustificables. Evidentemente se dirigieron equipos para priorizar cuadros, procurando una magia que no aportaba a la evolución dramática de la obra y los ambientes logrados no se simultanearon con coherencia y eficacia narrativa. El efecto que se quiso obtener con la sombra, inutilizó un equipo para usarlo en uno de los peores momentos. Está demostrado que el lienzo trasparenta la figura, por lo que la silueta no se logra, independientemente del erróneo ángulo de colocación del bombillo y del cuerpo, que produce una deformación en lo pretendidamente reflejado. Dejar sin color la escena era preferible a soportar tanta opacidad en un tipo de espectáculo que se caracte-

riza por el exceso de luz. Luz blanca, luz blanca por todas partes, quizá un poquito de azul a la inutilizada cortina de nylon. ¿Para qué ambicionar movimientos de luces? ¿Para qué si, además, la luz no entra con suficiente resistencia?

En el vestuario es donde se manifiesta el desconcierto. Un espectáculo musical con los pies descalzos. El motivo no es estético, tampoco presupuesto que signifique un alejamiento de lo etéreo para dar sensación de raíz o fuente nutricia y no lo es porque las ropas son modestas, caseras; pero buscando la lentejuela informal, el brillo barato, barato de poco dinero, de poco esfuerzo en la producción, de poco tiempo. El motivo de los pies descalzos, en el caso que nos ocupa, no puede ser otro que carencia de zapatos y es que si fuera por otra razón (hay miles, todas válidas) también distinto fuera el diseño de vestuario, apropiado para la desnudez del pie y para el espectáculo musical. O dicho de otra manera: el vestuario es un todo. Buscar lo contemporáneo en el pie descalzo es una solución tan trivial, que aparece ridícula. Overoles, capuchas, pañuelos atados a la cintura, traje de brillo para la diva, trusas de baño que sustituyen leotardos; incluso, elementos de utilería como paraguas y micrófonos que le quitan el cable.

Todo, todo tiene el signo de la precariedad malsana, aquella que se esconde en la falta de recursos y el período especial. Precariedad ajena totalmente al espectáculo musical. Si no hay un adecuado diseño de vestuario, sea de pobreza, tradicional, actual o fantasía, no se puede hacer.

Me he referido primeramente a los aspectos más externos, obviando la escenografía porque las tarimas habituales y la cortina de nylon no me aportan nada serio para un comentario. Ocurre que el espectáculo musical necesita obligatoriamente ser visualmente atractivo, llamativo, hasta *kitsch*, sea en Broadway, en Caracas, en Bogotá, en París o en La Habana. *A lo cubano* de Narciso Medina no lo es, para mal, no lo es.

Pero bueno, ¿por qué *A lo cubano*? Porque usan música cubana en la banda sonora y bailan ritmos cubanos. Pero unos japoneses pueden hacer lo mismo. Sí, pero tendrían más recursos. ¿Por qué *A lo cubano*?

El espectáculo está estructurado en doce cuadros, repartido los protagonismos de los intérpretes a la vieja usanza de solistas, de reparto y cuerpo de baile, reservado este último para los estudiantes de la Academia.

El primer cuadro nos propone una teatralidad que no se mantiene en el desarrollo de la obra. Por las notas al programa, nos enteramos que estos personajes de overol, capucha y sombrilla, son duendes. El problema radica en que no logran integrarse de una manera armónica al espectáculo, de modo que no funcione en los cuadros restantes como intrusos que entorpecen la adecuada percepción de lo que sobreviene. Esto se debe a una desmedida multiplicidad de focos, presente en toda la obra, pero muy notoria en el cuadro quinto, donde tenemos a duendes por un lado, la fallida sombra arriba, un dúo en el centro atrás de la cortina con flecos de nylon, cuerpo de baile por allá y para colmo, Marlene Carbonell cantando en prosenio con un micrófono mal equalizado exigiendo nuestra atención.

Ese duende que, cuando menos lo esperamos, en cualquier cuadro, en

cualquier momento, irrumpe con su lisiado paraguas para distraer nuevamente a estos ojos escrutadores, sometidos por gusto a la fatiga. Negros sí, pero duendes no, mas bien bomberos hastiados en un frío día de lluvia, que vacilan desorientados en si entran o no a ese show.

Algo que pudiera diferenciar un espectáculo musical cubano realizado por cubanos, de otro con música cubana realizado por extranjeros, es la selección musical y es que no sólo tenemos el conocimiento, sino la tradición, la tierra, el aire. Podemos seleccionar aquellas piezas o ritmos que hayan significado momentos importantes para la historia de la música y el baile popular cubanos. Eso no está presente en *A lo cubano* y por lo tanto, limita las posibilidades histriónicas que ofrece una obra de este tipo. Esto es lo que provoca que en el cuadro tercero, Diolélkis de la O utilice pasos del complejo genérico rumba, mezclados con otros de bailes yorubas. O sea, a pesar de ausencias tan increíbles como el danzón, nuestro baile nacional, o el mambo, la mayoría de los pasos de algunos bailes populares cubanos estuvieron presentes, no así su música.

Coreográficamente –Narciso Medina y Marlene Carbonell–, podríamos dividir la obra en tres bloques conceptuales. Uno es el fragmento de *La música del cuerpo* (obra anterior), que aparece más elaborado y muy ajustado al contexto. Otro es el de Variedades. Simétrico, tradicional. Movimientos pélvicos, de brazos, giros no técnicos... Se deben revisar los diseños espaciales y las entradas y salidas del escenario. Ocurre que hay momentos en los que no se puede definir si los espacios vacíos, son por defectos de diseño o por mala orientación espacial de los bailarines. Salir del escenario para volver a entrar en un momento de punto de giro o de clímax, es práctica rutinaria en este tipo de coreografías, otro motivo no lo justifica y desgraciadamente lo vimos en más de una ocasión, quizá para que tomaran aire los bailarines. Otro bloque es el Contemporáneo, caracterizado por un

reducido vocabulario de movimientos. En el cuadro séptimo, el de los pintores, juegos acrobáticos de graciosa contemporaneidad, le ceden el paso a una pantomima demasiado larga y manida. En el cuadro octavo, con la inclusión de los tambores batá, su marcha ritualizada, la aparición de ¿duendes blancos? y el retorno de los negros, se crean las condiciones para ser partícipes de un momento sagrado; pero se pierde porque los gestos son repetitivos (nada minimalistas) y los intérpretes no se relacionan entre sí, ni con los tambores, que se convierten entonces en lo que pueden ser las vainas, únicamente elementos emisores de sonido.

