

Revista Cubana
de Artes Escénicas

TagLas

Corina Mestre: Premio Nacional de Teatro 2022

Humor teatral cubano

Agnieska Hernández, la fábrica de lo real

Libreto 124 LA CITA de Andrea Doimeadiós

Libreto 125 CUERDAS PERCUTIDAS de Elaine Vilar Madruga

n.º 1-2/2022 Vol. CXIX



Si vas a comer espera por Virgilio, Museo de Esculturas en Madera de la Dramaturgia Cubana Casa de la Memoria Escénica, Matanzas

HUMOR A LAS TABLAS	4	Un catalejo de juguete para mirarte el alma Corina Mestre: Premio Nacional de Teatro 2022 Maikel Chávez
	9	Humor escénico contemporáneo cubano: algunas esencias y ciertas verdades Kike Quiñones
	17	El humor teatral cubano Onelio Escalona
	20	La mujer en el humor Mireyita Abreu
	22	Osvaldo Doimeadiós: Yo soy fanática a ti y no me da pena decirlo Dania del Pino Más
LIBRETO 124	29	Un humorista en escena Pepe Pelayo
	35	La crítica y el humor. Apuntes sobre una relación mal llevada Isabel Cristina López Hamze
	41	Cuando el humor llega a ti Laidi Fernández de Juan
	42	<i>La cita</i> Andrea Doimeadiós
	55	ENTRETELONES
LIBRETO 125	61	Sonata para clavicordio (o de cuando Yulia Rober era fan a las pizzas jaguayanas) Roberto Viña Martínez
	63	<i>Cuerdas percutidas</i> Elaine Vilar Madruga
	78	Agnieska Hernández, la fábrica de lo real Elena Llovet
REPORTES	86	Cinco regalos que me dio el Festitim Norge Espinosa
	88	Llega la primavera, las lluvias de mayo y más teatro a Bayamo Claudia Amanda Betancourt
ENCRUCIJADAS	91	Lo precario, lo cutre, lo feo, como recursos expresivos de la dramaturgia cubana de finales del siglo xx e inicios del xxi. Osvaldo Cano
	102	PANCHO GARCÍA EN LA MEMORIA Escalar almas en vez de montañas Consuelo Ramírez Enríquez
	109	Un hombre de teatro Mercedes Melo Pereira

ABECEDARIO TEATRAL	115	ADIÓS A MAGALY MUGUERCIA Magaly Muguercia: una incitación a pensar Atilio Caballero
	117	Como en la sala de su apartamento Carlos Daniel Sarmiento Barlet
	118	Partidas y reencuentros en la dramaturgia de Yerandy Fleites Fefi Quintana Montiel
	120	Porque no habrá quien nos mande. Dramaturgas españolas y protagonistas femeninas (2000-2020) Agnieska Hernández
	123	El último. Testimonio de un espectador de El Ciervo Encantado Daniel Álvarez Mateo
OFICIO DE LA CRÍTICA	125	Desde la tierra donde también se produce la caña Emanuel Gil
	128	Enredos que terminan en comedia Alejandro García Calviño
	130	¿Y ahora qué? Un teatro que arranca pedazos a los problemas Kenny Ortigas Guerrero
	133	La casa de Bernarda Alba: un reto clásico Marco González Barthelemy
	137	La Franja Teatral: ¡a escena! Noel Bonilla-Chongo
	140	Descarga febril Katia Ricardo Oliva
	143	El diario de Ana Frank, apnea del tiempo Alejandro G. Calviño
	145	Perancita, veintidós años después Emanuel Gil
	147	Un concierto de luz Alejandro García Calviño
	149	Memoria de Pichón o la inevitable catarsis Náyade Morell González
	151	TABLILLAS
	158	OBITUARIO
	160	DESDE EL TÁNDEM

CASA EDITORIAL TABLAS–ALARCOS

DIRECTORA Doris Ramos González

PRODUCTORA EJECUTIVA Katia Ricardo Oliva

EDICIONES ALARCOS

EDITORA PRINCIPAL Yudarkis Veloz Sarduy

EDITORES Abel González Melo, Ernesto Fundora,

Fefi Quintana Montiel, Dania del Pino Más,

Ámbar Carralero, Royma Cañas

DISEÑADOR Dieiker Bernal Fraga

DIAGRAMADORA Lisandra Fernández Tosca

REVISTA TABLAS

JEFA DE REDACCIÓN Indira R. Ruiz

COORDINADORA DEL DOSIER DE HUMOR Fefi Quintana Montiel

EDITORAS Fefi Quintana Montiel, Yudarkis Veloz Sarduy

CORRECTORA Royma Cañas

DISEÑO Y COMPOSICIÓN Dieiker Bernal Fraga

SECCIÓN «EN TABLILLA» y «OBITUARIO» Marco González Barthelemy

CONSEJO EDITORIAL Omar Valiño (presidente), Raquel Carrió, Carlos Celdrán,

Roberto Gacio, Fátima Patterson, Carlos Padrón, Carlos Pérez Peña,

Enrique Río Prado, Alberto Sarraín

CONSEJO DE COLABORADORES Noel Bonilla, Norge Espinosa Mendoza, Maité

Hernández-Lorenzo, Isabel Cristina López Hamze, Nara Mansur, Lillian Manzor,

Reinaldo Montero, Rubén Darío Salazar

EN PORTADA *Pájaros negros de 2020*, dir. Agnieska Hernández, foto de Yass Valdés

EN CONTRAPORTADA Alexis Díaz de Villegas en *Balada del pobre B.B.*, foto cortesía de Impulso Teatro

TABLAS, REVISTA CUBANA DE ARTES ESCÉNICAS

Miembro fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro

DIRECCIÓN Línea y B, El Tándem, Centro Cultural Raquel Revuelta, Vedado, Cuba

CORREO ELECTRÓNICO revistatablas@cubarte.cult.cu / tablasalarcoseditorial@gmail.com

TELÉFONOS (53)78330226 y (53)78330214

PRECIO 10 pesos mn

ISSN 0864-1374

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

COLABORADORES

OSVALDO CANO, teatrólogo e investigador / MARCO GONZÁLEZ BARTHELEMY, estudiante de Teatología (ISA) / NORGE ESPINOSA, poeta, dramaturgo, crítico e investigador teatral / FEFI QUINTANA MONTIEL, editora y miembro del equipo de la Casa Editorial Tablas–Alarcos / DANIA DEL PINO MÁS, teatróloga y miembro del equipo de la Casa Editorial Tablas–Alarcos / CARLOS SARMIENTO, crítico y director teatral / PEPE PELAYO, comediante y fundador de la compañía La Señal del Humor / MAIKEL CHÁVEZ, actor y dramaturgo / KIKE QUIÑONES, actor e investigador / ONELIO ESCALONA, actor y director del grupo Caricare / MIREYITA ABREU actriz del grupo Caricare / ISABEL CRISTINA LÓPEZ HAMZE, escritora y teatróloga / LAIDI FERNÁNDEZ DE JUAN, escritora e investigadora / ANDREA DOIMEADIÓS, actriz y dramaturga / ROBERTO VIÑA MARTÍNEZ, dramaturgo y docente / ELAINE VILAR MADRUGA, dramaturga y narradora / ELENA LLOVET, teatróloga / CLAUDIA AMANDA BETANCOURT, periodista e investigadora / CONSUELO RAMÍREZ ENRÍQUEZ, realizadora audiovisual / MERCEDES MELO PEREIRA, ensayista e investigadora / ATILIO CABALLERO, director y dramaturgo / AGNIESKA HERNÁNDEZ, dramaturga y directora / DANIEL ÁLVAREZ MATEO, filósofo y docente / EMANUEL GIL, crítico teatral / ALEJANDRO GARCÍA CALVIÑO, actor y estudiante de teatología / KENNY ORTIGAS GUERRERO, estudiante de teatología / NOEL BONILLA-CHONGO, crítico teatral y danzario / KATIA RICARDO OLIVA, estudiante de Teatología y miembro del equipo de la Casa Editorial Tablas–Alarcos / NÁYADE MORELL GONZÁLEZ, estudiante de Teatología / YUNIERYS HERNÁNDEZ PINO, especialista de la Casa de la Memoria Escénica de Matanzas / ALEXANDER RODRÍGUEZ CASTELLANOS, especialista de la Casa de la Memoria Escénica de Matanzas / KATIUSKA BETANCOURT MONTERO, promotora del CPAE de Santiago de Cuba / MARGARITA BORGES, dramaturga / ANYI ROMERA, estudiante de periodismo / NELSON BEATÓN, dramaturgo / KEYNI ALEJANDRO MENÉNDEZ, estudiante de Teatología.



EDITORIAL

Este es un número que quisiéramos leer entre carcajadas y lágrimas de risa; es nuestro deseo. Sin embargo, para hablar de humor teatral en Cuba debemos ponernos el vestuario más serio e invitar a humoristas y críticos a pensar sobre las cuitas de hacer comedia en esta isla y su relación con fenómenos afines, como la actuación y la crítica teatral o la sátira política. En el dossier de humor, coordinado por la editora Fefi Quintana Montiel, se unen las reflexiones de actores y críticos, como Osvaldo Doimeadiós, Kike Quiñones, Pepe Pelayo, Onelio Escalona, Mireyita Abreu, Isabel Cristina López Hamze y Dania del Pino Más, quienes se han embarcado sin dudar en este viaje por los derroteros de la risa.

Contar en la presente entrega con piezas de dos dramaturgas, como Andrea Doimeadiós con *La cita* y Elaine Vilar Madruga con *Cuerdas percutidas*, es una muestra de la preeminencia de las voces femeninas cubanas que se alzan desde el teatro. Sucede lo mismo con la presencia de Angnieska Hernández, una de las escritoras y directoras con más participación en el panorama teatral actual.

Este número hace honores a Corina Mestre, Premio Nacional de Teatro 2022. Y cubre varios de los eventos de las artes escénicas que a lo largo del país han conformado la temporada más reciente, muy activa luego de la reapertura de los espacios teatrales posconfinamiento pandémico: que la sección Oficio de la crítica sea tan amplia es muestra de ello.

Asimismo, junto al teatrólogo e investigador Osvaldo Cano, revisitamos la dramaturgia cubana de cambio de siglo. También recordamos a grandes del teatro y la investigación teatral, como Pancho García y Magaly Muguercia.



FOTO IRENE PÉREZ / CUBADEBATE

UN CATALEJO DE JUGUETE PARA MIRARTE EL ALMA CORINA MESTRE: PREMIO NACIONAL DE TEATRO 2022

MAIKEL CHÁVEZ CUANDO EL 22 DE ENERO DE ESTE 2022 SE DIO LA noticia del Premio Nacional de Teatro, ya yo estaba ebrio de gozo. Ese día, año tras año, celebro la dicha del cumpleaños de Victoria Real, la vieja más linda de Caibarién y del mundo: mi abuela. Desde hace unos años, veintidós para ser exactos (fue en 2000 que comencé mi carrera profesional), se me suma a ese festejo la frase de «¡Viva la tierra que produce la caña!» y me siento orgulloso de dedicar retazos de mi vida a las Artes Escénicas. Ahora se le agregaba un motivo nuevo a mi alegría: recibía el Premio

Nacional de Teatro Corina Mestre, la mujer que supo interpretar magistralmente a mi abuela Victoria en *Puerto de coral*, la que tanto «jalón» de oreja me ha dado en los vericuetos de la actuación, esa que es camino, casa, madre, maestra, la que señala en mi vida aciertos y lunares. Sin lugar a duda, ese día será por siempre una fiesta en mi memoria.

Corina Mestre nació en La Habana en 1954, el 12 de octubre. Desde muy pequeña le gustaba recitar y actuar. Cuenta su adorada madre María que a los 5 años ya recitaba poesías de José Martí. Casualmente por el camino de la poesía, ese que

conduce a muchos sitios, es que llega al teatro. Joven inquieta, cuestionadora de la realidad, se divertía escuchando a Wichy Noguerras, Víctor Casaus, Noel Nicola, Silvio Rodríguez y Augusto Blanca. El mayor tiempo de su vida lo dedicaba por entonces al estudio, a leer y a cultivar el alma. La Corina que muchos admiramos y sentimos como paradigma es graduada de Licenciatura en Artes Escénicas en 1981 por el Instituto Superior de Arte (ISA). Fue alumna de Vladimir Pieshkin, pedagogo de la Tganka, bajo la dirección de Liubimov. En 1968 se vinculó al Movimiento de la Nueva Trova; y en 1970, al Movimiento de Teatro Estudiantil. En 1981 comienza en Teatro Estudio, dirigido por Raquel Revuelta; con esta compañía trabajó en más de setenta obras, entre las que destacan *La duodécima noche*, *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa*, *La verbena de la paloma*, *La opinión pública*, *Te sigo esperando...*

No me sorprendió que llorara cuando le notificaron que era merecedora del Premio. La conozco tan bien que sé que detrás de esa imagen de mujer recta, dura, hay una madeja de sensibilidad, de bondad, de pasión. Tampoco me es extraño que dijese no merecerlo y que, incluso, en un acto muy suyo, reconociera ante las cámaras a varios de los nominados, como Aramis Delgado y otros que tanto han aportado al teatro cubano. De ella no me asombra nada, la conozco tan bien que, a veces, con solo mirarle a los ojos presiento lo que está pensando.

Pero, Corina, resulta que un prestigioso jurado, presidido por Dagoberto Gaínza y compuesto por Eugenio Hernández Espinosa, Eduardo Arocha, Fátima Patterson —Premios Nacionales ellos también—, y las teatrólogas Marilyn Garbey y Yamina Giber, luego de un riguroso análisis, decidieron por unanimidad concederte el Premio por tu encomiable labor en escena y tus grandes aportes al desarrollo del teatro en Cuba. Y, sobre todo, por tus aportes a las nuevas generaciones de teatristas a través de una continua y meritoria labor en la Escuela Nacional de Teatro y otras instituciones y agrupaciones, desde el asesoramiento y guía de los montajes.

Cuando la revista *Tablas* me pidió escribirte estas palabras de elogio, sentí una alegría inmensa y, sin pensarlo dos veces, dije que sí. Con esa alegría infantil que me caracteriza, acudí a amigos entrañables, esos que tanto te aman. Y revisité los

recuerdos de nuestros montajes de *Con ropa de domingo*, *Puerto de coral*, *Pesadilla campesina*, *Un mar para Tatillo...* Volví sobre tus pasos en *La Cenicienta*, *Caperucita Roja*, *Momo...*, el teatro para niños en el que has tenido una vida activa y destacadísima; como también la has desplegado en la televisión, la radio y el cine, donde valoro nuestras puestas de voces en los Estudios de Animación del Icaic.

¡Cómo no emocionarme al comprobar el afecto que la gente de pueblo te retribuye durante años cuando repite frases tuyas de las telenovelas del momento: «Niña, saluda a tu novio», «¡Ay, Maritere!». Y aquel señor que se te acercó un día en plena Habana Vieja y te llamó maestra, y tú fuiste muy amable y sencilla diciéndole que no era para tanto, y él te respondió: «¡El título de maestro es una condición que otorga el público!». Por eso, a partir de este momento, este artículo rehúye toda formalidad (bien sabes que soy muy dado a esas actitudes) y se convierte en una suerte de catalejo de juguete por donde miramos a la gran mujer que eres y que no podemos dejar de llevar en nuestro corazón, como si fuera el corazón mismo una cajita de música.

Qué hermoso acto volver siempre a las palabras de Martí, esas que enseñan a amar, y encontrar frases como esta: «La madre, esté lejos o cerca de nosotros, es el sostén de nuestra vida». No es casual que al escribir sobre ti cite a Martí y recurra a la imagen materna. Muchos de los que han tenido la dicha de recibir tu amparo en determinados momentos de sus vidas y que hoy se encuentran en varios sitios del mundo no pueden evitar llamarte con emoción «madre». Ese es el caso del actor Lieter Ledesma, quien me escribió especialmente para este artículo:

Corina fue mi maestra los cinco años del ISA. Sin su buen ojo y mano dura no sería hoy el hombre que soy. Es una de las personas más importantes para mí, parte de mi familia más cercana. Su ejemplo de vida marca mi carrera profesional y gran parte de mi camino personal. Su amor a Martí, a la poesía, su compromiso con la verdad «sin maquillaje», su cubanía como bandera, su dedicación al teatro y a la enseñanza, la hacen un ser irrepetible y muy especial. Me siento honrado de llamarla madre, de sentirla cerca y presente para mí y los míos. Corina Mestre Vilaboy, gloria de Cuba.



Ese día del Teatro Cubano muchos se sintieron eufóricos y reconocieron lo bien otorgado que estaba el premio. Beatriz Viña, quien fuera tu alumna y se convirtiera inmediatamente en tu amiga, colega e hija, nos comentó:

Corina es una gran maestra de la actuación, una magistral pedagoga, con un profundo conocimiento de la psicología y las emociones humanas, que le posibilitan entrenar y preparar a los estudiantes íntegramente en el complejo mundo de las artes escénicas. Traspola la docencia al escenario y viceversa. Es constante e incansable en el magisterio. Y las generaciones que hemos sido sus alumnos contamos con una formación muy sólida gracias a su empeño.

Eres artista en toda la dimensión de la palabra, de esos que pintan lo suyo y lo que se le retrata en el corazón. Augusto Blanca se sumó a este convite creciente, donde nos sentimos orgullosos de estar cerca de ti, y me comentó en complicidad:

Corina es mucha Corina. La conozco desde los inicios de la Trova, cuando con sus trenzas, desde un rinconcito, en nuestras descargas, se sabía mejor que nosotros nuestras canciones. Desde entonces,

hemos navegado, a veces contra viento y marea, pero ella siempre buscaba y sigue buscando la manera de llegar a puerto seguro con su optimismo y valentía. En 1994 consolidamos nuestra hermandad, tanto en lo personal como en el escenario, fue gracias a la obra *Momo*, que nos dio tantas gracias a la obra *Momo*, que nos dio tantas gratitudes, donde fundimos canción, versos y emociones. Cuando comparto escenario con Corina, siento una seguridad absoluta. Además de ser mi hermana, es mi maestra en todo el sentido de la palabra. ¡Dicha grande siento por ese Premio que tan merecido tienes desde siempre! ¡Felicidades, hermana, amiga, guerrera!

Hay tantas anécdotas relacionadas contigo que hacen que uno se emocione con solo evocarlas. Yanelis Mora, actriz de teatro y radio, con quien has compartido durante años en los programas dramatizados de Habana Radio, me cuenta:

Corina para mí es esa mezcla bestial de sentimientos que se cruzan y se pelean entre ellos muchas veces. Creo que por eso muchos le decimos «madre», porque eso hacen las madres: nos enseñan, aman, cuidan, pero también nos regañan, nos exigen hasta el

cansancio, y en ocasiones no estamos de acuerdo con sus opiniones o formas de proceder. Las experiencias y posibilidad que me dio la vida de tenerla al lado y aprender de ella durante muchos años, son un lujo del que puedo presumir a toda plenitud. Y ahora que soy madre sé que es una satisfacción que ella me dé la posibilidad de sentir cobijo en su regazo. Le debo mucho a esa mujer, pero no se lo pienso pagar porque me quedaría vacía.

Los alumnos una y otra vez rondando tu alma, sintiéndose parte de tu vida. Dejar huellas en los seres humanos es un acto sublime y de enorme valentía. Yaisely Hernández no demoró ni un segundo ante mi llamado y rápido me contó cómo te ve:

Con la rudeza y exigencia de Corina como maestra, educadora, madre, o te bloqueas o te haces grande. El primer día que nos encontramos empezando el curso nos pidió hacer un fragmento del ejercicio final del año anterior. El mío había sido bueno, pero con un personaje que no lograba entender del todo a mis escasos 20 años: La Reina de *Perla Marina*. El día que lo presentamos, los demás compañeros debían dar su opinión antes de que hablara la maestra. Yo estuve ¡fatal!, mis compañeros, compasivos, señalaban detalles por aquí, por allá, pero sin mucha fuerza para no lastimarme, algo así como diciendo: «Todo está mal, pero igual te queremos».

Corina fue tajante, me dijo: «¡Eso que has hecho no sirve ni para radio, porque ni en tu voz hay un solo matiz! ¡Prepara eso de nuevo para la próxima clase!». Usualmente hubiera llorado, a veces me apoco así, pero ella fue tan directa, tan transparente, sin un solo doblez ni una gota de crueldad, que entendí perfectamente lo que debía hacer. Me apoyé en una de mis compañeras y, con el tiempo, una de mis mejores amigas, Betty Viñas, para remontar el ejercicio. En la siguiente clase estuve mejor que en el examen final del año anterior. Mis compañeros estaban emocionados, sonreían complacidos, lloraban con La Reina, no conmigo. Se deshicieron en elogios. Ella también se emocionó, yo lo vi en sus ojos y en esa casi sonrisa de «¡Bravo, lo lograste!». Pero solo me dijo: «Ahora yo sé que puedo trabajar contigo...». ¡Y cómo trabajamos!

Jorge Enrique Caballero describe con emoción y hasta con lágrimas en los ojos lo que representas para él:

Corina para mí ha significado muchísimo. De las tantas capacidades que tiene, destaco la de ver en mí lo que ni yo mismo puedo ver,



FOTO CORTESÍA DEL AUTOR



FOTO CORTESÍA DEL AUTOR

hablo de potencialidades, de habilidades y de más... La persona que me hizo comprender que esto es lo que yo quería hacer en mi vida, fue ella, y desde entonces apostó por mí. Cuando muchas personas no creían en mi estancia en el ISA, ella insistió, buscó todas las metodologías necesarias y fue enrumbando y perfilando mis herramientas, trabajando sobre todo en la autoconfianza. Gracias a ella me convertí en actor y, gracias a ella, comencé a impartir clases. También le agradezco el surgimiento de Ritual Cubano Teatro, porque con su sapiencia me animó poco a poco a hacer el proyecto. Todo lo que soy y todo lo que está en mí es gracias a Corina, con quien me siento en deuda. Si hoy amo el magisterio, es por ella, si hoy creo que el arte transforma y genera nuevos caminos, es por ella, y si hoy estoy convencido de que las personas pueden ser honestas, transparentes, entregadas y comprometidas, es por ella. Lo que sí está claro es que Corina Mestre es la motivación de muchos; muchos incluso que hoy la niegan en un acto de egoísmo e injusticia, lo cual no tiene la menor importancia porque ella va a seguir haciendo y repartiendo, y yo acompañándola. Por eso se merece, más que el Premio Nacional de Teatro, el abrazo de todos los que nos hemos abierto un camino por el Premio del Amor que ella entrega a la vida.

Y como si fuera poco lo que sienten y expresan tus alumnos, presumo del regocijo mayor que ha sido ver crecer a Ernestico por los caminos de la denuncia y la defensa de los principios como buen ser

humano. Parece mentira que ayer era un niño que daba notas en el camerino después de las funciones de *Puerto de coral* y hoy ya es todo un hombre de bien. Él también colaboró con este festejo:

Es profundo el orgullo que siento. No solo porque la reconozcan como una gran actriz, sino porque estoy consciente de que premian ese cúmulo de principios y ejemplo que es mi madre, quien siempre enfrentó todo con fuerte determinación y ayudó a todos los que se le acercaron. Este premio no lo considero como algo dado a su carrera, sino a una vida ejemplar que ilumina el camino de todos los que la seguimos de cerca.

Y el último mensaje, Tita, te lo envía la protagonista del *Puerto de coral*, la que cumplió 94 años. La Victoria Real real, y no la teatral, me dijo:

¡Ay, Maikelito, qué contentura tengo con Cori! Qué casualidad que el mismo día de mi cumpleaños le dan ese Premio. Estoy tan contenta que creo que me voy a hacer un tilito, pues tengo la presión alta de tanta alegría. Ella es mi amiga.

Cubana de verdad, cubana siempre... para ti cito al Martí que idolatras:

¡Yo no sé qué misterio de ternura tiene esa dulcísima palabra, ni qué sabor tan puro sobre el de la palabra misma de hombre, que es ya tan bella, que si se la pronuncia como se debe, parece que es el aire como nimbo de oro, y es trono o cumbre de monte la naturaleza!

Con todo esto, Corina Mestre, dueña de una intensa trayectoria en el teatro, la radio, el cine y la televisión. Defensora de la verdad. Merecedora, por su labor y desempeño destacados, de disímiles premios y reconocimientos dentro y fuera de Cuba, con distinciones tan prestigiosas como la Majadahonda de la Uneac, la Distinción por la Cultura Nacional, La Giraldilla, la Réplica del Machete de Mambí del Generalísimo Máximo Gómez, el Premio Nacional de la Enseñanza Artística, el Maestro de Juventudes de la Asociación Hermanos Saíz... tienes más que merecido el Premio Nacional de Teatro 2022.

HUMOR ESCÉNICO CONTEMPORÁNEO CUBANO: ALGUNAS ESENCIAS Y CIERTAS VERDADES

No se puede condenar el acto cómico porque se remita a los problemas sociales, porque el nivel referencial del acto cómico es la propia sociedad. Por eso no es condenable.

FRANCISCO LÓPEZ SACHA

KIKE QUIÑONES HABLAR EN CUBA DEL HUMOR NOS REMITE INMEDIATAMENTE a las obras que han nacido por varios lustros desde los procesos creativos incentivados, fundamentalmente, por el Centro Promotor del Humor. Ese quehacer respalda la aseveración de que contamos en Cuba con un humor escénico contemporáneo.

El maestro Carlos Ruiz de la Tejera, quien fuera uno de sus grandes cultores, nos lo define desde la visión que de la sátira plantea nuestro José Martí: «una cualidad innata al ser humano [...] es un látigo con cascabeles en la punta [...] si le quitas los cascabeles, el látigo solo sería hipercrítico; los cascabeles solos pueden ser, porque la gente debe reírse; pero lo bonito es que la gente piense».¹

Carlos Ruiz nos acerca a uno de los rasgos distintivos de nuestro humor escénico de todos los tiempos al ponderar lo reflexivo sin apartar lo cómico. Por su parte, Eduardo del Llano, uno de los puntales creativos del humor cubano en el audiovisual, el teatro y la literatura, realza el valor de la actitud creativa: «el humor es una manera de asumir la creación artística [...] es una manera de enfrentar la realidad».²

Mientras, Iván Camejo, apoyado en la subjetividad del creador siempre en relación con el tiempo, el espacio que lo rodea y el intercambio de lo que este genera con el resto de la sociedad, nos lo define como:

manera muy particular de ver, de entender y de transmitir una realidad específica [...] el humorista por lo general tiene un filtro que le permite ver —donde la gente ve lo cotidiano— ciertas particularidades, ciertas cosas que hacen que esa realidad cotidiana resulte interesante. [...] el humor juega mucho con los parámetros, con las circunstancias que lo rodean [...] hay que ser conocedor de esas circunstancias para convertir lo cotidiano en arte.³

¹ En entrevista concedida el 10 de febrero del 2014 para el documental *Aquelarre*.

² En entrevista el 23 de abril de 2014 para el documental *Aquelarre*.

³ En entrevista concedida el 5 de enero de 2014 para el citado documental.

para reír en serio

13 festival nacional del humor
aQueLa-RRé
2007

del 1ro al 8 de julio



Diseño David/Idania

Cartel del Festival Aquelarre, 2007

Sketch *La misión*, La Leña del Humor.
Premio Aquelarre de 2012



La Leña del Humor, sketch *La cámara oculta*,
de izquierda a derecha Baudilio Espinosa,
Eduardo Triana, Elizabeth Sarduy (*Baby*)

Sketch *Afuera*, Gran Premio Aquelarre
2014, dir. Maikel Cerralvo, La Leña del
Humor. De izquierda a derecha: Edel
López, José Lorenzo Hernández (*Cheroly*)
y Maikel Cerralvo



No obstante, para una elaboración adecuada de un concepto de humor escénico cubano contemporáneo, debemos hurgar en el concepto de sátira, toda vez que es precisamente la sátira social una invariante que nos ha acompañado desde el bufo cubano del siglo XIX hasta hoy.

Según Robert C. Elliot en la *Enciclopedia Británica* (2004), sátira: es un género literario y a su vez un recurso que encontramos en las artes gráficas y escénicas —esta última rama es el caso que nos ocupa—; también aduce que los vicios individuales o colectivos, las locuras, los abusos o las deficiencias se ponen de manifiesto en ella por medio de la ridiculización, la farsa, la ironía y otros métodos.

Otros autores refieren que, aunque originalmente la sátira se utilizó para la diversión, su pretensión real no es el humor en sí mismo, sino que se vale de la inteligencia para representar una realidad que desapruueba el autor, apoyado en el ejercicio de una crítica social, hecho que quizás condicione la tendencia actual a manejar, dentro del humor gráfico cubano, el término sátira política, mientras que en el escénico encontramos un apelativo parecido, que conocemos como sátira social.

¿POR QUÉ ESTA MARCADA DIFERENCIA?

En mi opinión, el humor gráfico cubano actual tiende a utilizar la sátira política con miradas de puertas hacia afuera, los temas generalmente están políticamente comprometidos con la paz mundial, el bloqueo estadounidense a Cuba, la globalización, el ejercicio hegemónico hacia nuestro país por parte de potencias extranjeras, entre otros; en cambio, el humor escénico tiende a ser crítico con las estructuras de todo tipo hacia el interior de la sociedad, incluida la política, lo que ha obligado a suavizar el término llevándolo al plano social.

Entiéndase que el propio Elliot define la sátira política, en la mencionada enciclopedia, como: «el subgénero de la sátira que ridiculiza a partir de la política, los políticos y los asuntos públicos».



Cura de espanto, dir. Baudilio Espinosa. Dúo Vice y Versa (Yoanka Navarro y Baudilio Espinosa)



FOTO JETLANDRO CASTILLO

Actualmente, en los Estados Unidos, Europa, incluso en Latinoamérica, la sátira política es muy recurrente en shows televisivos de gran teleaudiencia y en el teatro de alta convocatoria. La crítica sobre los temas mencionados se hace de manera descarnada, en ocasiones ante los propios individuos implicados, la mayoría de las veces ridiculizados o llevados al límite, aunque en algunos casos también cuentan con la anuencia de estas figuras políticas que asumen el riesgo y, por momentos, hasta salen airosos, como es el caso del expresidente Barack Obama.

Hasta hace muy poco, en los propios Estados Unidos, el canal televisivo Showtime transmitía una serie de animación titulada: *Our Cartoon President*, cuya traducción —literal— irónicamente sería: «Nuestro animado presidente».

En este audiovisual se satiriza con desmesura a partir de los políticos de turno con Donald Trump como protagonista. Sus realizadores echan mano a cuanto escándalo, situación política o social se les antoje, dígase desde la paranoia presidencial hacia los latinos y musulmanes, la relación con Vladimir Putin, China y las Coreas, hasta la relación de amor-odio con Hilary Clinton, quien aparece en un capítulo como un robot gigante que avanza destruyendo Washington D.C.

En España encontramos *El Club de la comedia*, programa de alto índice de teleaudiencia donde los actores representan, a través del *stand up comedy*, toda la vida social y política del país con críticas contundentes a la monarquía, a los funcionarios del gobierno o a cualquier situación que les brinde su

cotidianidad. En el país ibérico se produjeron, también, varias temporadas de las series *Aquí no hay quien viva*, *Aida* o *La que se avecina*, donde abunda la ridiculización a los políticos y los asuntos públicos.

Esta utilización de la sátira política como recurso humorístico la encontramos con la misma intensidad en el resto de Europa y, como decía, en América Latina, donde estos shows integran la parrilla de las televisoras y circuitos teatrales fundamentalmente privados.

En Cuba tiene lugar un fenómeno único al respecto; los humoristas pertenecemos a instituciones estatales, o sea, el intermediario, por demás, decisor entre los circuitos de consumo del arte y los creadores, es el Estado, representado en sus diferentes estructuras. Es él quien valida lo que se consume y esto condiciona el hecho de que sea prohibido satirizar a partir de las figuras políticas, y un poco más allá, se cuestiona la posibilidad de que otras personalidades públicas, como glorias deportivas, funcionarios, científicos y hasta locutores del sistema informativo de la Televisión Cubana, se involucren en proyectos cuyo fundamento es el humor.