De las interpretaciones lo más señalado es la abismal diferencia, en cuanto a condiciones, preparación y actuación, entre los bailarines de la Compañía y los integrantes del cuerpo de baile (estudiantes). Al asumirlos se arrogaba el reto de limar las divergencias. Pero esta no es la única imperfección del *regisseur*. Pobres improvisaciones. Bailarines desubicados, diagonales desviadas, unas piernas a derecha y otras a la izquierda sin intención coreográfica, unos primero y otros después. Nada homogéneo, nada parejo. Exigencia fundamental del espectáculo musical. No obstante, es esencial destacar la dignidad mostrada por estos adolescentes en el escenario profesional y la exhortación a que sigan superándose técnicamente.

Los bailarines –Idalmis Arias, Narciso Medina, Marlene Carbonell, Diolélkis de la O, Yuniel Hidalgo, Aliesky Perdomo, Anmy Rodríguez, Adis Chamorro– tuvieron un desempeño decoroso, sobresaliendo Marlene Carbonell por mayor protagonismo y Aliesky Perdomo por su expresividad. Los intérpretes pudieran brillar, a pesar de las limitaciones, si no se ensuciaban tanto: visible preparación para las cargadas, giros fuera de eje que terminan mal, piernas dobladas que deben estirarse, peso abajo al caer de los saltos y otros detalles que se pueden limpiar.

Desde el punto vista dramático hay aciertos y desaciertos. Podemos decir que el espectáculo fluye ascen-

dente y no perdemos el interés. La dispersión de los tres bloques coreográficos conceptuales en los doce cuadros estructurales, eclécticamente es correcta. Se logra unidad, por eso el bombero que aparece y desaparece, lejos de contribuir, estorba. Es muy evidente la costura entre el primero y el segundo cuadro, que llega abrupto, tanto, que no produce catarsis, sino golpe, porque además, el punto de arranque nos acondiciona para algo diferente. Hay confusión entre preclímax y clímax, y entre coda y final. En general, un sólo apagón justificado en toda la obra nos dice que se

encontraron soluciones adecuadas en las transiciones de cuadros. Las mayores dificultades dramáticas, independientemente de la iluminación y el vestuario, no están en el espectáculo, sino en el cuadro como pieza autónoma, núcleo donde se desaprovechan posibilidades y se violan reglas elementales. (Sirva como ejemplo lo citado anteriormente sobre los cuadros quinto y octavo.)

Cierra el telón...

Cuando salgo del cine-teatro Favorito, después de ver *A lo cubano*, último estreno de la Compañía de la Danza de Narciso Medina, puedo argumentar ca-

tegóricamente que no, no siento reminiscencias de lo mejor de la revista o el teatro musical cubano, es más, estoy seguro que esa nunca fue intención de los coreógrafos ni del director. Para las otras interrogantes no tengo respuestas (o preciso obviarlas), sino una sola pregunta que puede abarcar todas las dudas: ¿estará muriendo la danza contemporánea en Cuba?

Vladimir Peraza

libros libros libros libros libros libros libros libros libros libros libros libros libros libros libros libro

■ Volver a la tierra prometida

«Después de nosotros solo quedará chatarra y la risa sorda y sarcástica de las generaciones»

Tadeusz Borowski (*lema de Akropolis*)

Eugenio Barba vivió en Polonia casi el mismo tiempo que yo. Cuando en 1988 viajé a Wrocław, tenía 18 años y no sabía de la existencia de Grotowski y su Teatr Laboratorium 13 Rzedów. No había viajado más de 200 kilómetros desde Varsovia para ir al teatro.

También yo, como Barba, había visto la película *Cenizas y diamantes* (1958), de Andrzej Wajda. Recuerdo que me había llamado la atención que un país socialista produjera un filme tan sórdido y pesimista. Sabía, además, que el actor Zbigniew Cybulski, su protagonista, tuvo una muerte horrorosa.

Aquella misma película que había disfrutado con ambiguo placer en mi temprana juventud, inspiró el viaje de Barba a Polonia.

Veintiséis capítulos e igual número de cartas de Grotowski al autor, durante los años 1963 a 1969, conforman la estancia de Barba en ese país a través de las páginas de su libro más reciente, *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia*.

Sólo cuatro fotos ilustran un viaje de consecuencias tan fecundas: la primera es una imagen de Ramana Maharishi (?-1950), guía espiritual de Grotowski; le sigue la de Ramakrishna (1834-1886), el maestro espiritual de Barba; una tercera donde aparecen Ludwik Flaszen, Jerzy Gurawski y Jerzy Grotowski, tríada imprescindible; y una última instantánea que recoge el momento final de *Cenizas y diamantes* en el que su protagonista está a punto de morir.

La selección de esas cuatro gráficas puede resumir el sentido profundo de este testimonio: un viaje a la semilla, al origen mismo de su credo, al punto de partida del Barba de hoy.

La tierra de cenizas y diamantes... no es un homenaje a Grotowski, como pudiera parecer. Su impronta no está sellada en la historia contada, sino en su vocación por permanecer viva. Es un libro sobre Grotowski; también sobre

la relación de su autor con la sociedad y el teatro polacos de ese momento.

II

«Entraba por una pequeña puerta; un pasillo corto y estrecho que hacía las veces de *hall* y luego estaba la sala de no más de ochenta metros cuadrados. (...) Me molestaba la cercanía de los actores que me obligaba a darme cuenta de la costura de un vestido, la mancha de sudor en una camisa (...) En definitiva, el primer espectáculo de Grotowski que vi me dejó indiferente».¹

Así describe Barba su primer encuentro con Teatr Laboratorium 13 Rzedów y su director. Sin embargo, meses más tarde sus pasos azarosos lo conducían, sin razón aparente, a bajarse del tren que lo llevaba a Cracovia y a quedarse en Opole para volver a aquella incómoda salita.

Como otras tantas aventuras fundacionales en el teatro universal, ésta también se fue gestando mediada por un café y una larga y buena conversación. En una cafetería de la Terminal de Trenes de Opole, que imagino humeante y bulliciosa, se fueron consolidando fecundas empatías —el

teatro, el hombre, el Oriente—, y dibujándose los cimientos de una de las revoluciones teatrales del siglo XX.

El libro logra encerrar en sus páginas las peripecias que hicieron posible el tránsito de la provincia al mundo y que colocaron al Teatr Laboratorium en los circuitos internacionales de los festivales de teatro.

En su instancia más inmediata este volumen nos pone en escena a un teatrista que nunca ha dejado de ser un escritor de precisa y poética pluma. Sus ensayos están atravesados por un alto vuelo poético. Hay momentos memorables de resonancias íntimas y confesionales expresadas a través de un nítido lenguaje. Tal es el ejemplo del capítulo final «Pocos es el número justo», que constituye el homenaje más visible no sólo a Grotowski, sino a su experiencia vital en Polonia.