Esta situación sui géneris hace que, a diferencia del resto de las regiones referidas, el contexto sociopolítico cubano obligue a los creadores a parapetarse en personajes arquetípicos actuales, como el burócrata, el oportunista, el arribista, el demagogo o el déspota, por solo mencionar algunos, envueltos en manifestaciones que transitan por la doble moral,



FOTO SERGIO JESUS MARTINEZ

Vamos a pasarla bien, dir. Víctor Pagola y Kike Quiñones. Con Pagola la paga y Kike Quiñones en el teatro Sauto



Burogracias, La Oveja Negra en el teatro Sauto. En la imagen: Maikel Castillo, Luis Alexis Díaz (Nwito) y Leandro Cáceres

el pensamiento estático, la malversación de bienes, el voluntarismo o el abuso del poder; elementos transversales a lo político en nuestra sociedad.

Podemos entender entonces que, a excepción del caso de los políticos, lo que se conoce como sátira política en las artes escénicas del resto del mundo, en Cuba, especialmente dentro del humor escénico, no es otra cosa que la sátira social: discurso encargado de ridiculizar o censurar con agudeza la sociedad a partir de la política y los asuntos públicos, que representa personajes contemporáneos, envueltos en situaciones que persiguen presentar problemas, hacer reflexionar y divertir.

Podemos definir, entonces, el humor escénico contemporáneo cubano como el arte de representar historias frente a los espectadores, que combinan discurso, gestos, escenografía, música, sonido y espectáculo; creadas desde una concepción artística y técnica de la escritura y de la propia representación, para mostrar el lado alegre o cómico de las cosas en función de la sonrisa o la risa del espectador, por lo que en ellas predominan aspectos divertidos, festivos, humorísticos y reflexivos, sustentados —fundamentalmente— en la sátira social.

GÉNESIS Y ACTUALIDAD

La creación del Centro Promotor del Humor de Cuba, a través de la Resolución número 53 del 3 de octubre de 1994, emitida por el entonces ministro de Cultura, Armando Hart Dávalos, validaba la necesidad de institucionalizar el humor escénico, toda vez que se había generado un gran movimiento de jóvenes creadores a lo largo del país que, en su gran mayoría, no provenían de las escuelas de arte, aunque casi todos eran talentosos universitarios, procedentes de otras áreas del conocimiento, portadores de un alto nivel empírico.

Este movimiento tiene como antecesor inmediato al Conjunto Nacional de Espectáculos fundado por Alberto Alonso —reconocido bailarín y coreógrafo—, quien convoca para una colaboración especial al trovador y humorista Alejandro García Villalón. Virulo, nombre con que se le conoce en el ámbito artístico, asume, luego de algunos desempeños, la dirección del Conjunto y, estimulado por los deseos de defender una nueva visión del humor escénico e influido por la visita

a Cuba del grupo argentino Les Luthiers, estrena varias puestas en escena, hasta que en 1984 lleva al escenario del Karl Marx el espectáculo *La esclava contra el árabe*.

Percibimos, a partir de este momento, un punto de giro en la creación humorística escénica del país, pues se retoma el elemento paródico con clara influencia del teatro vernáculo cubano, del costumbrismo criollo y una línea argumental parabólica —condimentada con una buena dosis de sátira social— que la convierten, en este nuevo contexto, en una de las primera obra del humor escénico contemporáneo cubano de alcance nacional, sobre todo por su impacto mediático, porque ya en esta etapa deambulaba por la escena, con un trabajo artístico muy significativo, ese extraordinario grupo que fue La seña del Humor, de Matanzas.

Además de *La esclava...* podemos mencionar *El infierno, según Virulo*; *El bateus de Amadeus*; *La historia de Cuba, según Virulo*; entre otros. En esta etapa el Conjunto lo integraban Carlos Ruiz de la Tejera, Natalia Herrera, Jorge Guerra, Jesús del Valle, Mario Aguirre, Ana Lidia Méndez y Carmen Ruiz, por solo mencionar algunos de sus actores, y recibían

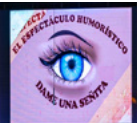
la asesoría de importantes maestros como José Antonio Rodríguez y Luis Carbonell.

Dentro de los jóvenes talentos que surgían se encontraban los grupos Salamanca, dirigido por Osvaldo Doimeadiós e integrado por estudiantes del ISA; Nos y Otros, bajo la batuta del joven Eduardo del Llano; y La Leña del Humor, de Santa Clara; junto a otros que, supervisados por el Conjunto Nacional, protagonizaron grandes jornadas de programación en el teatro Karl Marx llamadas *Miramar*.

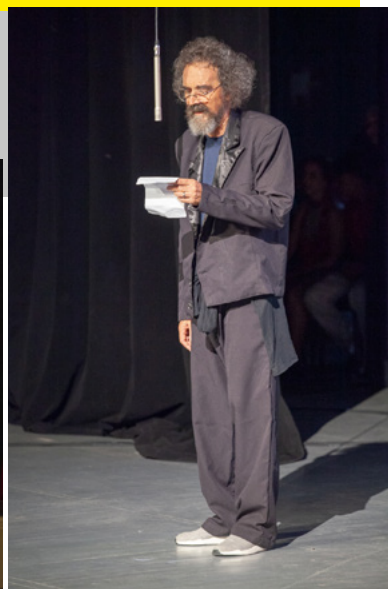
Todo ello creó las condiciones para que en 1990 se estableciera en el cine-teatro Acapulco el Centro Nacional de Promoción del Humor, dirigido por Virulo, donde se preparaban y presentaban, todavía sin agencia de representación oficial, pero asistidos por los actores del conjunto en pos de la necesaria superación, los nuevos talentos que llegaban.

Esta labor se extendió a otras zonas del país, como Matanzas, sede del evento Melocactus Matanzanus, antesala del festival Aquelarre, que surgió algunos años después.

No obstante el empuje de esta nueva generación de artistas, en 1992 se descabeza el



Dame una seña, dir. Aramis Quintero. Homenaje por los 35 años de la Seña del Humor en el teatro Sauto. En la imagen debajo, uno de sus integrantes: Moisés Rodríguez



ESPECTÁCULO HUMORÍSTICO

Teatro ASIRAL
OCTUBRE



14, 15 y 16 / 21, 22 y 23 / 28, 29 y 30
Viernes y Sábados: 9pm y Domingos: 5pm

2012

con:
KIKE Quiñones * Ivan CAMEJO

PAGOLA la paga

actriz invitada: ALINA Molina
Orquesta del ICRT/ Dir. Rey Montesinos

Cartel del espectáculo humorístico
Reír es cosa muy seria, 2011

personalidades del teatro cubano, entre las que destacaba el maestro Armando Suárez del Villar, luchó por crear una agencia de representación de humoristas escénicos y logró que el Ministerio de Cultura, en el peor de los escenarios políticos, solo tres meses después de los sucesos del 5 de agosto en el malecón habanero, exactamente el 3 de octubre de 1994, aprobara la creación del Centro Promotor del Buen Humor, que asume el nombre actual, Centro Promotor del Humor, en noviembre de 1996.


Y es esta la feliz coronación del sueño de muchos humoristas. El hecho de contar con una institución que trazara nuevas estrategias de desarrollo, que sumara creadores de todo el país con la realización de curadurías regionales llamadas Preaquejarres; un centro que brindara cursos

movimiento al disolverse el Conjunto Nacional de Espectáculos y, a finales de 1993, el espacio conquistado en el Acapulco —después de haberse realizado el Primer Festival Nacional del Humor Aquelarre— cierra sus puertas al humor y, con ello, a todos esos nuevos creadores que llegaban a la palestra escénica de Cuba.

El país se encontraba en el peor momento económico y político del proceso revolucionario. Despuntaba la conocida Batalla de Ideas y las posibilidades de perpetuidad escénica para quienes habían elegido esa manera de crear se desvanecían.

Por suerte hubo un grupo de vanguardia que, encabezado por Osvaldo Doimeadiós, apoyado por la Asociación Hermanos Saiz, la Uneac y varias

personas y talleres de superación, que atendiera las diferentes tendencias creativas y allanara el camino de lo que es hoy el Centro Promotor del Humor, presto a conquistar nuevos públicos, trabajar de conjunto con las instituciones más importantes de la cultura, establecer vínculos con otras áreas del arte, abrir el espectro a todas las variantes creativas y, casi treinta años después, avanzar hacia nuevos desafíos, incluido el de sobrevivir al entramado económico empresarial cubano.

Tal ha sido su impronta, que en muchas ocasiones se asume por el público, los críticos y artistas, que el humor escénico contemporáneo cubano como un género artístico tiene como asidero fundamental es la sátira social. 



Ridiculum vitae,
dir. Onelio Escalona, dúo Caricare

EL HUMOR TEATRAL CUBANO

ONELIO ESCALONA CONFIESO QUE INTENTAR HACER UNA VALORACIÓN objetiva sobre el humor teatral cubano actual me resulta una aventura atrevida y no exenta de riesgos; téngase en cuenta que nunca he ejercido la crítica especializada por considerarla un traje demasiado grande para mí. Por otro lado, con Caricare formo parte del gremio de quienes decidieron consagrar sus vidas al difícilísimo arte de hacer reír y aunque reconozco que no todas las etapas creativas del dúo han sido esplendorosas, asumo el reto porque siento que me asiste el derecho de reclamar «un milagro» que nos devuelva momentos gloriosos, como los vividos por el humorismo en las décadas de los ochenta, los noventa y un poquito más acá.

En esas décadas, nuestras universidades aportaron numerosos proyectos y agrupaciones con propuestas novedosas, variadas y de alto vuelo estético, que enaltecían y legitimaban el humorismo como género valioso en el mundo de las artes. De aquel movimiento emergieron muchas de las figuras representativas y establecidas del humor actual. Lamentablemente, acontecimientos geopolíticos diversos y la sucesión de eventos globales desfavorables, propiciaron circunstancias económicas adversas, de las que Cuba no se libró, que dieron al traste con la permanencia de aquel movimiento casi masivo. En la crisis de los noventa, con la despenalización del dólar y la apertura de centros nocturnos que operaban en esa moneda, muchos artistas



Casting en 4, dir. Eider Luis Pérez.
Elenco: Yasnay Ricardo, Elianis Jáuregui,
Mireyita Abreu y Venecia Feria



Etamo en China, Onelio Escalona, dúo Caricare



FOTO: CORTESÍA DEL GRUPO

Inflación, dir. Onelio Escalona, dúo Caricare



El fraude, grupo Komotú: Yasnay Ricardo,
Miguel Moreno (director y guionista), y
Mireyita Abreu de invitada.




vieron ahí la posibilidad de palear las crudezas impuestas por la realidad. En tal sentido, se apartaron de la línea estética que venían desarrollando y optaron por la creación de un producto «artístico» complaciente y de calidad dudosa, a tono con las exigencias de un público cuya solvencia económica, casi de manera absoluta, le rinde culto al mal gusto y a la incultura.

Afortunadamente, en medio de esa depauperación, se logró la creación el Centro Promotor del Humor (CPH), donde se agrupan muchos de los humoristas del país, sobre todo los que despliegan un trabajo escénico significativo. Esta institución ha llevado a cabo múltiples iniciativas en función de la superación integral de sus miembros, gracias a lo cual el gremio se ha ido consolidando.

Asimismo, se ha celebrado, contra viento y marea, el festival del humor Aquelarre, que, con altas y bajas, ha logrado sobrevivir y continúa promoviendo lo mejor de la creación humorística del país. Aunque, si comparamos las ediciones realizadas desde su gestación con las de la primera década del siglo XXI, resulta evidente la disminución de propuestas de excelencia; sobre todo, de aquellas que procedían de centros de educación superior, las cuales, con frescura, inteligencia y mirada renovada, le insuflaban energía y vida al festival y al humorismo.

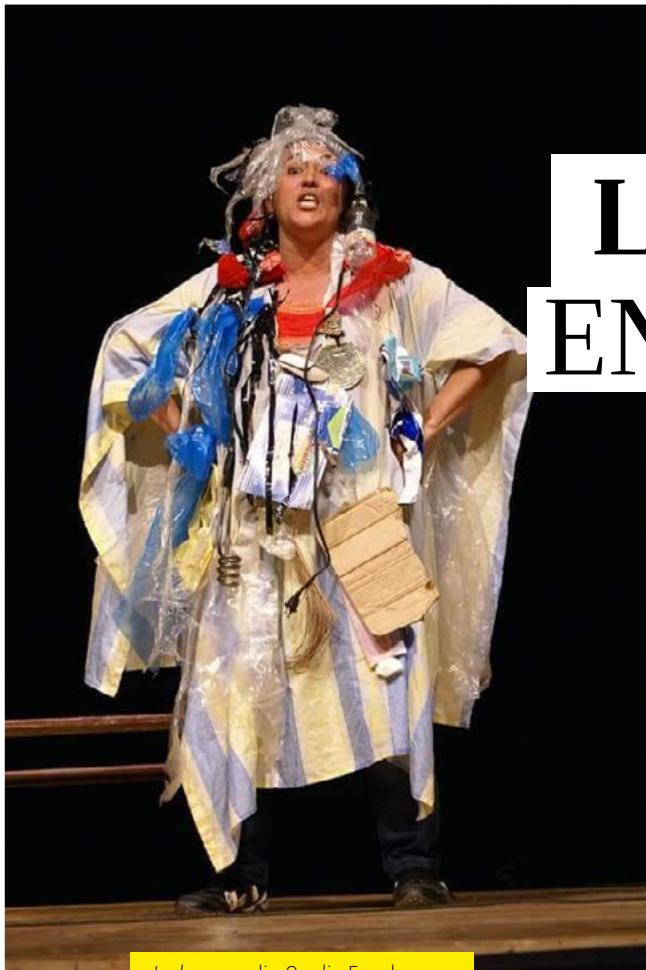
El empeño de la dirección del CPH con el ánimo de estimular y potenciar la creación es perenne. Muestra de ello lo constituye la celebración de

jornadas de reflexión y debate en torno al humor; encuentros teóricos que no solo se efectúan en cada Aquelarre, sino también en festivales establecidos en otras provincias, dentro de los que sobresalen, el Humoráculo, en Granma; Va riendo el Guaso, en Guantánamo; y el Satiricón, en Holguín. Estos eventos sustentan como principio básico la presentación de obras con valores artísticos notables, que encuentren en el lenguaje teatral la vía ideal para concretarse y contribuyan a la educación y consolidación del gusto estético del público. El cumplimiento de estos objetivos se torna de cierta manera complejo si tenemos en cuenta que, dada las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, la inmensa mayoría de las personas emplean buena parte de su tiempo consumiendo memes y chistes rápidos que, independientemente de que sean buenos o no, han impuesto una dinámica mucho más acelerada a la hora de acercarse al humor. En este escenario, los creadores nos vemos obligados a ofrecer un producto que haga de la síntesis y la concentración de chistes adecuados y efectivos sus principales ingredientes, sin que por ello se resientan los valores que respaldan el hecho creativo como obra de arte.

Temiendo omisiones imperdonables, prefiero no mencionar a quienes considero los creadores que más han defendido y defienden el buen humor que se gesta para el espacio teatral. Para ellos, mi acompañamiento y gratitud porque, saber que a costa de no pocos sacrificios se resisten a sucumbir ante las tentaciones del mercado, me llena de esperanza. 



Castig en 4, dir. Eider Luis Pérez. Yasnay Ricardo, Venecia Fera, Elianis Jáuregui y Mireyita Abreu



La basura, dir. Onelio Escalona. Mireyita Abreu, dúo Caricare

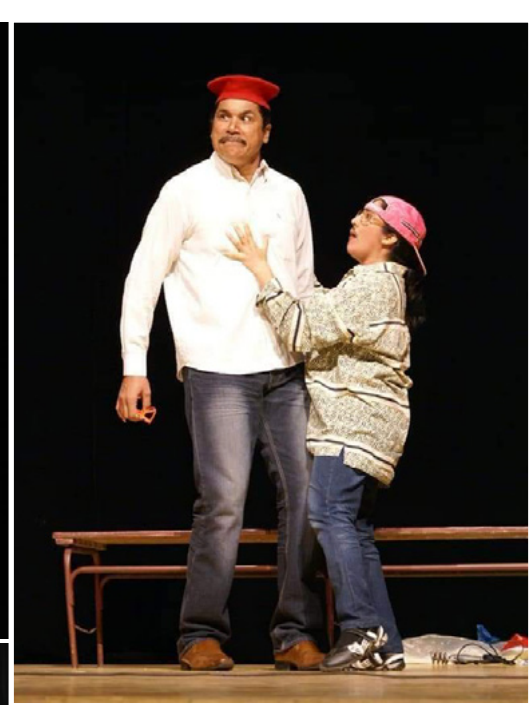
LA MUJER EN EL HUMOR

MIREYITA ABRU

REFLEXIONAR ALREDEDOR DE LA PRESENCIA FE-

menina en el humor cubano ha sido para mí casi habitual; no por capricho, sino porque desde que me inicié en el mundo del humorismo, con Caricare, no ha faltado en ninguna de las entrevistas que me han hecho la consabida pregunta relacionada con la poca presencia de mujeres en el humor.