La tierra de cenizas... es un libro de una importancia testimonial extraordinaria. Su autor consigue transparentar, con una mirada que no deja de ser crítica, el Grotowski teatrista y al ser humano, lleno de vanidades, timideces y rigores. Gracias a su participación activa en el proceso de madurez grotowskiano, percibimos la trayectoria de algunos procesos de trabajo que desembocaron en títulos antológicos del teatro de vanguardia del presente siglo. El seguimiento del teatro de Grotowski pone al descubierto la lógica interna de una dinámica de pensamiento teatral que trascendía sus propias fronteras. De esta forma, llegamos a *Apokalipsis cum figuris*, el último espectáculo de Grotowski antes de su retiro a Pontedera.

Ha sido una lectura riesgosa y sorprendente. Como testigo de un proceso de cualidades muy peculiares, Barba se rebela contra el socialismo conservador, atascado en procesos que inevitablemente, como en toda Europa del Este, llegarían a ser insolubles. Una trayectoria que tuvo su *tour de force* en 1989 con el triunfo de Solidaridad y que yo, como observadora entonces de ese cambio ineludible, había encontrado respuestas que sólo podía tener en el terreno.

Constituye, sin duda, un recorrido por la formación y consolidación de dos maestros. El surgimiento y evolución del teatro antropológico, los pilares de una nueva manera de asumir el teatro, como artesanado y como forma de vida, la revitalización de los maestros fundadores de la vanguardia teatral de principios de siglo, la noción del oficio del teatro, la validación del grupo como célula de nacimiento y continuidad, el germen de lo que sería en un futuro la ISTA, el parto del Odin Teatret y, especialmente, un acentuado compromiso ético hacia el hombre, son estaciones imprescindibles de este viaje.

Es un libro hecho de amor, de claridades. Ajeno a solemnidades y matizado de humor, Barba nos cuenta la historia de otra fundación: la de una amistad que, como él mismo dice en complicidad con Grotowski y a petición de unos amigos que le inquietan las razones de esa relación, no tiene explicación, no la necesita, es otro misterio.

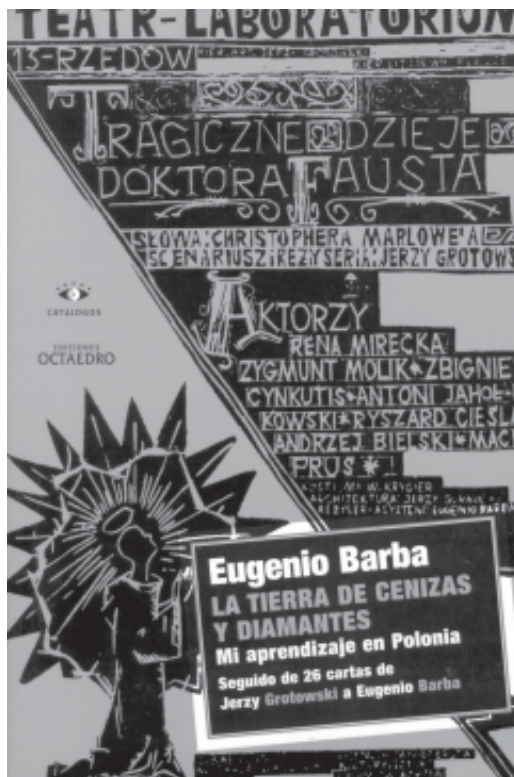
La tierra de cenizas y diamantes... es un testimonio que su autor le debía al movimiento teatral. Destacar su signifi-

cación es sencillamente una tautología. Ha llegado este libro a la Isla gracias a la bondad de su autor con amigos cubanos. A pesar de su escasísima circulación de una mano a otra, como suele ocurrir con los grandes libros que después se abren a todos, *La tierra de cenizas y diamantes...* es conquistable, tanto en su lectura, como en su vocación y espíritu.

Maité Hernández-Lorenzo

NOTA _____

I Barba, Eugenio. *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia*, Ed. Octaedro, Barcelona y De. Catálogo, Buenos Aires, 2000, p.20





Roberto Gacio

cinematografía nacional. En *Morir del cuento* de Abelardo Estorino fue protagonista: la reciedumbre y la fuerza dramática y sobre todo la verdad de su arte determinaron la trascendencia de su actuación, donde la imagen artística acompañó a plenitud la profundidad conceptual.

Entre sus últimos trabajos significativos hay que mencionar *En el parque*, de Guelman, otra vez bajo la batuta de Vicente. Ese hombre atormentado, casi paroxístico, lacerado y lacerante, bondadoso, humano pero agresivo, violento aunque tierno, lo hizo alcanzar el galardón máximo de actuación en Camagüey.

Otras actuaciones sobresalientes ocurrieron al protagonizar *Deseo bajo los olmos*, *El pagador de promesas*, *Réquiem por Yarini* y *Un tranvía llamado deseo*.

Ese talento suyo para asumir caracteres dramáticos de complejidad psicológica se unió a su poderosa interrelación para dialogar con el otro personaje, con su antagonista, un dar y recibir que pueden constituir lección en este sentido. Esto último lo digo por experiencia propia; cuando dialogábamos con Adolfo percibíamos la capacidad de encarnación, de hacer vivos psicofísicamente los resortes artísticos, pero por encima de ellos, los del alma del actor. Su humanismo es algo que no puedo omitir: su compañerismo, la sinceridad para asumirse ante los otros o exigir de los demás esa misma cualidad. De igual modo se enfrentaba a la mediocridad y a lo mal hecho con rigor.

La actividad comunitaria teatral con niños y jóvenes en la barriada donde vivía, fue una de sus últimas actividades teatrales.

Cuando un actor alcanza las altas cotas de trascendencia artística y por tanto de importancia social que Adolfo Llauradó Salmerón consiguió, su memoria y protagonismo se mantienen perennemente vivos para todos los de su tiempo y los que vendrán. Mi recuerdo emocionado acompañará siempre al ser humano y al gran actor.

Llauradó en la memoria

Uno de los mejores actores cubanos de todas las épocas ha fallecido: Adolfo Llauradó (1941-2001). Él nos legó una galería de personajes teatrales y cinematográficos excepcionales.

Entre sus primeras actuaciones estuvo la de un joven estudiante en *Los pájaros de la luna* de Marcel Aymé, antes del triunfo revolucionario, bajo la dirección de Adolfo de Luis quien siempre se refirió encomiásticamente a la enorme capacidad de interiorización del intérprete.

Lo conocí en 1960, cuando trabajamos juntos en *Santa Juana* de Bernard Shaw, a cargo de Berta Martínez. Realizó el personaje de El Delfín, caracterización de un individuo entre tonto y alucinado que impresionó enormemente a la crítica y los espectadores. Su presencia en el Conjunto Dramático Nacional, en superproducciones de grandes clásicos antiguos y modernos, lo situó junto a la pléyade de actores nuevos talentosos que sobresalieron en la primera parte de la década del 60. Pero considero que sus más sobresalientes actuaciones ocurrieron en Teatro Estudio dirigido por Vicente y Raquel Revuelta en los 60 y 70.

En *El alma buena de Se-Chuán*, su señor Shi Fu, el barbero, significó el desempeño de una sutil figura de hombre grueso, irónico, de modo que apeló a su versatilidad para transformarse a partir de la voz y el movimiento y alcanzar el éxito en su labor.

En *La noche de los asesinos* de Triana, una de nuestras mejores puestas, Llauradó tuvo el privilegio de compartir el personaje masculino con Vicente Revuelta, director de la misma, y participó en la exitosa gira internacional realizada por Europa.

Quiero rememorar al Vershinin de *Las tres hermanas*, ahora en un galán maduro, entendiéndome muy bien las relaciones psicológicas e interpersonales con Masha y los demás, sobre todo al defender con visceral pasión el derecho al amor y la frustración que puede sobrevenir al mismo.

El Leonardo de *Bodas de sangre*, monumental realización de Berta Martínez, encontró en él al intérprete ideal, jamás igualado en nuestra escena.

Santa Camila de La Habana Vieja lo tuvo como el Níco por antonomasia, quizá la traspolación al teatro de la imagen machista que alcanzó en la

tablas en tablilla: después del Festival, en La Habana

Los meses posteriores al FTH, evento durante el cual pusimos en circulación nuestra tercera entrega del año, han permanecido en una extraña calma teatral, asaeteada por algún estreno e incluso los embates del huracán Michelle. Sin querer, no obstante, quedarnos en casa, recorrimos La Habana y hallamos propuestas varias. La calle Línea, que ha sido nombrada la más escénica de la capital, acogió las temporadas de *La gaviota* de El Público, en el Triánón, *Severa vigilancia* de Jueguespacio, en el Mella, *Emelina Cundiamor* de Teatro Caribeño, en el Brecht... Y por los días que en el Mella se programaba el humor, en el Sábado del Libro del Palacio del Segundo Cabo se lanzaba *Cincomedias*, uno de los últimos títulos de Ediciones Alarcos, que semanas antes se había presentado en el Humorclub Cocodrilo, junto a *Telones*, de Telo. Y en lo que la Compañía Hubert de Blanck anunciaba el regreso de la arrufatiana *El vivo al pollo*, en el Noveno Piso del Nacional Mónica Guffanti y Doris Gutiérrez invitaban a compartir los *Días felices* de Beckett, y Teatro Estudio, en la Casona de Línea, permitía la entrada cada noche de fin de semana a su *Tin marín de dos pingüé...* Los ensayos tampoco cesaron. Carlos Díaz anunciaba para el año entrante su versión de *La Celestina* de Fernando de Rojas. Y en la Covarrubias, Raúl Martín y Teatro de la Luna revisaban con cierta premura las escenas del pirandelliano *Seis personajes en busca de un autor*, posterior y exitosamente estrenado durante la semana de la cultura italiana, a fines de noviembre.

tablas responde

La valiosa editora Ana María Muñoz Bachs, nos ha dirigido una carta en defensa de su tía Matilde Muñoz, a quien considera ofendida por los editores de *tablas*, quienes permitimos apareciera en nuestra segunda entrega del año en curso, las opiniones de Francisco Morín en «Electra y Prometeo», fragmento de sus memorias *Por amor al arte*.

Podemos decirle a Ana María que nos animó a publicar este texto la intención de dar a conocer y reconocer la figura fundacional de Morín, y jamás, a través de él, contribuir, como ella señala, a «¿la indiferencia?, ¿la insensibilidad?, ¿la inclinación por el morbo efectista?» que pudieran desprenderse de las «referencias nada delicadas y realmente ofensivas».

Quien conozca *Por amor al arte* sabe que es un libro que debe leerse, lo cual no significa que coincidamos con esas continuas alusiones personales sobre sus protagonistas. Estas, en el caso de Matilde y en otros, no son siempre negativas; antes bien: se convierten en el estilo peculiar del autor, y por tanto se nos torna muy difícil expurgarlas.

A nuestros lectores, y a petición de la propia Ana María, informamos que Matilde Muñoz (Madrid, 1895-La Habana, 1954) desde muy joven se hizo cargo, en el periódico madrileño *El imparcial*, de las columnas de crítica de arte. En 1936 firmó, junto a un nutrido grupo de intelectuales españoles, una carta abierta de protesta por el asesinato de Lorca. Tras la derrota republicana pudo emigrar a Cuba, y en poco tiempo logró destacarse en el mundo intelectual de la época. Al morir era ciudadana cubana.

Universidad para Todos:
la danza y el teatro

Con un curso de Apreciación de la Danza, el universo escénico se sumó a los programas de Universidad para Todos, que anteriormente recorrieran otras ramas del arte como la literatura, la música y la plástica. Durante tres meses y con frecuencia semanal, el coreógrafo, bailarín y ensayista Ramiro Guerra, Premio Nacional de Danza 1999, impartió una docena de clases en torno a la historia, la interpretación y las maneras contemporáneas de asumir la danza. Un tabloide, íntegramente redactado por el maestro, acompañó las entregas

semanales, y abarcó desde los antiguos bailes con carácter ritual, o las danzas folklóricas de distintas épocas y regiones, hasta los experimentos y búsquedas más recientes que indagan en las potencialidades del cuerpo.

Con el verano dio inicio el curso de Apreciación Teatral, presentado por la investigadora Raquel Carrió, profesora principal de Dramaturgia de la Facultad de Artes Escénicas del ISA, coordinado por Bárbara Rivero, e impartido además por otros reconocidos pedagogos: José Alegría, Eberto García Abreu, Vivian Martínez Tabares, Armando Suárez del Villar, Osvaldo Cano, Omar Valiño... El tabloide, redactado por el teatrólogo Pedro Morales López, incluyó firmas prestigiosas, y se centró en el devenir de este arte milenario, en su historia. Entrevistas a dramaturgos y mesas redondas a propósito de múltiples aspectos, entre ellos el teatro latinoamericano y el teatro para niños —esta última disciplina bajo la imprescindible tutela de Freddy Artiles—, dinamizaron las clases durante el sintético e importante itinerario que este curso constituyó.

El Puente de regreso

En 1999, el actor y director de Teatro El Puente, Jorge Ferrera, fue invitado a Colombia para impartir un taller de creación escénica en la Universidad de Cali. Durante ese año participó en el Festival de Manizales con el espectáculo *Conecticus*, y realizó una temporada en el teatro La Candelaria con los unipersonales *Mascarada de los ángeles* y *Jorge*, que anteriormente fueran premiados en el Festival del Monólogo de La Habana; asimismo estrenó *El principito* y *Gulliver*. La crítica elogió en cada ocasión estas obras.