En realidad, se trata de un fenómeno que traspasa nuestras fronteras; determinado, tal vez, por el cúmulo de responsabilidades que debemos asumir en la casa, como madres, esposas, etcétera. Sin embargo, a través del tiempo hemos sido muy bien representadas. La lista de mujeres que han dejado una huella en la historia del humorismo cubano es notable y han constituido un referente de inestimable valor para muchas comediantes



FOTOS CORTESÍA DEL GRUPO




Arriba: *La santa lucha* y *La máquina del tiempo*. Debajo: *Salim*, dir. Onelio Escalona, dúo Caricare

de mi generación. Si bien es cierto que, al compararnos con el número de representantes masculinos que cultivan el arte de hacer reír, las féminas llevamos las de perder, a mi juicio ese desbalance podría no ser tan grande como parece. Tengo la certeza de que, si se hiciera un trabajo de búsqueda y promoción de mujeres con aptitudes para hacer reír, se produciría un equilibrio. Valdría la pena intentarlo y propiciarlo. Más, sabiendo que en las distintas agrupaciones dramáticas del país, incluyendo las que trabajan para niños, hay actrices con potencialidades y carisma para desempeñarse con éxito en el humor.

Recientemente, la Escuela Nacional de Clown, creada en Las Tunas gracias a la persistencia y el esfuerzo de la compañía Teatro Tuyo, tuvo su primera

graduación; como parte de ella, recibieron el título cuatro actrices clowns muy creativas y talentosas que, con su trabajo, segura estoy, prestigiarán nuestro gremio.

Por suerte, dentro de las aspiraciones del Centro Promotor del Humor está que, además de Yasnay Ricardo, Andrea Doimeadiós, Venecia Feria, Ana Chelis Matos, quien esto escribe y unas poquitas más, la lista de comediantes femeninas crezca.

Ojalá ese objetivo se concrete lo más pronto posible. Sueño con el día en que la consabida pregunta sea: «¿A qué cree usted que se debe la poca cantidad de hombres humoristas, si se compara con la elevadísima cantidad de mujeres que cultivan el difícil arte de hacer reír?». ¡Qué bueno sería! ¿Verdad? 

Luz, dir. Osvaldo Doimeadiós,
Nave Oficio de Isla



FOTO MAITÉ FERNÁNDEZ

OSVALDO DOIMEADIÓS: YO SOY FANÁTICA A TI Y NO ME DA PENA DECIRLO¹

DANIA DEL PINO MÁS

HAY ARTISTAS QUE TE SEDUCEN MUCHO, QUE TE enamoran; con los que uno quisiera tropezarse siempre en un escenario, en un museo... Artistas que te dejan sin aire con un texto, una canción, unos trazos bien puestos sobre el lienzo, o el cuerpo, o el muro. Pero son artistas que admiras detrás de su obra, de los que pudieras escribir largas tiradas de análisis en una cuartilla. Hay otros, sin embargo, que además de ser unos creadores descomunales, son hombres que llegan a maravillarte también por lo que son y por lo que piensan. Eso fue lo que me pasó con Osvaldo Doimeadiós una vez que lo descubrí a profundidad.

Doime soñaba con ser actor desde su adolescencia, desde sus experiencias en la radio de Holguín, o en los años del preuniversitario. Pero la vivencia de

estudiar en el ISA fue una posibilidad de confluencia, de converger con muchos mundos.

La Facultad a la que yo entré en el año 1987 era una facultad todavía en formación, pero tenía un diálogo directo con el movimiento teatral cubano. Era un diálogo bastante orgánico. Los profesores de actuación eran primeras figuras del teatro. Existía una favorable mezcla de tendencias muy bien definidas. Por ejemplo, Ana Viñas, mi profesora, hacía un tipo de teatro diferente del que hacía Herminia Sánchez, aun cuando ambas provenían de Teatro Estudio.

¹Reconstrucción de una entrevista realizada en 2007

Flora Lauten, que había salido también de Teatro Estudio y había pasado por la experiencia del Escambray y de La Yaya, comenzaba con el Buendía desde las aulas del Instituto. Entonces los estudiantes asimilábamos distintas maneras de ver el teatro con diversas tendencias y formas. En ese momento estaba muy en boga en el país el Teatro Nuevo y muy presente lo que hacía Teatro Escambray; confluían múltiples experiencias. A Cuba venían los mejores colectivos teatrales de Latinoamérica y el mundo, y los festivales eran realmente provechosos.

También me aportaron mucho las experiencias con Armando Suárez del Villar. Con él me vinculé al trabajo con los clásicos del teatro cubano, que empezó con una obra de Salvador Lemis sobre la que hicimos un montaje. Uno no puede quedarse dentro de su propio «gueto», sin ver nada de lo que se hace y acontece alrededor. El mundo del actor y del teatrista se enriquece constantemente cuando accede a otras disciplinas del arte, a otros géneros, a otras manifestaciones. Y es lo que he tratado de hacer en todos estos años.

La primera vez que me habló Osvaldo Doimeadiós, cuando todavía era una estudiante de segundo año, fue con una cercanía y una modestia sorprendentes. Me contó de sus años en el ISA y las visitas sistemáticas a la cinemateca, a las exposiciones, de las tertulias nocturnas en la beca, llenas de discusiones reveladoras porque, como me confesó esa tarde, estudiar en el ISA fue una de las mejores cosas que le pasó en la vida.

Incluso antes de aquellos años, él supo que tenía un camino posible en el humor. Pero el primer proyecto real que nació, estando ya en el ISA, fue Salamanca:

Yo estaba en quinto año; los demás, en tercero o en segundo,

y por pura diversión empezamos a hacerlo. Fuimos a un círculo social un día, después nos presentamos en un chequeo de emulación. Empezamos como quien no quiere las cosas y de momento nos vimos metidos en un teatro produciendo espectáculos.

Hablando de Salamanca, recuerda la agudeza de las discusiones, las distintas tendencias de los integrantes del grupo y la condición experimental que alcanzaron sin proponérselo.

Experimentar es vivir, asomarse a un proceso y entrar de lleno en él. Lo de nosotros fue un proceso espontáneo entre conocidos. Todos teníamos formación como actores y queríamos que la puesta en escena tuviera un buen resultado. Hicimos cosas muy valiosas desde ese punto de vista. Lo que se hacía en ese momento en el humor escénico en Cuba a veces tenía un componente verbal sólido, pero las puestas eran muy pobres en cuanto a la actuación. Entonces Salamanca logró suplir esa carencia. Nuestra debilidad más grande fueron los guiones; ninguno era un gran guionista, pero eso lo fuimos puliendo con el tiempo. Esos años dentro de Salamanca fueron fundamentales para mi trabajo como actor.

Tardes grises, dir. Osvaldo Doimeadiós, grupo Salamanca.
En la imagen: Osvaldo Doimeadiós, José Antonio Roche, Oscar Bringas y Eleuterio González (*Telo*).





Santa Cecilia, dir. Carlos Díaz,
Teatro El Público

Doime tiene mezcladas en la cabeza sus primeras veces: los primeros intentos actorales en el grupo de teatro de la Vocacional de Holguín, las experiencias iniciáticas con Salamanca en algunos círculos sociales, la presentación en el ISA en un chequeo de emulación y el primer espectáculo más «oficial» en la entonces Casa del Joven Creador, al que fueron

también con un temor tremendo, muertos de miedo y cuando empezó, aquello funcionó y la gente se empezó a reír y a reír... El espectáculo duró como una hora y media. Fue como un bautizo de fuego. Después de eso, empezamos a hacer funciones en los teatros y fue creciendo algo que empezó como un divertimento, y que siguió siéndolo, pero con ribetes más serios.

Aunque su carrera la ha asumido siempre con mucha seriedad, para Osvaldo Doimeadiós «el humor es una fiesta, una celebración de la vida». Él lo define como un músculo que se ejercita, como un lente que se puede agrandar, girar o deformar, pero que te permite ordenar la vida desde otro ángulo para sacarle el lado simpático.

Cuando uno ve que puede producir felicidad a los demás y a uno mismo, eso se convierte en un acto de nobleza infinita.

Yo no elegí ser humorista. Siempre pensé ser actor. Y he visto el humor y la comedia como un hecho natural, nada aislado. Nunca he creído que exista una línea divisoria entre esto y lo otro. Aunque mucha gente piense lo contrario, creo que el humor no tiene distinción de género o raza. Ni un género ni una raza ni un grupo social con determinada orientación ideológica tienen mejor sentido del humor que otro. El humor es uno mismo, lo que uno aprende, hace, escucha, lleva en su memoria, atesora de su propia cultura. En lo particular, soy más devoto del humor blanco, del satírico, del absurdo, me gusta el humor inglés. Y prefiero, sin duda, el humor que movilice el cuerpo y la mente del espectador, que no lo subvalore, que lo haga completar la frase, que no lo deje inerte.

En el humor es válida la risa y la sonrisa, porque siempre se piensa que el humor es risa. Yo creo que la sonrisa dura más en el tiempo. Cuando la gente sale y te mira en la calle, te sonríe, para mí eso tiene un valor incalculable. Cuando esa sensación va acompañada también de un guion, un texto en el que tú te acercas a tus contemporáneos, que hablas de lo que te acontece, de lo que sucede a tu alrededor, de lo

que el ser humano espera de la vida, de todas esas cosas, yo creo que vale la pena hacerlo.

En aquella conversación, Doime me aseguró que el teatro es el lugar que a él más le gusta: «en el teatro, en el día a día, uno corrobora cosas, va poniendo, quitando, nacen nuevos incentivos para el actor y el espectáculo». Tal vez por eso no sea sorprendente verlo hoy liderar la Nave Oficio de Isla, que desde hace poco tiempo le sirve de sede a su grupo. Desde ahí, ha trabajado en función de algo que siempre ha creído fundamental: «Varias veces he hablado de la importancia de crear un público para el humor y el teatro que hacemos. Cuando el público va al lugar donde te presentas, tienes doble responsabilidad en el humor y en los demás géneros».

Pero si algo permite hoy a Osvaldo Doimeadiós sostener y llevar adelante un proyecto tan ambicioso como este, es, por un lado, su trayectoria y su profundo estudio como actor e intelectual, y por otro, la aceptación y popularidad que ha alcanzado a lo largo de sus años de trabajo en diversos géneros y medios.

En mis desempeños le he concedido un lugar especial a la teoría, que es indispensable para las personas que se dedican a alguna disciplina del arte. Apelando solo a la intuición no pueden lograrse grandes cosas (salvo excepciones). Mientras más dominio de la teoría tenga el actor, que en definitiva forma parte de sus herramientas técnicas, más posibilidades le estará abriendo a su trabajo. La teoría debe ser hueso y carne en uno. No debe usarse exclusivamente como vehículo directo para la puesta en escena o en la construcción de un personaje. Durante mis

años de formación y a través de mi trabajo, he tratado de acercarme a cuanto texto teórico en torno al actor o a las circunstancias del actor, la representación y demás ha sido escrito por las personas que se dedican a la investigación, tanto a la manera aristotélica como en un sentido más cercano a la ética.

Mi profesora Ana Viñas, por ejemplo, tenía una formación stanislavskiana. Ella fue alumna de un discípulo de Meyerhold y todo pasa de una generación a otra. Siempre estudié no solo la teoría sobre el actor directamente, sino también la que tiene que ver con la puesta en escena y con el teatro en sí. Las referencias de Brecht, de Artaud, de Grotowski, las experiencias de Barba, los actores en el Oriente, las representaciones del kabuki, de la Ópera de Pekín, la Comedia Francesa, los actores isabelinos, las indagaciones en torno a las culturas populares, a los actores en Latinoamérica. Todas las investigaciones y las experiencias derivadas de las aproximaciones que se han hecho al fenómeno de la actuación son muy provechosas, y a medida que uno las asimila, se van convirtiendo, como decía Stanislavski, en tu segunda naturaleza. Así, las cosas salen y florecen en uno de manera natural y orgánica.



El decamerón, dir. Carlos Díaz,
Teatro El Público

En cuanto a la aceptación que ha logrado Doime de su público, mucho han tenido que ver algunas de sus interpretaciones.

Yo he hecho muchos personajes humorísticos desde la época de Salamanca. Los rememoro con muchísimo agrado, como los títeres de Salamanca, la viejita del parque en el espectáculo *Tardes grises*, muchos recuerdos... Pero sin lugar a duda Margot ha sido el personaje que más ha calado en el público por varias razones. Emergió en un medio muy masivo como es la televisión y lo pudo ver todo el pueblo cubano, todos los espectadores. Es un personaje que ha sobrevivido la prueba del tiempo. Lo he estado haciendo en los medios hace casi catorce años. Durante todo este periodo, el personaje se ha renovado y ha interactuado con la vida social del país en diferentes circunstancias.

Aquí *cualeir@*, dir. Osvaldo Doimeadiós.
Osvaldo Doimeadiós en el personaje de Margot



Creo que los personajes no pueden circunscribirse a una sola idea. Hay un punto de arrancada, que puede ser el escalón para que la gente lo conozca, pero luego el personaje debe volar y tener nuevas pautas. Es lo que he tratado de hacer con Margot para enriquecerlo. Y eso el público lo ha reconocido. Es un personaje femenino, de características muy específicas, que he asumido con toda la seriedad del mundo, sin afectaciones, y con la entereza psicológica que demanda cualquier rol. Con este y con otro personaje femenino, Santa Cecilia, que no es para nada humorístico, me he preocupado por dibujarlos más para que no sean una simple caricatura, y parece que he acertado.

Doime es merecedor del Premio Nacional de Humor, pero aunque ha dedicado una buena parte de su vida al humor, todos sabemos que es capaz de trabajar bestialmente en cualquier género.

Después de hacer *La divina moneda*, un espectáculo que tenía algo de pastiche porque apelaba a la relación del humor con otros géneros, como el musical, el teatro dramático, el circo y los títeres, y donde reflejamos las relaciones de la sociedad con el dinero, con los valores espirituales y materiales del momento, empecé a hacer más teatro dramático. Hice *Tartufo* con Raquel Revuelta, que fue su último montaje. Me sumé luego a la compañía de Carlos Díaz, Teatro El Público, que ha sido muy especial dentro de mi vida como actor porque Carlos dentro del teatro es como un paradigma en todos los sentidos. Entonces ese ir y venir de un lugar a otro me ha servido para traer cosas de aquí y poner allá y traer de allá y poner aquí. Yo creo que en cierto sentido esto se le ha hecho visible a la crítica y al público.

Pero Doimeadiós no es solo un hombre de la escena. Su labor dentro del movimiento humorístico y escénico cubanos ha sido vital.

Cuando nuestro Salamanca surgió en 1987 (que en los inicios escribíamos Salamanca), en Cuba el panorama del humor se circunscribía únicamente a los espectáculos que hacía el Conjunto Nacional de Espectáculos, que dirigía Virulo, y algunos espectáculos que



Luz, dir. Osvaldo Doimeadiós
Nave Oficio de Isla

hacía el Teatro Musical de La Habana, dirigido por Héctor Quintero. Cuando nosotros irrum-pimos en escena, descubrimos muchos grupos universitarios que hacían humor con algunos puntos de contacto con los nuestros. Esos grupos nos nucleamos alrededor del Conjunto y se hizo el primer Encuentro Latinoamericano del Humor, que continuó con un segundo encuentro más pequeño, más modesto. Y Virulo organizó la idea del primer Centro Promotor del Humor en el cine-teatro Acapulco.