En 2000, dos integrantes de El Puente impartieron en Suiza el taller «Dinámica de la creación del personaje». En España realizaron una temporada en el teatro Malic con *Jorge* y *Mascarada*... Jorge Ferrera colaboró como invitado en el espectáculo *Cuatro estaciones*, dirigido por Joan Baixas, teatrista catalán conocido en Europa por sus trabajos junto a pintores como Joan Miró y Antonio Saura; *Cuatro estaciones* se estrenó en el teatro

Lliure de Barcelona, y se presentó en el Festival Internacional Do Porto, Portugal, y en el VI Festival Internacional Marionnettissimo en Toulouse, Francia.

En 2001, el colectivo estrenó en Barcelona la coreografía *La rutina del misterio*, una puesta que fusiona danza y teatro bajo la dirección de Jorge Ferrera. Actualmente el director cubano imparte clases en la Escuela de Danza Contemporánea AEREA de Barcelona. En octubre de este mismo año, de regreso a La Habana, Ferrera ofreció un taller para estudiantes en los salones de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte.

Cuba en el Festival Cervantino

Entre el 10 y el 28 de octubre tuvo lugar en Guanajuato, México, el XXIX Festival Internacional Cervantino, bajo el lema «Para los nuevos tiempos». Por primera vez la narración oral escénica estuvo presente, gracias a la labor de la Cátedra Iberoamericana Itinerante que dirige Francisco Garzón Céspedes. La cubana Mayra Navarro mostró al público el espectáculo «Mujeres con y sin sobresaltos». Otras presentaciones, en la Plaza de la Paz, fueron las del panameño Rubén Corbett y los mexicanos Armando Trejo y Sara Rojo. Asimismo Corbett y Trejo dictaron un taller sobre narración oral.

Doctores en el ISA

El mes de octubre acogió dos gratos momentos para las artes escénicas dentro del Instituto Superior de Arte. Flora Lauten, directora del grupo Buendía y actriz de reconocida trayectoria, mereció el título Doctor Honoris Causa en Arte por toda su trayectoria vinculada a la pedagogía del teatro; en sus palabras de elogio, la también doctora y profesora de dramaturgia Raquel Carrió, recorrió puntos cenitales de la labor de Flora, a quien, durante los días del Festival de Teatro de La Habana, se le concedió asimismo el galardón Maestro de Juventudes, máxima distinción que otorga la sección de artes escénicas de la Asociación Hermanos Saiz a quienes han hecho indiscutibles aportaciones a

la formación de las jóvenes generaciones de artistas. Por otra parte, al teatrólogo Freddy Artilles Machado —con vasta obra publicada en torno a la investigación e historia del teatro, y también dramaturgo—, luego de una impresionante defensa de su tesis de doctorado relativa al tema cenital de sus búsquedas: el teatro para niños y de títeres, le fue concedido el título de Doctor en Ciencias sobre Arte ante la Comisión de Grado Científico del Instituto. Dos sucesos que *tablas* siente como suyos, y que festeja.

Premios Caricato 2001

Con los premios Caricato, la Asociación de Artes Escénicas de la UNEAC distingue a actores, directores y músicos. Vale la pena señalar que el jurado de este premio, que labora durante dos años, sólo considera y valora para entregar sus galardones aquellos espectáculos que previamente se han alistado; es decir, no entran en competencia todas las obras que durante dos años anteriores han permanecido en cartelera. Este año, la gala de premiación ocurrió en el teatro Mella.

El jurado de teatro para niños —integrado por Pedro Valdés Piña, Regina Rossié, Silvia de la Rosa, Alexander Paján y Waldo González— entregó premios de actuación a Ariel Bouza (*Historia de una muñeca abandonada*), Tané Martínez (*Gracias, abuela*), Ofelia Pacheco (*Hansel y Gretel*) y Javier Pérez (*Los tesoros de un aventurero*), de puesta en escena a Rubén Darío Salazar por *Pelusín y los pájaros* y de música a Luciana Suárez por *Busca buscando*. Las menciones fueron a manos de Lilian Cala y Trinidad Rolnado. Este mismo jurado valoró los trabajos con muñecos para adultos, categoría en la que merecieron galardones: Omar Bilbao por la puesta *Títeres bufos son*, las actrices Fara Madrigal (*El Guiñol de los Matamoros*) y Maylin Alonso y Carlos González (*Títeres bufos son*).

Los trabajos para adultos fueron debatidos por Ramón Ramos, Juan R. Amán, Jorge Garciporrúa, Valia Valdés y Alberto Curbelo, quienes otorgaron premio de puesta en escena a Raúl Martín por *El enano en la botella*, espectáculo del cual se reconoció asimismo la actuación de Gretel Trujillo. Déxter Cápiro obtuvo el premio de actuación masculina por *Electra Garrigó*, Adrián Torres el de

música por *El cartero de Neruda* —compartido con Abelardo Larduet y Luis Felipe Pérez por *Jacques Hippolite y su tambor*—, Miriam Learra como actriz de reparto por *El cartero...* y Alexander Legró como actor de reparto por *Jacques Hippolite...* Mencionados fueron Nora Hamze, Nelson González y Fátima Patterson.

Mario Aguirre (*El perro del hotelano*) y el colectivo guantanamero Komotú (*Adorables mentiras*) fueron premiados dentro de la categoría humor escénico, donde se reconoció a Luis Silva por *El pan en los tiempos del cólera*.

Un Espacio escénico en Villa Clara

Una publicación teatral es siempre una rareza. Por eso *tablas* se ha alegrado al recibir la entrega cero del año que corre del boletín *Espacio escénico*, que publica el Consejo Provincial de las Artes Escénicas de Villa Clara, dirigido por Cecilia Mederos y que en este primer número cuenta con firmas tan prestigiosas como la de Luis Álvarez y Roxana Pineda. Con una extensa zona dedicada a la crítica y la reflexión en torno al fenómeno de las tablas en la provincia, *Espacio...* incluye además reseñas, fotografías y noticias. Enhorabuena, pues, y que se repita.

Con los recuerdos a la espalda

Para algunos de los teatristas más jóvenes constituyó un privilegio conocer a Carucha Camejo. De vuelta a Cuba, luego de una ausencia de más de veinte años, la emblemática figura del Guiñol Nacional de Cuba sostuvo en la ciudad de Matanzas un cordial intercambio con un grupo de gente de teatro. «El corazón sobre el retablo» fue el nombre del encuentro que incluyó espacios de diálogo con la actriz, además de la presentación del espectáculo *En un retablo viejo*, a cargo del grupo Teatro Las Estaciones, y una exposición dedicada al trabajo de los Camejo junto a Pepe Carril. La noticia conmocionó a toda una generación iniciada por los hermanos titiriteros en los manejos de este hermoso oficio.

No sólo aquellos que alcanzaron a compartir el arte de los Camejo brindaron reconocimiento a la actriz, sino también actores y directores que han protagonizado la vanguardia más reciente de este complejo arte teatral y que desde acercamientos contemporáneos al teatro de las figuras, reconocen haber nutrido su trabajo de la herencia sembrada por Carucha y sus colegas. Desde grabaciones se escucharon en la sala del Sauto las voces de Dora Alonso y Rogelio Martínez Furé, quienes refirieron sus impresiones respecto a la personalidad de Carucha. Regalos simbólicos como el títere Papobo, o la música de *En un retablo viejo*, fueron ofrecidos a la importante titiritera cubana, quien reconoció sentirse sorprendida ante tanta gente que todavía la recuerda en Cuba.

Una de las mayores alegrías que brindó el reencuentro fue el estreno del espectáculo *En un retablo viejo*, bajo la dirección de Rubén Darío Salazar. Con las actuaciones de Fara Madrigal, Freddy Maragoto, y el propio Rubén, el montaje retoma a los míticos personajes de Libélula, Mascuello y el Payaso del Acordeón: desde la exquisitez y el buen gusto que caracteriza las propuestas escénicas de Las Estaciones, *En un retablo viejo* logra anuar la visión contemporánea de sus hacedores con la historia que conservan estos simpáticos personajes.

Conmovedor resultó el ejercicio de superponer realidades distantes, apoyándose para ello en la expresión plástica de los muñecos que una vez más demuestran la destreza de Zenén Calero a la hora de recrear diseños originales, sobre todo en el caso de personajes como Libélula y Mascuello, inspirados en los muñecos primeros y el traje del Payaso, caracterizado por el actor en vivo. Un arreglo excelente resultó el trabajo realizado con las voces originales de los actores, que animaron historias como la «Fábula del guajiro, la jutía y el cocodrilo», el «Romance de Ambarina» o la canción interpretada por Carucha que identifica a Libélula.

Como un despertar de viejos sueños transcurrió el encuentro con Carucha Camejo. Se reunió además una muestra de la herencia gráfica que nos legara una de las pioneras del teatro de títeres en nuestro país y desde esta retrospectiva honorífica, la galería El Retablo se sumó a los feste-

jos por la visita de Carucha, quien además de desempeñarse como actriz, asumió la dirección de diferentes puestas en escena y junto a sus hermanos y Carril, fue responsable del manifiesto del Guiñol Nacional, del cual también se escucharon fragmentos en la voz de Armando Morales.

La idea de invitar a Carucha a nuestro país a recibir el justo homenaje que tributara el teatro matancero a uno de los símbolos del teatro de títeres en Cuba, se hizo realidad gracias al empeño de Teatro Las Estaciones. (Claudia Pérez)

Los sesenta de la Garrigó

La imprescindible *Electra Garrigó*, hija del talento de Virgilio Piñera, cumple sesenta años. No abundan quienes al arribar a esa frontera eufemísticamente bautizada como tercera edad, exhiben tanta lozanía y vigor. Más aún, pese al acoso del almanaque muchas de nuestras jóvenes actrices anhelan estar en su piel, vivir sus conflictos y compartir su soledad. ¿Por qué? Pues porque «ser» *Electra* resulta una prueba a la que bien vale la pena someterse; o porque asumir el riesgo y salir airosa es, casi seguro, tener reservado un sitio en nuestra historia teatral; sin olvidar que el personaje, con sus demonios, seduce y reta a un tiempo.

Cuando el entonces joven y desconocido autor la concibiera, en 1941, pocos pudieron predecir su protagonismo y longevidad. Piñera sabía que la vida «real» de un texto teatral sólo se alcanza en las tablas, es por ello que pujó mucho para lograr tal cosa. Hasta que en 1948 el legendario Francisco Morín, director de *Prometeo*, se hizo cargo del memorable estreno. Tal fue el revuelo que este suscitó que llegó a ser calificado como nuestra pequeña batalla de Hernani. De su primer contacto con el público *Electra Garrigó* no dejó a nadie indiferente. Entre las voces que se alzaron en su contra descuella una que la calificó como un escupitajo al Olimpo. Parece, como afirmó Vargas Vila, que la saliva inmortaliza.

Electra Garrigó significó la entrada del teatro cubano a la modernidad. Con ella se verificó la creación de una auténtica tragedia vernácula, en la cual Piñera, ajeno a los remilgos de Heredia, se calzó alternativamente el coturno o la chancleta. Colocó en un mismo saco tradición y vanguardia y protagonizó lo que pudiera calificarse como nuestro Rubicón teatral, pues, pese a las tormentas desatadas, a partir de su estreno la suerte de nuestra escena estaba echada a favor de la renovación y la experimentación.

Con esta pieza Piñera nos hizo conscientes de la pertenencia a una tradición de tradiciones de la cual nuestro autor se apropió con «irreverencia y gratitud». En cierta ocasión confesó que al escribirla se hallaba «contaminado por el bacilo griego». La «enfermedad» no embotó su inteligencia y haciendo gala de un cubanísimo desenfado acudió a la parodia y al choteo como recursos esenciales para tratar la fábula y aplanar a los personajes. Estas — junto al desparpajo, el coloquialismo en el habla de los protagonistas y el humor «cerebral»— son algunas de las armas de que se valió para conseguir la ruptura piñeriana y sistemática de lo trágico por lo cómico.

Como se puede apreciar estamos hablando de una obra intensa y compleja, cualidades estas que han atraído a algunos de nuestros más importantes directores. Roberto Blanco, Flora Lauten, Armando Suárez del Villar y Raúl Martín han tratado el texto con más o menos respeto según sus respectivas poéticas, movilizándolo a su vez a valiosas actrices para encarnar el rol de *Electra*. Nombres como los de Violeta Casal o Lilian Llerena se encuentran entre quienes primero asumieron el riesgo de enfrentar a tan compleja y singular criatura, mientras que Grettel Trujillo y más recientemente Gilda Bello resultan las más cercanas *Electras*.

Hoy en día, cuando Virgilio Piñera resulta un nombre imprescindible en la escena cubana, *Electra Garrigó* —una de sus primeras piezas— sigue movilizándolo a los espectadores, dividiendo a los críticos y convidando a actores y actrices. ¿Por cuánto tiempo? Quién sabe. De cualquier modo, dure cuanto dure su magnetismo y no por cortesía sino por convicción y admiración sincera, le deseo larga vida y feliz aniversario. (Osvaldo Cano)

A

Alfonso, Raúl. «Las brujas de Salem: el festín de los necios», 3, pp. 67-69.