Fue una experiencia muy provecho-sa porque fue un momento de mucho contacto con el público. Yo diría que una etapa casi experimental del humor, porque experimentamos haciendo espectáculos de diferentes cortes, de diversas cosas. Se trabajaba por amor al arte, no ganábamos un centavo. Hasta que vino el cierre del Acapulco a finales de 1992, y a partir de 1993 fue la desbandada de todos los grupos. Todos los problemas económicos del país de alguna manera se hicieron sentir dentro del humor.

Nos costó mucho trabajo luego reorga-nizar el movimiento, cosa que el Estado aprobó en 1995. Entonces comenzó la segunda etapa del Centro Promotor del Humor. En sus inicios, hasta 1997, yo creo que fue un periodo

muy fructífero. Los que estába-mos en la dirección del Centro nos dimos a la tarea de monito-rear todo lo que se estaba hacien-do en el país. Recorrimos todas las provincias durante muchos años buscando lo que se hacía desde Guantánamo hasta Pinar del Río y encontramos a mucha gente con talento de muchas provincias.

Organizamos los primeros cursos de verano en el ISA, uno de dos meses y otro de casi todo un año académico. Fue un momento de esplendor dentro del humor. Se hicieron muchísimos espectá-culos teatrales; queríamos estimular la crea-ción de espectáculos de humor para el teatro. Es una gran satisfacción que muchas de las personas que están hoy haciendo humor en Cuba hayan salido de lo que hicimos en esos años. Las insatisfacciones vienen por la de-cepción que a veces le da a uno ir al teatro y no ver algo que esté a la altura de los tiem-pos, algo que esté tan desligado, por ejemplo, de lo que se hace en el teatro, en la plástica. Yo creo que el humor tiene sobre su costado una laguna cultural que los humoristas tienen que suplir. También hay prejuicios por parte de algunos cuadros, instituciones, sectores del país, pero pienso que quienes tienen que romper eso son los propios humoristas.

Doime sabe que no es fácil hacer humor en Cuba, pero ha podido construir el arte que ha soñado.

Todas las sociedades establecen límites que uno debe violentar. Los límites están hechos para rivalizar con ellos, para contradecirlos, para llegar y regresar. Para saber hasta dónde uno llega y hasta dónde uno no va. Hacer humor y hacer teatro nunca es fácil en ninguna



FOTOS SONIA ALMAGUER

Luz, dir. Osvaldo Doimeadiós, Nave Oficio de Isla

circunstancia, en ningún sistema, por muchas razones. Te decía que la sociedad establece sus límites, además de todos los prejuicios que se crean en torno a un momento histórico determinado. Hacer humor no está exento de ello, porque se ponen en riesgo valores establecidos por la sociedad. Esa manera de ser controversial con esos valores genera diferentes formas en la sociedad de asimilarte o no, de juzgarte. Porque hasta cierto punto tú la estás juzgando también a ella y hay valores a veces inamovibles.

En mi caso particular, yo respeto los principios de mi país, pero me molestan procedimientos que trato de atacar. Cosas que ha inventado el hombre para entorpecer la vida y yo revelo eso. Ningún mensaje que uno envía desde un escenario funciona si no es sobre la base del placer. El placer de degradar algo a través de la risa es una empresa muy noble y muy humana. Desde ese punto de vista y en esa dirección he tratado que vaya el humor. Uno no debe herir a los espectadores. Esas heridas que no cicatrizan no deben hacerse, la cosa anda por otro lugar. La idea es armonizar. Puede ser una crítica muy feroz, pero detrás tiene que venir una caricia. Es una manera de recuperar a la persona que te está viendo.

Existe también la sátira social, la sátira política, que es algo que nuestro país ha obviado durante muchos años. Aquí se hace el humor más sano que existe en el mundo. Porque se respetan principios, tradiciones, la historia. En eso nosotros no nos metemos. Pero a veces la

sociedad es demasiado paternalista y se piensa: «las críticas tienen que ser constructivas». Me parece que a fuerza de tratar de hacer críticas constructivas en los medios, y de construir algo, no hemos construido nada. Hay veces que las críticas deben ser descarnadas y destructivas para derrumbar lo que hay y entonces erigir otra cosa sobre eso.

Doime me habla de todo eso y me asegura que la esencia está hacerlo con arte, «con conocimiento de causa, con responsabilidad, con dominio de todos los medios al alcance del actor: su técnica, su voz, su manera de comportarse sobre el escenario. Hay que saberlo hacer». Y me explica que no pude haber una sátira festinada sin ningún componente intelectual, de valor, o que no conlleve a nada. Porque, según entiende,

un escenario no es la parada de una guagua, no es la esquina de un mercado, no es la sala de tu casa. Hay cosas para un lugar y cosas para otros lugares. Debes tener la conciencia de que estás sobre un escenario y estás interactuando con otros lenguajes: una escenografía, un vestuario, luces, diseño de maquillaje, banda sonora. Todo eso hay que saberlo armar.

Aunque el día que yo conversé largamente con Doime tenía solo 19 años, a mis 34 he vuelto a sentir una admiración que va más allá de una obra. Porque mientras veía su más reciente espectáculo, *Luz*, en la Nave Oficio de Isla, supe que en todo lo que me había dicho Doime aquella tarde no estaba solo su idea del humor, sino también su noción de lo que debe ser el arte y el artista. Y que en esa nueva puesta en escena, con la misma fuerza de la risa de otras tantas veces, Doime nos sacudía ahora y nos mostraba un país que sangra en el cuerpo de la gente, en sus canciones, en sus calles, en los poemas de Sigfredo y de muchos otros. Y algunos lloramos, satisfechos por ese mismo gesto de nobleza que nos ha dejado tantas veces con su teatro.



CARLOS RAFAEL

UN HUMORISTA EN ESCENA

PEPE PELAYO

ANTE TODO, ACLARO QUE LO PLANTEADO EN ESTE

texto no tiene la intención de sentar cátedra. Se trata solo del fruto de mi visión personal, por lo que puede provocar diferencias con otros estudiosos o interesados, debido a la subjetividad de lo relacionado con el arte y en especial con el humor.

Comencemos entonces.

Imaginémonos a un señor cualquiera, al cual llamaremos «Isaac», nombre de origen hebreo que significa «Aquel con el que Dios reirá».

Pues pensemos que Isaac es simpático, gracioso, chistoso, con vis cómica; es decir, posee talento para hacer reír durante la sobremesa, o en las reuniones o fiestas, u otros eventos sociales. Si Isaac hubiera vivido hace siglos, quizás fuera un bufón, que no era más que un personaje gracioso, bromista,

encargado de divertir a reyes y cortesanos con chorrerías y gestos. ¿Qué tienen en común? Que tanto Isaac como el bufón hacen reír a su público enfrentándose solitos a ellos. Sin embargo, el bufón podría decirse que era un profesional; es decir, vivía de provocar risas, e Isaac no.

Sin embargo, a nuestro Isaac se le ocurre hacerse aficionado o profesional en el arte escénico y decide presentarse él solito, ya sea en teatro, circo, cabaré o en un medio audiovisual, por ejemplo, con la intención declarada de hacer reír.

¿Esto lo convierte en un humorista?

Veamos.

Una persona percibe una realidad distinta a la información que tiene guardada en su cerebro. Es una incongruencia que le llega por alguna vía (la ve, la escucha, se la imagina o la crea), con ánimo

lúdico, claro. Entonces en una zona de su cerebro las neuronas «trabajan» y encuentran un vínculo entre ambas informaciones y «entienden» finalmente que se trata de un chiste. El cerebro «premia» el haber resuelto ese acertijo y ordena segregar cierto tipo y concentración de hormonas. Llega el placer cómico y su manifestación externa, que es la risa o la sonrisa. En fin, esa persona vivió internamente lo que le llamo *proceso cómico*.

Pero la persona decide «jugar» socialmente y compartir esta experiencia, convirtiéndose en fuente o emisor. Envía entonces el mensaje a un receptor, después de elaborarlo desde su personalidad, cultura y demás subjetividades, y el receptor percibirá la incongruencia que lleva ese mensaje, también sobre la base de sus condiciones subjetivas y específicas de personalidad, cultura, etc., y reirá o sonreirá si finalmente pasa por su propio proceso cómico.

A ese «juego» social de comunicación de lo cómico es a lo que denominamos *humor*.

En otras palabras, *el humor es la expresión de lo cómico*.

En la vida, ese humor puede manifestarse desde una espontánea conversación cotidiana hasta en un pautado discurso político. Siempre que exista la intención consciente de hacer reír a un receptor.

Si la fuente envía *sin* intención un mensaje que el receptor percibe como incongruencia y termina riendo producto de su proceso cómico, no sería humor, porque la fuente no estaría «jugando», no estaría practicando el mecanismo de comunicación social *adrede*. Y el hecho se quedaría en la recepción de una incongruencia, como el inicio de un individual proceso cómico.

Insisto, si la persona desea convertir un hecho cómico en humor, entonces elaborará un mensaje que puede ir desde el solo objetivo de provocar la risa, hasta la sonrisa interior con intenciones de hacer pensar al mismo tiempo, y envía ese mensaje —a través de uno o más lenguajes artísticos— a uno o millones de personas, y eso se denomina *arte humorístico* o *humorismo*.

Ahí es donde mayor elaboración del humor encontramos, tanto en forma como en contenido, como en cualquiera de las artes.



Kike Quiñones en espectáculo de *stand up comedy*

¿Por qué sucede esto? Porque el arte es también un juego. Las manifestaciones artísticas que producen placer estético no son más que juegos evolucionados —como el humor— que suceden en los seres humanos al dar el salto cualitativo del juego físico al juego con el desarrollo del proceso cognitivo, con el lenguaje, la asociación de ideas, el pensamiento abstracto, etcétera.

El placer estético y el placer cómico tienen una misma raíz en el placer lúdico.

¿Qué es un *humorista* entonces?

Es el que practica el humorismo. Pero solo el que hace humor deliberadamente; es decir, con la intención de provocar placer cómico. Aunque por hábito suele llamarse humorista solo al que se gana la vida haciendo humor y se olvida al que lo hace habitual o frecuentemente por el solo placer de hacerlo, aunque no le paguen más que con la risa o la sonrisa que provoca, como es el caso de un aficionado o incluso un ocasional contador de chistes de sobremesa, como empezó Isaac. Y, lógicamente, que usa de alguna manera algún lenguaje artístico.

Ojo, un creador de humor puede ser alguien que escribe, hace música, baila, canta, dibuja, esculpe, realiza videos, programas de televisión, radio, cine, actúa, dirige obras, etcétera, etcétera.

En nuestro caso, Isaac quiere ser humorista escénico. Desea pararse en un escenario cualquiera con la intención de hacer reír.

Pero estar solito sobre un escenario y ante un público, en vivo o no, no es nada fácil. Por lo que Isaac tiene que aprender y dominar (poco o mucho, como él decida) el lenguaje del arte de la actuación, y también el lenguaje del teatro si hace teatro, del circo si hace circo, de la televisión si hace televisión, y así, según la modalidad que prefiera.

¿En qué se convierte Isaac entonces, además de humorista?

Según la definición de la Real Academia Española, si actúa haciendo reír, especialmente en un teatro, es un comediante o comedianta (el femenino «comedianta» está aprobado por la RAE, pero, por comodidad, a partir de ahora solo escribiré la palabra «comediante»).

Volviendo a la definición, podría decirse que es un poco vaga, como casi siempre las redacta la Academia. Pero sigamos en su cuerda: «comediante» viene de «cómico»; es decir, que divierte y hace reír, o pertenece o es relativo a la «comedia». Entonces «cómico» viene de «comedia», que significa: «pieza teatral en cuya acción suelen predominar los aspectos placenteros, festivos o humorísticos, con desenlace casi siempre feliz».

Conclusión: *comediante* es alguien que puede actuar solo —o no— en escena con el objetivo de hacer reír, y no hemos llegado a nada más concreto para la profesión de Isaac, además de calificarlo de humorista. Es que el concepto de comediante les sirve a las muchas manifestaciones artísticas que realiza una sola persona en escena.

Entonces, como el prefijo «mono» quiere decir único, uno solo, y «logo» significa persona versada o especialista, nos viene bien analizar a la persona versada en hacer «algo» en escena él solo. Lo que vendría a ser un *monólogo*.

Según la RAE, monologuista es el que actúa un solo personaje en una obra dramática (no señalo aquí el soliloquio, porque es una reflexión interior de



FOTO HUMOR SAPIENS

Pepe Pelayo, autor de este artículo e integrante de La Señal del Humor

un personaje, fingiendo que habla para sí y solo en escena, pero es dentro de una obra, no es la modalidad de la persona sola en escena todo el tiempo).

Así que, si Isaac se para solito en escena mostrando ser versado en «algo» y ese algo es el humor, además de calificarlo como humorista y como comediante, podemos decir que Isaac es un *monologuista cómico*.

Claro, eso sería si él hace un personaje en una obra (en una representación con dramaturgia, que empieza, se desarrolla y se cierra con un solo personaje en escena). Entonces puede representar un personaje de la vida real, ficticio, realista, caricaturesco, etc. Incluso se puede representar a él mismo y contar-actuar su obra.

¿Con esto terminamos? ¡No! Falta bastante.

Por ejemplo, conocemos a artistas que se paran solos en un escenario y nos cuentan un cuento, desde la posición de un narrador. Son los *cuentacuentos*, que si tienen intención de hacernos reír se convierten en humoristas y en comediantes también, ¿por qué no? Es que para hacernos reír, como ya dije, tienen que dominar el arte de hacer humor, más el lenguaje de la actuación y además el lenguaje teatral. Pero no son *monologuistas cómicos* porque no interpretan un personaje, sino que narran cuentos que tienen distintos personajes. Hay una buena diferencia, sin duda.



Rigoberto Ferrera en espectáculo de stand up comedy

Así que tenemos ya que nuestro Isaac puede ser *monologuista cómico* o también *cuentacuentos cómico*. Pero hay más, obvio.

Están los que se suben en un escenario, ellos solitos, y nos cuentan su repertorio de chistes. Pero no nos cuentan cuentos, aunque los chistes son minihistorias muchas veces. Por esa diferencia, a esas personas no podemos clasificarlos como *cuentacuentos*, insisto, porque ellos no narran un cuento con personajes, descripciones, etc. El chiste, en lo formal, es una unidad indivisible con una mínima economía de recursos; es decir, algo muy breve con unicidad y con la intención de hacernos reír. Así que si Isaac no desea ser un *monologuista*, ni un *cuentacuentos*, y practica esta modalidad que tiene reglas propias, también con la intención de hacer reír, podría desarrollarse como *cuentachistes*.

Pero Isaac tiene a su disposición otra modalidad escénica que se puede practicar en un circo o en un teatro o *music hall*, cabaré o revista de variedades. Me refiero a un *payaso*, cuya definición es:

«artista generalmente caracterizado de modo extravagante, que hace reír con su aspecto, actos, dichos y gestos».

Casi siempre se presentan en circos o en modalidades teatrales, pero los hemos visto incluso haciendo un espectáculo unipersonal. ¿En qué se diferencian estos humoristas o comediantes de los otros que hemos visto hasta ahora? Que aparecen caracterizados y que hacen un tipo de humor más físico, inocente, lúdico, blanco, infantil.

Existe un anglicismo para traducir *payaso* y es *clown*. A mí, un enamorado del idioma español, no me gusta utilizarlo. Pero no se puede negar que muchos lo usan, por lo que es imposible obviarlo. ¿El *clown* es un *payaso* entonces? No está muy claro el asunto, porque sus defensores afirman que el *clown* va más allá del simple hecho de hacer reír. En otras palabras, se podría

admitir que el *clown* es un *payaso*, pero que hace un humor menos «físico» e infantil quizás. Lo acepto, aunque para mí son sinónimos, solo se diferencian en los contenidos del humor que hacen. Queda en la lista entonces la posibilidad de que el talento de Isaac ponga en función de ser un *payaso* o un *clown*.