Almaral Reyes, Ana. «Títeres y gracias sobre las tablas pineras», 3, p. 79.

Álvarez, Luis. «La quinta rueda, el quinto sello», 4, pp. 70-71.

Arenal, Humberto. «Esperando a Arthur Miller», 3, pp. 60-62.

Arrufat, Antón. «Aviso sobre Luaces», 3, pp. 3-9.

Artiles, Freddy. «Títeres en Cuba: el breve y largo camino», 2, pp. 18-23.// «Memorias, ideas y deseos», 3, p. 80.

B

Borges Bartutis, Mercedes. «Danzabierta, otra buena temporada», 1, pp. 80-81.// «Marianela Boán a escena», 2, p. 74.// «Otra vez La Habana en puntas», 4, pp. 53-57.

Boudet, Rosa Ileana. «Teatro Alhambra: parodia y simbolismo», 2, pp. 9-16.

Brene, José Ramón. *Escándalo en La Trapa*, 3, pp. 31-53.

C

Cano Castillo, Osvaldo. «Madonna y Víctor Hugo: la tragedia de la soledad», 2, pp. 68-70.// «Del sueño a la escena», 4, pp. 64-66.

Caratozzolo, Vittorio. «Amor y arte en el teatro de Gertrudis Gómez de Avellaneda», 1, pp. 50-56.

Carrió, Raquel. «Tres maestros», 1, pp. 7-12.// «Teatro y modernidad: treinta años después», 3, pp. 10-17.

Celdrán, Carlos. «De cómo y por qué leímos a Calderón», 4, pp. 62-63.

Cordero, Tania. «Entre la indagación y la academia, Danza Contemporánea de Cuba», 1, pp. 73-74.

E

Espinosa, Norge. «Diez años de Teatro El Público en las palabras de un cómplice», 1, pp. 57-64.// «Oscuro testamento para muerte en el bosque», 2, pp. 66-68.// «Mapa teatral para un viajante en La Habana», 3, pp. 62-66.// «Un caracol nocturno para la danza», 3, pp. 73-74.// *Romanza del lirio*, 4, pp. 33-51.// «Danzando en Danzan Dos», 4, p. 77.

Estorino, Abelardo. *La dama de las camelias*, 2, pp. 33-51.

F

Fernández Font, Damián. «Un libro joven», 1, p. 100.

Fullada León, Gerardo. «Apuesta por el Brene», pp. 28-30.

G

Gacio Suárez, Roberto. «Buscar el rostro detrás de la máscara», 2, pp. 60-63.

Garbey, Marilyn. «El taller de los títeres», 2, pp. 53-56.

García Abreu, Eberto. «¿Nuevos domingos para Arrufat?», 1, pp. 85-89.

Gibert Núñez, Yamina. «Otra vuelta para que viaje el alma», 2, pp. 64-65.// «De títeres y tradiciones», 4, pp. 16-18.

Gómez Triana, Jaime. «Vientos para no temer», 4, pp. 69-70.

González López, Waldo. «La otredad del rey Lear», 1, pp. 98-99.

González Melo, Abel. «¿Una academia cubana de teatro?», 1, pp. 12-19.// «En tablilla», 2, pp. 76-79.// «Las ventanas de Ulises», 3, p. 76.// «En tabilla», 3, pp. 77-79.// «Pues sí: cabalga», 4, pp. 66-68.// «En tablilla», 4, pp. 75-78.

Guerra, Ramiro. «Erotismo y

danza cubana», 3, pp. 25-26.

H

Hernández-Lorenzo, Maité. «Crónica de crónicas», 4, pp. 72-73.

I

Infante, Arturo. «Ser cubano: redimir toda culpa», 2, pp. 71-73.

L

Leal, Rine. «Crítica de la razón crítica», 1, pp. 24-25.

M

Mansur, Nara. «Te conoceré por tu cara y por tu máscara. Entrevista a Antonia Fernández», 4, pp. 23-28.

Martínez Tabares, Vivian. «El teatro que nos falta», 2, p. 80.// «Mirar atrás desde el XXI», 4, pp. 3-13.

Menéndez Mariño, Miguel. «La risa con rostro de clown», 1, p. 102.// «Un azul de carpa y cielo», 3, pp. 75-76.

Montejo, Martha María. «Un teatro andante», 2, pp. 78.

Morales, Armando. «Titirisa o los títeres en el ISA», 1, pp. 21-26.// «La afrocubana en el Teatro Nacional de Guiñol (1963-1968)», 2, pp. 24-28.// «Los títeres de Lorca y Villafañe», 3, p. 77.

Morales, Pedro. «Los retos de *Aikunwa*», 1, pp. 75-79.// «Teatro y danza entre solos y romerías», 3, pp. 55-59.

O

Oramas, Ada. «Misterios del mito», 1, pp. 82-84.

Oviedo Brito, Bárbara. «La magia, otra vez», 1, pp. 70-72.

P

Pino, Amado del. «Al teatro le

toca abrir senderos. Entrevista a Julián González», 1, pp. 3-6.// «Una joven compañía habla de la soledad», 2, pp. 70-71.

Pérez Ruiz, Claudia. «Tras los signos cómplices de la memoria», 4, pp. 19-22.

Pogolotti, Graziella. «La isla son los puertos», 2, pp. 3-8.// «Las tentaciones del poder», 4, p. 80.

Portales, Yasmín. «Por la memoria del títere», 2, p. 75.// «De la academia a la escena», 3, p. 79.

Proveyer, Yasmina. «Un espectro teatral que vibra más allá de la luz», 3, pp. 71-73.

Q

Quintana, Fefi. «El humor en teoría», 4, p. 76.

Quintero Viera, Héctor. *El lugar ideal*, 1, pp. 29-49.

R

Revuelta, Vicente. «Notas calderoneanas», 4, pp. 59-61.

Rodríguez Febles, Ulises. «Teatro D´Sur: veinte años», 2, p. 77.

Ruiz, Raúl. «Fernando Alonso: danza con la vida», 3, pp. 18-26.

S

Salazar, Rubén Darío. «Los caminos del títere son largos. Entrevista a Enkarni Génu», 2, pp. 57-59.// «La roma de La Habana Vieja por los titiriteros», 3, pp. 78-79.// «Retrato teatral con platos y lirios», 4, pp. 30-32.

Santos Moray, Mercedes. «Las brujas de Miller», 3, pp. 69-70.

Sotolongo Valiño, Carmen. «Los días del hombre son como caña al viento», 3, pp. 70-71.

Suárez Durán, Esther. «Fausto entre nosotros», 1, pp. 90-95.// «Estorino y ese olor a camelias», 2,

pp. 30-32.