Pero esto no se detiene. Muchos artistas se paran en escena solitos con el objetivo de hacer reír y no practican nada de las modalidades vistas hasta ahora. ¿Y qué hacen? Pues se lanzan a dominar, además del lenguaje humorístico, actoral y escénico, otra rama artística. Se convierten en *magos cómicos* (porque hacen magia), o *mimos cómicos* (porque hacen pantomima), o *fonomímicos cómicos* (porque hacen pantomima imitando cantantes), o agarran una guitarra, por ejemplo y se convierten en lo que desde la Antigüedad se conoce como *juglar* (se les dice *trovador* también, porque cantan acompañados de un instrumento, casi siempre de cuerdas). O tocan otro instrumento tradicional como piano, violín, etc. O aprenden uno o varios instrumentos, ojalá poco convencionales,

y se hacen *excéntricos musicales* (porque interpretan música —y/o cantan—, de manera extravagante o peculiar, o distinta). Reitero, practican otra modalidad artística para representar en escena ellos solos y lo hacen con intención de hacer reír. Son distintos tipos de humoristas o comediantes también, ya que de alguna forma actúan y usan los lenguajes escénicos. Solo para distinguirlos de los demás en esta reflexión, si Isaac se interesa por esta variante, lo llamaré *cómicos especiales*.

¿Ahora sí terminamos el listado? No. Nos falta una modalidad muy de moda: el *stand up comedy*. No me cae bien el nombrecito porque es otro anglicismo y debería tener un nombre en español, nuestro bello idioma. ¿Cómo traducirlo? Algunos le dicen «comediante en pie», pero es algo raro, porque los otros comediantes aquí señalados no se presentan acostados, lo hacen de pie también (la mayoría de las veces). Otros lo traducen como «comediantes en vivo». También extraño, porque los demás comediantes no están muertos y se presentan en teatros y demás escenarios con público «en vivo» también. Muchos les dicen «estanduperos». Veo una intención de castellanizar el término, pero suena horrible, aunque no tengo otra mejor. En fin —bajo protesta—, si Isaac se interesa por hacerlo, lo llamaré *estandupero*.

¿En qué consiste esta modalidad? Así dice su definición: «es un estilo donde el comediante se dirige directamente a una audiencia en vivo. A diferencia del teatro tradicional, en esta modalidad el comediante interactúa con el público, rompe la cuarta pared, estableciendo diálogos con algunos de sus espectadores».

Y llegamos al fin a tener la lista completa de humoristas o comediantes solitarios en escena para que escoja Isaac:

- monolguistas cómicos,
- cuentacuentos cómicos,



El actor Luis Silva caracterizado como Pánfilo

- cuentachistes,
- payasos o *clowns*,
- cómicos especiales,
- estanduperos.

Ahora la pregunta sería: si el humorista Isaac decide convertirse en comediante para presentarse solo en escena, ¿cuál de estas modalidades escogería como la mejor de ellas? En otras palabras, ¿cuál de estas variantes artísticas es mejor y cuál peor? ¿Hay diferencias de calidad entre ellas?

En todas, repito hasta el cansancio, para que Isaac logre un mínimo de calidad en su profesión, tiene que dominar —de alguna manera y en algún grado o medida—, el lenguaje actoral y el lenguaje escénico. Pero todo va a depender de la calidad de su arte, de su talento, de su gusto, de su dedicación y del tipo humor con que se presente. Es decir, ninguna modalidad artística es mejor que otra, va a depender del artista.

¿Podríamos afirmar que el *payaso* siempre hace un humor más burdo, simplón, elemental, más grueso (físico)? No estoy convencido de ello. Si observamos a los payasos del Circo del Sol, por ejemplo, vemos que han montado rutinas muy elaboradas artísticamente, e incluso más «intelectuales», más conceptuales.

¿Podríamos afirmar que los *cuentachistes* solo tienen que conseguir un buen repertorio de chistes y apoyándose en su gracia personal solo tienen que contarlos y ya? No es tan así. Hacerse de un buen, original y exclusivo repertorio es difícil, sobre

todo ahora con internet, donde ahí se encuentran casi todos los chistes del mundo. También hay que tener talento para hilvanarlos con coherencia, mientras más ingenio demuestre en eso, mejor el resultado de su presentación. Y saber contarlos, por supuesto.

Y eso mismo podríamos afirmar de las demás modalidades. Termino con la última de las mencionadas, la que está más de moda: he escuchado fuertes críticas a los *estanduperos* argumentando que apenas actúan (no hacen personajes la mayoría de las veces), que se apoyan solo en sus textos, que muchos casi ni tienen vis cómica y se atreven a pararse delante del micrófono a decir verdades o críticas directas que el público quiere oír y nada más.

Obvio que hay *estanduperos* malos, regulares y buenos. Todo dependerá del gusto y formación de cada espectador también. Por otro lado, esta modalidad da también la oportunidad al talentoso, que estudia su presentación, practica las pausas debidas, la entonación precisa, el gesto adecuado, la inflexión, el movimiento, la expresión y hasta el vestuario, la luz, el efecto de audio, etc. (domina entonces el lenguaje actoral y teatral) y con ingenio y elaboración artística dice esa verdad que el público siempre aplaude, pero con creatividad e imaginación para que también ese público admire la propuesta y los haga pensar. Y no tiene que decir una palabrota o grosería sin justificación, sino solo cuando es necesaria. Además, hasta puede mezclar modalidades, como hacer personajes en medio de su presentación *estandupera*.

Un último punto: Isaac no se debe dejar llevar por las clasificaciones que hacen algunos apoyándose en algo tan subjetivo como la calidad artística.

He sido testigo de discriminaciones en el mismo gremio. Por ejemplo, caricaturistas que quieren alejarse del dibujante de viñetas, porque siente que el oficio de hacer solo reír es indigno. He visto a literatos desligarse de escritores de humor, porque la literatura es más elevada que un texto gracioso. He conocido *estanduperos* que se quieren desvincular del cuentachistes y del payaso, porque piensan que lo que hacen es más «intelectual», más «artístico» y porque piensan que los «cómicos» están en una escala inferior que los humoristas.



Esos caricaturistas, literatos y *estanduperos* (para seguir con esos ejemplos) están convencidos de que el humor es solo el que hace pensar, el que conmueve, el que eleva el espíritu, y el tortazo en la cara o el chiste fácil —verbal, gestual o dibujado— denigra sus profesiones. Y están rotundamente equivocados.

El escritor malo, el caricaturista malo, el *estandupero* malo, denigran más la profesión que el payaso, el dibujante de viñetas o el cuentachistes *per se*. Porque solo existen humoristas, que son los que crean humor, sin importar para nada la clasificación por calidad. Solo hay humor bueno y humor malo; es decir, entre los payasos de humor grueso, físico, básico, los hay malos y buenos, y entre los literatos, los hay malos y buenos. Pero el payaso y el literato son humoristas, aunque se diferencien en el nivel de elaboración humorística.

Por todo lo anterior, celebro que Isaac se dedique al humorismo, que desee hacer comedia en la modalidad que quiera. Incluso si después cambia y en vez de hacer humor en escena solito, lo hace en un grupo.

Solo hay que cruzar los dedos para que Isaac se entregue con disciplina, responsabilidad, estudio, se cultive, se supere día a día y así lleve su mensaje lo más elaborado posible al respetable.

Mi respeto y admiración por la valentía de esas personas que deciden pararse solitos en un escenario para hacer reír. Nos da muchas satisfacciones, es cierto. Pero es un oficio muy duro y complicado.

A todos ellos hay que aplaudirlos de pie. 🎭

LA CRÍTICA Y EL HUMOR. APUNTES SOBRE UNA RELACIÓN MAL LLEVADA¹

ISABEL CRISTINA LÓPEZ HAMZE

HACE ALGUNOS AÑOS, CUANDO AÚN NO TENÍ-

mos acceso a internet, era en los espectáculos humorísticos donde mejor se podía medir la temperatura de la realidad cubana. Los humoristas en sus *shows* de cabaré, en los programas de televisión, en salas de teatro y en el gran escenario del Carlos Marx, han sabido burlar las censuras mejor que otras expresiones artísticas. Más allá de la calidad de los espectáculos, los humoristas, con su acento crítico, choteador y paródico, se han colado en el corazón del pueblo cubano durante décadas.

La naturaleza tragicómica de esta isla del Caribe hace que el humor se posicione como uno de nuestros más fuertes escudos ante las adversidades, las precariedades y las angustias cotidianas. Sin embargo, no se trata de que, como se dice mal y pronto, el cubano se ría de sus desgracias. La risa también es un mecanismo de reflexión, una operación intelectual con varios niveles de complejidad y significación. El cubano se ríe de lo que entiende, pero también se ríe del absurdo, de lo que no logra comprender mediante la lógica, se ríe para desacralizar, y en esa carcajada se experimenta la libertad.

Herederos de la tradición vernácula, los humoristas cubanos han apostado por contar la realidad, a veces desde el ángulo más simple, otras desde el más complejo. A mi modo de ver, han esgrimido con orgullo la *parresía*, aquel concepto griego que Aristóteles señalaba en su *Tractatus Coislinianus* como una de las características de la comedia antigua. Este término está compuesto de *pan*, que significa «todo», y *reō*, que significa «decir». Para el gran Aristófanes era máxima *decir todo*, desde sus

frases escatológicas y sus alusiones sexuales hasta sus confrontaciones paródicas con Eurípides que, desde la distancia, puedo advertir como la muestra más fehaciente de admiración. La *parresía*, esa libertad de expresión que se traduce en libertad de creación, es una conquista del humor cubano.

La relación entre el humor y la crítica entraña un amor no correspondido. El humorismo que se hace, desde todos los escenarios, es profundamente crítico. Por otro lado, el humor es un tema pendiente en la agenda de los críticos cubanos. La crítica es una constante, es sustento, medio y fin en el arte de hacer reír. Sin embargo, la crítica no se ha ocupado lo suficiente del humor cubano. La crítica especializada se ha ocupado mucho menos. Y me atrevería a decir que para la teatrología es un terreno inexplorado. Aún nos falta un trabajo de diploma sobre el humor en la Facultad de Arte Teatral. Se han escrito tesis sobre teatro radial, sobre performance, sobre dramaturgia, sobre puestas en escena, sobre obras de teatro llevadas al cine, sobre teatro y literatura, sobre teatro musical, sobre el discurso crítico, sobre conceptos griegos, sobre estudios de la descolonización, sobre danza-teatro. Pero no hay registro de tesis de pregrado sobre el humor en Cuba. Sí un intento valioso, pero no concretado, de Fernando León Jacomino con tutoría de Osvaldo Cano.

¹ Este texto fue concebido originalmente para el III Encuentro Nacional Prensa, Humor e Identidad, que convoca el Centro Promotor del Humor, celebrado en enero de 2022.



II Encuentro Nacional Prensa, Humor e Identidad. Edición dedicada a las mujeres en el humor. En la imagen: Kike Quiñones, Laidi Fernández de Juan, Magda González Grau y Venecia Fera.

Habría que preguntarse por qué ningún estudiante de Teatrología ha llevado a cabo un proyecto sobre humorismo. El divorcio que existe entre la crítica y el humor se refleja también en las aulas del ISA. No son suficientes los impulsos de profesores como Omar Valiño, Osvaldo Cano, Eberto García Abreu y Vivian Martínez Tabares, quienes desde diferentes espacios han saltado la barrera de la incompreensión, la apatía y la subestimación al género.

Hace poco más de dos años participé como tribunal en la tesis de maestría de Kike Quiñones. «Reír es cosa muy seria. Una reflexión testimonial sobre la presencia de la sátira social en el desarrollo del humor cubano contemporáneo (1995–2011)» es la única investigación profunda que tenemos en el campo de las artes escénicas sobre el humor. Sus aportaciones teóricas y su enfoque esencialmente analítico, unido al análisis del panorama del humor cubano contemporáneo, crean un buen sedimento para futuros estudios. Además de los valores de la investigación, el autor lanza un reto a los teóricos del teatro. El estudio está construido desde la perspectiva de un creador, gestor y director por varios años del Centro Promotor del Humor, que se desdobra de forma brillante en teórico. Qué bueno sería contar

con otros textos que abordaran el fenómeno del humor y sus estrategias discursivas desde el otro lado: el lado del espectador especializado.

Si bien es cierto que las investigaciones y los estudios críticos no han atendido los procesos del humor, hay que reconocer la atención que el humorismo ha recibido en el campo editorial, sobre todo bajo la gestión de Omar Valiño. El catálogo de la Casa Editorial Tablas–Aarcos ha publicado libros con numerosos textos humorísticos para la escena. En la colección Aire Frío, podemos encontrar *Telones* (2001), de Telo; *Cincomedias* (2001), una compilación de textos premiados en el Aquelarre; *Anodino y la lámpara maravillosa* (2009), de Nos y Otros; *Caricare en clave de doce* (2014), de Onelio Escalona; *Argonautas* (2013) y *Comedias sin lente* (2006), de Carlos Fundora; así como *Monólogos (personales e intransferibles)* (2006), *Para-dos en la escena* (2010) y *Humor del cercano Oriente* (2014), los tres con selección y prólogo de este autor. En correspondencia con otras zonas de la dramaturgia cubana actual, la editorial ha prestado

especial atención al humor. Esto no significa que, por parte de la misma institución, no haya olvidos y carencias.

Un ejemplo palpable de ello es la multimedia por los 30 años de la revista *Tablas*. Las barras de búsqueda especializada proponen varias vías para encontrar un material. Ahí tenemos: Artículo, Autor, Etapa, Número, Año y Epígrafe. Al desplegar la barra de Epígrafe aparecen 29 grandes temas o categorías ordenados alfabéticamente en las que se organiza el contenido de la revista. Listo esos epígrafes una vez más por si le pasé la vista al vuelo y no encontré la palabra Humor. Actuación, Ballet, Ballet folclórico, Circo, Críticas de libros, Críticas de puestas en escena, Danza, Danza folclórica, Diseño y espacio teatral, Dramaturgia, Editorial, Enseñanza de las Artes Escénicas, Festivales y eventos, Grupos e instituciones teatrales, Libretos teatrales, Narración oral, Pantomima, Personalidades, Premios y reconocimientos, Tablas, Teatro callejero, Teatro de aficionados, Teatro de títeres, Teatro para niños y jóvenes, Teatro-cine-televisión, Teatro-danza, Teatro-música, Teatro-público, Teoría e historia teatral. Resulta admirable el interés de la revista por abarcar gran parte del acontecer escénico del país y la vocación inclusiva en sus tres etapas. Se le brinda un espacio a formas y estéticas generalmente preteridas por la crítica, como el circo, la narración oral o la pantomima, por solo mencionar tres. Pero no está el humor. ¿Olvido? ¿Rechazo? ¿Apatía? ¿O simplemente el reflejo de la relación mal llevada entre el humor y la crítica?

Que no aparezca el Humor como epígrafe en la multimedia es solo una cuestión formal, un indicio al que hay que atender, pero no significa que se excluyan de las páginas de la revista artículos sobre este tema. Sí existen críticas a espectáculos premiados y algún que otro reporte del Aquelarre. Resaltan los nombres de Norge Espinosa, Amado del Pino y Osvaldo Cano; este último el crítico que, a mi juicio, ha seguido con mayor rigurosidad los empeños de los humoristas. En las páginas de *Tablas* aparecen reseñadas las puestas en escena que la crítica ha reconocido: *La divina moneda*, con dirección de Osvaldo Doimeadiós, espectáculo finalista del Premio Villanueva de la Crítica en 2002; *Aquí cualquier@*, unipersonal escrito y dirigida por Osvaldo Doimeadiós, ganador del Premio Villanueva

en 2007; *Reír es cosa muy seria*, con dirección de Iván Camejo, ganador del Premio Villanueva en 2011; y *La cita*, también dirigida por Osvaldo Doimeadiós con dramaturgia de Andrea Doimeadiós, merecedora de un reconocimiento en los Villanueva del año 2017. Asimismo, podemos encontrar una reseña de Osvaldo Cano de la obra *Conexión a Inter-nos*, de 2001, escrita y dirigida a cuatro manos por Iván Camejo y otra vez Doime, quien ha sido el artífice de



Evento teórico ¿Piensas ya en el humor?, 2014

FOTO CORTESÍA JAPE

no pocos logros en el contradictorio terreno del humor en Cuba.

Todos estos espectáculos, pertenecientes al Centro Promotor del Humor, tienen en común que son producciones teatrales complejas. Unas de gran formato, otras de pequeño formato, pero todas cuentan con un alto nivel de facturación en vestuarios, escenografías, diseño de luces y banda sonora. Estas obras poseen una caracterización de personajes y una dramaturgia sólida. Se construyen sobre elementos tradicionales más cercanos a lo que nosotros los críticos entendemos como algo teatralmente correcto. Más allá de la valoración en términos de calidad artística, los críticos eliminamos de plano otros estilos y otros formatos dentro del humor como son los *sketches*, el *stand-up* y una serie de expresiones de corta extensión y características escénicas específicas, que muchas veces desconocemos y subvaloramos.

Esta subvaloración hacia las fórmulas de construcción que no nos parecen adecuadas se une a la también real falta de rigor en muchos de los espectáculos humorísticos. Si me pusiera del



Exposición de humorismo gráfico en el I Encuentro Nacional Prensa, Humor e Identidad, en el Instituto Internacional de Periodismo José Martí

Los humoristas han contado con el apoyo de varias figuras fuera del gremio, como es el caso de la intensa labor realizada por Armando Suárez del Villar y Corina Mestre. Sin embargo, no hay historias de acompañamiento de asesores teatrales y críticos a espectáculos o a grupos humorísticos. No existe una relación sistemática ni constante, aunque ha habido empeños de parte y parte, lo que supone

lado de los críticos, gremio al cual pertenezco, tendría que apuntar todo aquello que la crítica puede reclamarle al humor que se hace hoy. En esa lista estarían la vulgaridad, el facilismo, la poca elaboración dramática, el endeble trabajo con los elementos de la puesta en escena, la inmediatez, la chapucería, la complacencia, la pobreza de referentes y otros tantos problemas que se perciben en las presentaciones humorísticas. Sin embargo, pudiera decirse que esos mismos reclamos le puede hacer la crítica a gran parte del teatro dramático.

A algunos colegas les gusta sostener el criterio de que el silencio es una de las reacciones de la crítica. Lo complicado está en que no es lo mismo hacer silencio ante un espectáculo dramático convencional deficiente que se presente en una pequeña sala de teatro, que hacer silencio ante un suceso humorístico en el Carlos Marx con unas 5500 personas carcajeándose de forma delirante. La crítica debe orientar, educar y contrastar visiones con ese público, debe además ser puente entre los creadores, alentar al estudio, a la superación, al rigor y al desarrollo del arte del humor en Cuba.

Para ser justos, tendríamos que atender también a los reclamos que los humoristas pudieran hacernos a nosotros los críticos. Y ahí tenemos la invisibilidad, el maltrato tendencioso, el nulo acompañamiento en la asesoría teatral, el poco estudio de referentes teóricos y códigos específicos del humor, la falta de conocimiento sobre las tendencias de humor actual en el mundo, la falta absoluta de una historiografía sobre el humor en Cuba.

una voluntad de diálogo y colaboración. Por parte del humor tenemos los eventos teóricos ¿Piensas ya en el humor? y las tres ediciones del Encuentro Nacional Prensa, Humor e Identidad, por solo mencionar dos de los espacios que, desde el Centro Promotor del Humor, generan la reflexión teórica y la investigación. A esto se suman las conferencias impartidas por Kike Quiñones en varios eventos a lo largo y ancho del país. En honor a la verdad, muy pocos críticos y teatrólogos se asoman a esos espacios.

También es cierto que el humor ha estado incluido en festivales nacionales e internacionales y en otros eventos de creación e investigación como Traspasos Escénicos, organizado desde el ISA por Eberto García Abreu, quien, durante una década, se ha interesado especialmente por la presencia del humor. Pero creo que no es suficiente con una ponencia o con una presentación; la relación entre críticos y humoristas debe construirse desde lo profundo, desde el respeto mutuo y el manejo de referentes comunes. Hay que posibilitar el acompañamiento de los críticos a los espectáculos. Convocar a talleres de la crítica donde se puedan ver obras en proceso. Hacer desmontajes para que los teatrólogos descubran los entresijos de las producciones humorísticas. Pensar un curso especial en el que los artistas del humor instruyan a los críticos sobre las técnicas, estilos, subgéneros y sus características. Preparar un curso de extensión o una asignatura optativa para los estudiantes y profesores del ISA. Debe acabarse la hostilidad y la apatía de ambas partes. Para que eso sea posible hay que estudiar, proyectar, soñar nuevos puentes. *rt*



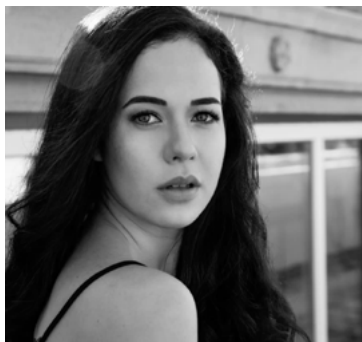
LA CITA

ANDREA DOIMEADIÓS



Libreto
124





ANDREA DOIMEADIÓS PERALTA (La Habana, 1994) es actriz, egresada de la Escuela Nacional de Arte y del Instituto Superior de Arte. Ha participado en las puestas *La loca de Chaillot*, *El jardín de los cerezos*, *Decamerón* y *Harry Potter: se acabó la magia* con Teatro El Público, prestigiosa compañía dirigida por Carlos Díaz. Escribió y protagonizó *La cita*, espectáculo dirigido por Osvaldo Doimeadiós. Forma parte del elenco de *No puedo, tengo ensayo*, una comedia de enredos de Teatro El Portazo. En televisión ha actuado en teleseries, teleplays, programas de corte humorístico, como *El motor de arranque* y *La hora de Noelia*, donde interpreta a Noelia Bermellón. En el cine, trabajó en los filmes *El techo*, de Patricia Ramos; *El extraordinario viaje de Celeste García*, de Arturo Infante; y *Yuli*, de Icíar Bollaín. Actúa también en *Fenómenos naturales*, ópera prima de Marcos Díaz.



CUANDO EL HUMOR LLEGA A TI

LAI DI FERNÁNDEZ DE JUAN

Hay combinaciones que resultan perfectas, como milagros. Es el caso de *La cita*, pieza humorística escrita por una joven actriz de 22 años, quien tal vez no imaginó que un día fuera llevada a escena y mucho menos que la acompañara en esa aventura otra actriz de probada fuerza interpretativa, la multipremiada Venecia Feria, integrante del grupo Etcétera.

Andrea Doimeadiós tampoco pudo suponer que sería su padre, ese actor de proverbial versatilidad, Osvaldo Doimeadiós, el director de dicha puesta, quien asumió la difícil tarea de dirigir a su propia hija y apostó por un camino que conoce muy bien, tanto que lo condujo a obtener hace algunos años el Premio Nacional de Humorismo.

Tuve el honor de presentarla al público como autora en el desaparecido espacio Miércoles de Sonrisas, dedicado al estudio y difusión del humor en la cultura cubana.

Alejado de toda chabacanería, de cualquier facilismo, del gastado resorte de acudir a temas cotidianos sin más intención que lograr la risa efímera, *La cita* expone la validez de argumentos que descansan en el recurso del humor bien elaborado. El texto es la feliz amalgama, resultado de la apropiación de amplias lecturas que originalmente fueron parámetros de películas; es la versión del conocimiento de la historia, adecuado a situaciones hilarantes; es la crítica al uso de la tecnología en función del llamado teque; es además una pequeña joya sarcástica sobre los tejemanejes que se ventilan tras las bambalinas del mundo de la actuación; y es, sobre todo, un prolongado tributo.

Son múltiples los homenajes que rinde la obra y el público/lector podrá ir descubriéndolos poco a poco. No se trata de impresionar ni de mostrar abiertamente todas las cartas que esconden bajo la manga los personajes, aunque algunos sean elocuentes, como Frida y Marilyn, convertidas en interlocutoras que se encuentran en un bar, o las primeras ricachonas que menosprecian y a la vez desean al negro esclavo. Nombres entrañables para Cuba salpican los textos según la conveniencia de cada momento: José Antonio Saco, Félix Varela, Vicente Revuelta, Cirilo Villaverde, Fernando Ortiz, Silvio Rodríguez, suerte de aderezo atemporal que enriquece y recrea la obra.

A través de siete estructuras narrativas o pequeños *sketchs*, se alternan monólogos con textos para dos. El argumento, sin ser discursivo o denunciatorio, se posiciona desde la perspectiva feminista de dar voz a la mujer como ente social, con todo el riesgo que ello implica. Nada de reclamos ni de historias violentas. Todo lo contrario. Es la mujer pícaro, soñadora, osada y triunfante quien nos habla, ya sea tras el velo de una proselitista seudocatólica, de una vendedora clandestina, de Frida Kahlo, de Marilyn Monroe, de unas acaudaladas representantes de la sacarocracia cubana del siglo XIX o de jóvenes que dictan el acta que inaugura una escuela.

Es, en definitiva, la voz de la joven Andrea Doimeadiós la que se hace sentir en *La cita*, texto con el que obtuvo el premio de guion en el Aquelarre 2017, y su puesta en escena fue reconocida como el Mejor Espectáculo del año; asimismo, las actrices, el vestuario, la escenografía resultaron premiados en ese festival. Además, por su actuación, Andrea mereció el premio Caricato.

¡Éxitos! Y que se repita.



LA CITA

ANDREA DOIMEADIÓS

ESCENA I

La leona y la abejita

ACTRIZ 1. ¿Cómo estás?

Actriz 2. Muy bien. ¿Y tú?

ACTRIZ 1. Muy bien, más que bien... (*Risas.*)

Actriz 2. ¿Estás para...?

ACTRIZ 1. No, a mí hace rato me dieron el personaje, yo vine a ver a alguien...

Actriz 2. Ah, ya. (*Pausa larga.*)

ACTRIZ 1. ¿Tú viniste para saber lo del *casting*?

Actriz 2. No, a mí hace rato me dieron el personaje, yo vine para buscar un vestuario...

ACTRIZ 1. Mi personaje... ¡me encanta!

Actriz 2. ¿Verdad? El mío también. Tiene una carga dramática tan fuerte, pero una carga tan fuerte...

Me voy a tener que cargar... de cuando sientes que te estás cargando, que no puedes aguantar más... que te vas a cargar en cualquier momento...

ACTRIZ 1. Y el mío tiene muchos contrastes... Lo mismo tiene *Sonrisas y lágrimas, Gritos y susurros...* y es una gran *Persona*. Deja que Berg-man a verme actuar. El mío tiene tres puntos de giro y quince transiciones cada ocho textos. Tengo treinta emociones en la obra, cinco objetivos y ocho conflictos.

Actriz 2. Pero tienes un personaje, ¿no?

ACTRIZ 1. Sí, uno. Yo creo que mi personaje marcará un antes y un después en mi carrera.

Actriz 2. El mío cierra todas las frases orgánicamente con un matiz diferente, y tiene un desdoblamiento en la pausa, que el espectador caerá en catarsis.

ACTRIZ 1. El mío tiene un de hilo de acción, con una *anagnórisis*...

Actriz 2. ¿Y tú sabes lo que yo tengo? ¡Hamartía!

ACTRIZ 1. ¡¡¿No?!!

Actriz 2. ¡Y qué agón! ¡¡¡Qué agón!!!

ACTRIZ 1. Yo me he quedado fría con el autor, tiene una técnica épica, verdad histórica y fantasía poética...

Actriz 2. Ese sí que está en tiempo, acción y lugar. Qué bueno que estás trabajando, te lo digo *Cara a cara*; me alegro mucho por ti.

ACTRIZ 1. Gracias... Supe que te nominaron, no importa que no te lo dieran, ese premio era... para las dos.

Actriz 2. Ah, ¿porque te lo dieron a ti?

ACTRIZ 1. No, no me nominaron... pero era para las dos... Oye, por cierto, ¿por qué fue que te nominaron?

Actriz 2. ¿A mí? Por la libélula triste en el sauce llorón... Ahí casi rompo el récord emocional, yo llego a la emoción en nueve segundos.

ACTRIZ 1. ¿En nueve segundos? Ay, yo te lloro en cinco y el día antes del cobro te lloro en tres... ¿Cuál es tu personaje?

Actriz 2. ¿El mío? La leona.

ACTRIZ 1. No, no, no puede ser.

Actriz 2. ¿Por qué? ¿Tú querías ese personaje?

ACTRIZ 1. No, es que la leona soy yo.

Actriz 2. No puede ser. Revisa bien tu guion, tú sabes que esas cosas pasan...

ACTRIZ 1. No, yo soy la leona. ¿Tú hiciste el *casting*?

ACTRIZ 2. No, yo no tuve que hacer *casting*; a mí me dieron el personaje.

ACTRIZ 1. No puede ser. La leona soy yo, yo pensé que tú eras la abejita.

ACTRIZ 2. No, yo fui la abejita antes, pero ahora me dieron la leona.

ACTRIZ 1. Tiene que haber una confusión, porque de la leona a la abejita hay una diferencia.

ACTRIZ 2. Yo soy la leona. Yo y nadie más. Llevo quince años preparándome para hacerlo. Yo soy la leona.

ACTRIZ 1. Yo no sé hace cuánto tiempo tú te estás preparando, pero en este grupo la única persona que está capacitada para ser la leona soy yo.

ACTRIZ 2. No, no puedes hacerme esto. Llevo quince años, quince años preparándome para ser la leona.

ACTRIZ 1. Pero mi mamá fue la leona toda su vida y mi abuela fundó esta compañía siendo la leona. En este grupo nadie está más preparado que yo para ser la leona. Es una herencia: me toca.

ACTRIZ 2. No, no puedes ser tan egoísta, siempre he sido la abejita, y mi mamá tuvo que tragar muchos buchets de sangre en el teatro, porque hizo la garrapata durante veinte años y toda la vida quiso que yo fuera la leona. Me he pasado toda mi carrera haciendo la abejita, y mi abuela estuvo en el registro de los invertebrados toda la vida sacrificándose con tres pares de patas y dos alas. La pobre, cuando le quitaron «la antena» tuvo un distanciamiento... Yo tengo más derecho que tú a ser la leona. No puedo convertirme en una mediocre, no puedo hacerlo. Toda mi carrera dedicada a un sueño: a ser la leona, y ahora no puedes llegar y decir que tengo que hacer la abejita; no me lo merezco... Todo este tiempo gateando por gusto... Durante los primeros cinco años empecé trabajando con el gato, en los otros cinco fui creando el tigre, y después de quince años de trabajo, cuando tengo construido un león perfecto, vienes y me dices que tengo que seguir siendo la abejita. No puedes ser tan cruel... En el teatro hay que aprender a ser la leona y la abeja, es que todas ustedes son iguales... Tú eres igualita que tu madre, una mona trepadora, siempre lo fue.

ACTRIZ 1. No hables de mi madre, que la tuya con su cuerpo de foca nunca hubiera podido ser una leona de primer nivel, y tu abuela menos, que como siempre fue una actriz de reparto, se tuvo que evaluar con el monólogo de la larva, y después se jubiló. Y tu padre...

ACTRIZ 2. ¡No te atrevas a hablar de mi padre! Mi padre siempre fue un caballo.

ACTRIZ 1. Sí, pero solo pudo hacer un trabajo profundo cuando hizo de caballo de mar.

ACTRIZ 2. Y el tuyo era un zángano y tu abuelo era un perro... un perro caliente.

ACTRIZ 1. Atrévete a decir una palabra más de mi familia.

ACTRIZ 2. Una bicha es lo que tú eres...

ACTRIZ 1. No, ¡yo soy la leona y tú eres la abejita!

ACTRIZ 2. No, ¡la leona soy yo!

La Actriz 2 empieza a representar una leona.

ACTRIZ 1. Eso no sirve. ¿Tú estás evaluada ya? ¡Aprende!

La Actriz 1 hace la leona.

ACTRIZ 2. Pero ¿dónde están tu técnica y tu virtuosismo? Yo sí soy una actriz camaleónica, y mi abejita llegó lejos, porque bastante que copiaron mi partitura física.

La Actriz 2 representa una abeja.

ACTRIZ 1. Sí, mucho movimiento, pero nada de caracterización vocal...

La Actriz 1 hace la abeja con el zumbido.

ACTRIZ 2. Pareces una guasasa...