T

tablas. «Pequeño formato teatral en Santa Clara», 1, pp. 65-69.// «Pórtico para una nueva época», 2, p. 2.// «Premio Nacional de Danza 2000», 2, p. 16.// «El Emperador del Cocuyé», 2, Entretelones.// «Catálogo de inéditos», 2, p. 52.// «Nota bene», 2, p. 56.// «Editorial», 3, p. 2.// «Otra vez las máscaras de Salem», 3, Entretelones.// «Catálogo de inéditos», 3, p. 54.// «Adiós y bienvenida», 4, p. 2.// «Apostar por Cuentabrazas», 4, Entretelones.// «Catálogo de inéditos», 4, p. 52.// «Leer a Calderón», 4, p. 58.

V

Vázquez, Lilian. «Testimonio de la validez de un género», 1, pp. 27-28.

Valiño, Omar. «Rajatabla: defender la ilusión, conservar la herencia», 1, pp. 96-97.// «Fin de siglo en Camagüey», 4, pp. 14-15.// «El mundo es más que un nido», 4, pp. 68-69.

Villabella, Manuel. «Rómulo Loredó y su teatro popular», 4, pp.

7 3 - 7 4 .

Un testimonio inédito*



Rine Leal

[...] Te escribo esta carta y todavía no sé si llegará a ti porque parece que no puedes escribir y que los están llevando recio. El caso es que tú me pediste que te escribiera una carta y lo cumplo al pie de la letra. [...] Tu excelente artículo sobre Isabel no ha salido todavía y sobre mi conferencia ahí fallo. Te diré que fue un desastre, sólo 8 personas en el público. Hice lo que pude, mandé una nota al *Mundo* que me publicaron, pero mis alumnos no pudieron ir pues están en exámenes y la verdad que quedó deslucida. Bueno, por lo menos me queda un texto de 27 cuartillas que ya publicaré. [...] Y ahora te contaré todo lo que he hecho para que veas que semana he tenido y las noticias que tengo que darte. El lunes terminé de preparar y ensayar mi charla. El martes la di, pero el miércoles tenía guardia de 8 a 6 de la mañana y también una reunión en la UNESCO. Fui a la reunión y allí me enteré que soy miembro de la delegación cubana, que tengo que asistir a las sesiones en Santa Clara, y que duran una semana, del 15 al 21 por lo menos, es decir de mañana domingo al sábado o al mismo domingo. Salimos mañana por la mañana, a las 7 de la madrugada, del ICAP y vamos a vivir en un sitio maravilloso, Los Caneyes. [...] Resulta que del Centro soy el único que invitaron, y eso a título personal, no por institución. [...] Esto me ha dado algo de seguridad en estos momentos. Y en la reunión me enteré que tenía que entregar mi moción en apenas 24 horas. Bueno, de ahí me fui a comer con Sara y Alomá que tenían un turno tarde en el Polinesio, nos acordamos de ti, y después, a eso de la 1 de la mañana, me fui a mi guardia donde trabajé hasta las 6 en la moción. Al día siguiente, jueves, tuve la última clase de preparación combativa, y al hacer la emulación final por batallones, me eligieron combatiente ejemplar! [...]

Como tú ves a ti sola no te eligen vanguardia. [...] Bueno, el caso es que después de terminar la última clase, regresé y mecanografié mi moción y te prometo que también en ese Simposio Internacional me van a tener que elegir vanguardia. El viernes la llevé a la UNESCO y luego tuvimos una reunión en el

Centro con Muzio sobre el trabajo agrícola y yo pedí permiso para irme 2 ó 3 semanas a la isla en enero y me dijeron que sí. [...] En la reunión, Muzio planteó que debíamos discutir la lucha ideológica con respecto a los premios (que están al salir) y yo me paré y le dije que para eso teníamos que leer los libros pues no podíamos aceptar de entrada los artículos de *Verde Olivo*, y además que él hablaba del debate ideológico y yo dije que eso implicaba un diálogo y hasta ahora sólo habíamos tenido un monólogo. Yo fui el único que habló, y Benítez que también dijo algunas cosas similares, pero el que rompió el hielo fui yo. Bueno, el caso es que Muzio me dio la razón y quedó en mandar los libros y todo otro material informativo sobre la cuestión, y que yo había hecho bien en plantear esas cosas. ¿Sigues contenta de mí? Para celebrar el 7 de diciembre me fui con el Centro al Cordón, y trabajamos toda la mañana (me levanté a las 6 menos cuarto ¿Te gusta eso?) y di guataca como un general, eché palante de verdad y cuando estaba cansado pensaba en ti y seguía. [...] También Berme me llamó para el artículo de los 10 años en el teatro, y quedamos en que fueran 4 cuartillas. Así salgo del compromiso, y no me mato trabajando, pues con generalidades lo resuelvo. Claro, que va a ser de todos modos, un buen trabajo, como tú me enseñas. También el Instituto del Libro quiere que haga el tomo de teatro inglés actual. Quedamos en vernos a mi regreso de Santa Clara. Me voy a fajar allá con unos alumnos de la Universidad Central que llevan una tesis sobre el negro en el teatro bufo. ¡Vamos a ver! Como puedes ver, he pasado una semana agitada, pero creo que te gustarán todas las cosas buenas que he hecho [...]. Y antes que se me olvide, llamé a Felito, y nos invitó después del 20 a las charangas de Bejucal que está organizando, donde va a hacer diversiones y cositas criollas como tasajo y casabe, etc. Le dije que sí en nombre tuyo.

[...] Voy a estar muy ocupado en Santa Clara, pues además de la reunión, llevo material de *Conjunto* para revisarlo y debo hacer el artículo para *Cuba*. Así que no tienes que preocuparte de mí.

Otro beso más fuerte,

* Versionamos, dejando la sustancia, una carta de Rine –seguramente de fines de 1968– a Rosa Ileana Boudet, su esposa de aquellos años, a quien agradecemos la gentileza de habérmola entregado. De un fundador de la teatrología cubana, sirva el evidente testimonio de inserción del crítico en su época como legado abierto a nuestra actual labor. Para la mejor comprensión de la carta, valen la pena algunas referencias. Rine trabajaba en el Centro de Información de la Cultura, una dependencia del Consejo Nacional de Cultura que radicaba en la actual Casa de la Cultura del municipio Plaza. El CIC era dirigido por Eduardo López Morales y el CNC por el Dr. M. Muzio. Rine era también jefe de redacción de la revista *Conjunto* y colaborador habitual del periódico *El Mundo* –en cuyo suplemento cultural R.I.B. publicó el mencionado trabajo sobre Isabel de Bobadilla–, de la revista *Cuba Internacional*, de la cual era jefe de redacción González Bermejo, a quien aquí llama Berme. Otros mencionados son Orlando Alomá, Antonio Benítez Rojo, Felito Ayón y Sara, antigua esposa de Leal (N. de la R.)

Odin Teatret