ACTRIZ 1. (*En medio de la caracterización, empieza a deprimirse.*) ¿La leona o la abejita? He ahí el problema... «Llegará el día en que todo el mundo sabrá para lo que sirve todo esto... El sentido de tanto sufrimiento... Tenemos que trabajar, solamente trabajar». Me he dado cuenta

ahora de que el ego es nuestro error trágico. Nos hemos dejado llevar por la ambición, no quiero esto para mi carrera, quiero ser una actriz humilde, transparente, no he nacido para rugir ni para zumbiar. Tantos años construyendo una caracterización falsa, he traicionado a mi mayor referente, esa gran actriz a la que admiro: Gregoria Sonsa, toda una vida entregada a un rol, y «una mañana tras un sueño intranquilo, se despertó convertida en un monstruoso insecto». ¿Qué diría ella ahora viéndonos así? Al final, siempre me he sentido una perra, creo que en ese personaje canalizaré mi dolor. A partir de ahora, dedicaré toda mi carrera a eso, a construir una perra convincente, revuelta, decidida, guerrillera. Soy una perra.

Pausa.

ACTRIZ 2. Y yo... soy una completa gusana.

ACTRIZ 1. Ay, sí, qué clase de gusana tú eres.

ACTRIZ 2. Siempre lo he tenido aquí (*se toca el pecho*) dentro... Es que cuando interpreté al gato, me botaron del Sindicato porque maullaba «Miami, Miami...». Además, yo siempre he sido una arrastrada. Es que me gustan los directores tiranos, que me tiren un zapato, que me aplasten, a mí me gusta el teatro comunitario, el vestuario reciclado, la esponja del otro, la experimentación física ilimitada, que me orine la contraparte. «Ahora sé y comprendo que en nuestra profesión lo principal no es la gloria, ni el brillo, ni la realización de los sueños. Lo principal es saber sufrir».

ACTRIZ 1. «Cuando pienso en mi vocación, no temo a la vida».

ACTRIZ 2. Haz tu perra y ten fe.

ESCENA II

Joaquín Lorenzo

DULCE. ¡Querida prima!

LUISA. ¡Prima querida! ¡Cuánto tiempo!

DULCE. Al fin nos vemos. ¿Cómo viniste hasta Santiago?

LUISA. A pie.

DULCE. ¿Y cómo regresas a Bayamo?

LUISA. En coche. Prima, ¡qué bien te veo!

DULCE. Sí, porque estoy escribiendo mi primera novela de ficción.

LUISA. ¿De ficción?

DULCE. Sí, se llama: *Fortalecimiento y desarrollo de la economía cubana*. Sentémonos.

LUISA. ¡Qué bellas tus mascotas!

DULCE. Las perras de la casa: Petrona y Rosalía. Prima, ¿cómo está todo por allá? ¿Cómo anda el ingenio?

LUISA. Ahí... con el azúcar baja.

DULCE. ¿Y el cafetal?

LUISA. Mal. Es que ha habido contradicciones con la explotación del trabajo esclavo.

DULCE. Prima, ¿a ti qué etnia te tocó?

LUISA. En la última compra me tocó una tribu de Ghana.

DULCE. ¿Y entonces por qué estás en crisis económica? No te bloques por gusto, que por cada hora de bloqueo se pierde un cimarrón.

LUISA. Prima, es que tengo la mano de obra desmotivada, yo no sé por qué esos esclavos no me quieren producir. Para mí que no son de Ghana, porque les hago meriendas de agua con azúcar cada tres fases agrícolas, y no se estimulan con nada. Es que ya la gente no quiere trabajar, dicen que ellos no ven el fruto de su trabajo. ¿Qué fruto?, si yo lo que vendo es café.

DULCE. Es que no hay un desarrollo comercial-productivo, no hay una maduración del pensamiento interno y propio. ¿Quieres que te preste a un mayoral?

LUISA. No, si yo tengo uno. Le tienen pánico. Le dicen el Hombre del Saco.

DULCE. ¿Cómo se llama?

LUISA. José Antonio. Prima, ¿ese negro es nuevo? ¿Cómo se llama?

DULCE. Joaquín Lorenzo. Es una nueva compra. Viene de Ghana.

LUISA. Pues yo lo veo y me entran unas ganas de... castigarlo, ay, por negro.

DULCE. Por salvaje.

LUISA. Por esclavo.

DULCE. Por cimarrón.

LUISA. Dicen que van a estrenar en La Habana una máquina de vapor.

DULCE. Verdad que en La Habana hay una pila e locos. ¡Una máquina de vapor! Esto va a ser una sauna. Si con el traje este he cogido un sarpullido.

LUISA. Prima, ¿viste lo que pasó en Haití? Ahora todos los franceses quieren venir para tu tierra.

DULCE. Hace poco me hice amiga de uno y me regaló Trece Colonias. Esto se va a poner bueno.

LUISA. Bueno, bueno... Qué bueno el negro. Cómo trabaja. Qué bien fomenta la agricultura. Para darle con el látigo, ay, por negro.

DULCE. Por salvaje.

LUISA. Por esclavo.

DULCE. Por cimarrón.

LUISA. Por perro.

DULCE. Por locote.

LUISA. Prima, ¿y tu hermano Ángel?

DULCE. Ángel fue a la loma con la Valdés.

LUISA. ¿Con Merceditas?

DULCE. No, con Cecilia.

LUISA. No puedo creer que él siga detrás de ese... personaje.

DULCE. Ay, sí. Ella tan engreída, como cree que *Parece blanca*, anda con Villaverde. Está todo el día que si «verde, que te quiero verde». El otro día me puse verde, ¿tú sabes lo que es verde?

LUISA. Sí, niña.

DULCE. Verde, ver de lejos a Cecilia sonsacando a mi esposo Julián. Julián estaba con ella muerto de la risa, pero muerto de la risa... ¡muerto! ¡Mira que esa muchacha es impura!

LUISA. ¡Y mestiza!

DULCE. ¡Y rellolla!

LUISA. ¡Y afrodescendiente! Ay, prima, hablando de transculturación, tengo que confesarte algo. Es muy grave. El otro día fui a un bembé y una negra me dijo que José, mi hijo más chiquito, va a tener problemas de identidad, que va a querer llamarse José María, y como nosotros somos de Bayamo, él lleva en su alma... la canción de la ciudad. Ay, prima, si se entera mi esposo Santiago... ¡Pita!

DULCE. ¡Pita y lo destierra! Habla con tu amigo Félix para que lo enseñe a pensar. No te preocupes, yo estoy para ayudarte. ¿Por qué no te quedas a almorzar? El cocinero Fernando va a hacer ajiaco.

LUISA. Está bien. Ay, prima, mira cómo suda Joaquín Lorenzo. Cómo suda, cómo se compromete con la causa. Se ve que para él el trabajo es un disfrute. Mis negros están alienados con la actividad productiva. Yo creo que Joaquín Lorenzo puede ser una motivación para la mano de obra de mi ingenio. Es que lo veo tan concentrado en su tarea. Déjame ni mirarlo, que me entran ganas de... de azotarlo. Ay, por negro.

DULCE. Por salvaje.

LUISA. Por esclavo.

DULCE. Por cimarrón.

LUISA. Por ricote... (*Disimulando.*) Por locote, por locote.

DULCE. Sí, yo sé lo que es eso. A mí por el día también me dan ganas de azotarlo, pero por la noche es él quien me azota a mí.

LUISA. Prima, ¿tú «Luaces» con Joaquín Lorenzo?! ¡Espejo, dame paciencia! ¿Serás impura? ¡Evan-gélizate ya! ¡Ahora mismo se lo voy a decir a tu esposo Julián! (*Llamando.*) ¡Julián, Julián!

DULCE. (*Suplicante.*) No, prima, te lo pido, por favor, no digas nada.

LUISA. Prima, es que esa relación solo dificulta la actividad azucarera-cafetalera. ¿Cómo has podido caer tan bajo? ¡Has perdido el control! Tú que has sido matrona de Yotuel, de Alexander y de Yulieski. Te veo como la tía Gertrudis y la bandera de Bonifacio. Me voy ahora mismo para Bayamo. ¡Adiós! Ah, me voy a llevar a Joaquín Lorenzo un tiempo hasta que tú te recuperes. ¡Abolicionista!

ESCENA III

Monólogo de la fea

Hay mucha gente que desconoce mi pasado. Y tengo que confesarles que, aunque ahora soy bella, con este cuerpo sublime, este rostro perfecto y este pelo envidiable, en mi historia clínica hubo un antes y un después. Aunque no lo crean yo antes... era fea. Pero no fea de: ¡ay, sí es feíta! ¡¡No!! ¡Era fea! Fea como míster Bean con peluca y maquillaje, para que tengan una idea. Bueno, cuando hice las audiciones para la Escuela de Arte, el jurado me apartó y me dijo tajante: «Muchacha, necesitamos en la escena cubana recuperar el teatro de máscaras: estás aprobada». Yo no tuve quince, no los tuve. Cuando mi mamá me llevó al estudio del fotógrafo para tirarme las fotos, el hombre le dijo: «Mamá, las fotos de la niña yo se las podría tirar, pero “hay que saber tirar y tirar bien”».

Imagínense que cuando me picó el bichito del amor... fue cuando cogí piojos. Me los pegó Christopher Luis en primer grado. Él fue mi primer noviecito. Recuerdo que un día fuimos a su casa y escuché que le preguntó al papá. «Papi: ¿te gusta mi novia?». El papá le dijo: «La verdad es que no me gusta nada». Y Luisito dijo: «A mí tampoco, pero me hace las tareas». Nunca tuve suerte en el amor. El amor se demoró. El primer amor llegó cuando yo tenía dieciocho años. Me enamoré de un profesor. El amor es ciego, él era profesor de braille. Tuvimos una relación que duró... ¡ufff! una noche. Esa noche salimos, y después nos fuimos para su casa entrada la madrugada, yo me acosté en su cama, Julio fue al baño y de repente su abuela me lanzó una chancleta por la cabeza. Julio salió del baño y le dijo: «Abuela tranquila, ella es fea, pero es mi novia». Me sentí muy mal, me sentí rechazada por esa familia, y le dije a Julio: «Tranquilo, Julito no pasa nada, yo... mejor me voy... es que, de repente, me está empezando a doler la cabeza, no sé, parece que alguna cosa u objeto me cayó mal». Esa noche Julio me dejó, parece que la abuela también le metió algo en la cabeza; él era muy débil, el pobre, fue débil... era débil visual. Él me decía: «Yo te Julio por lo más sagrado que yo te quiero, pero tú debes seguir palante, sigue palante, siempre palante, palante nunca mires pabajo, no vaya a ser que te caigas y te jodas más la cara». Dios mío, cómo lloré por Julio, por Julio y por agosto, cómo lloré. ¡Qué depresión! Yo me decía: «Si yo me caigo muerta ahora mismo, sería la mujer más feliz del mundo». Pero pensé: «Si me mato, ¿quién va a recoger a una fea?». Pero después volví a enamorarme. Esta vez de Danger Miguel. Con ese duré más, duré todo un primero de mayo, recuerdo que estábamos en el desfile —nunca se me olvida ese desfile porque fui por voluntad propia—. Para no hacer el cuento largo, porque ese día el desfile fue corto, Danger Miguel me iba a presentar a su mamá, y la madre ansiosa: «¿Cuál es?, ¿cuál es?», y Danger: «No, mamá, esa es la graduación de la UCI», y la madre: «Pero ¿cuál es?», y Danger: «No, mamá, esa es de la graduación de la ENA». Y la mamá: «Pero ¿qué graduación?». Y Danger: «Esa, mamá, mira, es ella, es ella». Y la mamá decía: «Pero ¿qué graduación? Pero... ¿qué graduación? ¿Qué graduación tú tienes, Danger Miguel? Tú estás muy mal». Ese

día él me dejó, y me dejó en el momento en que el aula estaba diciendo: «¡Viva la Operación Milagro!», y yo me sentía muy mal, de repente me dio un dolor muy fuerte en el vientre, casi me iba a desmayar y le dije a Danger: «Déjame si tú quieres, pero busca a la profe Milagro y dile que esto es de Operación». Al final, me operaron de apendicitis. Yo no soporto los hospitales, yo tengo suerte en todo menos en el amor, en el trabajo, en el dinero, en las amistades, y en los hospitales. El día de mi nacimiento fue un día violento. Imagínense que cuando nació la doctora le dio un bofetón a mi mamá y después intentó suicidarse con mi cordón umbilical, por suerte el enfermero que estaba al lado se estaba graduando y salió a defenderme diciendo: «Por lo menos está viva... La voy a entregar viva... ¡VIVA! No quiero mentira después: ¡ESTÁ VIVA!».

Pensándolo bien, yo sí he tenido suerte. Una vez aprobé un *casting*. Era para un comercial, y lo hice porque la muchacha que habían escogido se atragantó con una langosta... soñando, y se desveló, y le cogió tarde, por eso lo hice yo. El comercial era para darles promoción a unas pastillas contra el insomnio, yo hice el papel de la pesadilla.

No veo mal que la gente se arregle algunos detallitos. Yo me operé los ojos, los labios, me puse Botox, me puse glúteos, senos, extensiones... Porque todas las artistas se operan, y yo soy artista. Pero yo no me creo nada, yo cojo guagua, me como una pizza de cinco pesos. Ahora fui escogida para la campaña publicitaria de un kit que va a salir al mercado para detectar el chicungunya. Les aconsejo a todas las feas que no se desanimen; al final, la vida es grata, como Grata Garbo, y como yo quiero ser tan seria como ella, sería bueno darle gracias a la vida por haberme curado de ese mal, y poco a poco empezar a darme este cuerpo sublime, este rostro perfecto y este pelo envidiable.

ESCENA IV

Monólogo de María, la virgen

Buenos noches a todos. Mi nombre es María y vengo a predicar la palabra del Señor. Les agradecería que me escucharan unos minutos porque en nuestros días es importante acercarse a la obra del Señor. El Señor... El señor que está allá atrás, por favor, no me mire de esa forma que me pone nerviosa... (*Se sonroja sutilmente porque cree que hay un señor en el público que la está seduciendo con la mirada.*) Les decía que es importante adentrarse en la religión cristiana, es importante adentrarse bien, eso me lo enseñó mi madre Magdalena. Mi madre... Perdón... (*Se emociona.*) Es que me afecta hablar de mi madre. Mi madre ahora mismo está ardiendo en el infierno: siempre fue pecadora, trabajaba en una Cooperativa Pesquera; era pecadora, pecaba porque entregó toda su vida A-dán su cuerpo a los hombres. Por suerte, no salí a ella: yo soy una mujer dedicada en cuerpo y alma al Señor. Señor, por favor, no me mire más así, que usted no me conoce... Bueno, no quiero hablar más de mi madre Magdalena, qué Magdá, para mí está terminado ese versÍCULO de mi vida... ay, Dios mío, versÍCULO es una mala palabra, perdónenme, quise decir capítulo. Pero por suerte no toda mi familia fue así. Mi padre Lucas era un hombre muy correcto, con mucha seguridad en sí mismo, bueno, era de la seguridad... del Estado. Recuerdo que vivíamos en un Piso 6, y los delincuentes de la zona, cuando tenían algún pecado en mente, se decían: «Cuidado que, desde arriba, Lucas te mira». Papá trabajó toda su vida para el Estado nacional, y ahora que se retiró está en el estado del Limbo. También tuve un hermano. Mi hermano sí salió a nuestra madre Magdalena. Él siempre discutía con papá porque tenía problemas ideológicos; él era un traidor. Se llamaba Judas. También en estos momentos arde en el infierno con mamá, son vecinos. Me imagino que él debe ser un *Vecino infernal*. También vivía con nosotros mi abuelo Moisés, él me quería mucho. Quería dividir la casa en dos para darme mi parte. En sus últimos años, cuando estaba muy judío, me dejó su testamento, pero mi hermano Judas lo quemó, y mi abuelo, ya muy mal, en coma y con frenillo, le dijo: «¡Júdameme pod lo más saglado que tú no quemaste el antiguo testamento!».

Hasta que mi hermano confesó su pecado y mi abuelo me dejó el nuevo testamento. A pesar de todo, yo quise mucho a mi madre y a

mi hermano. El otro día sentí lástima por ellos porque me pongo a pensar en lo que estarán pasando, y más en el verano con el perro calor que hay. El otro día me acordé de ellos porque fui de Santa Fe a San Lázaro en una guagua y sentí un calor infernal, pero por suerte pusieron una canción de Los Ángeles y me sentí en el Paraíso; es que esos muchachones tienen unas voces divinas. Les decía antes que a mí se me ha asignado la tarea de ofrecer paz y amor en la Tierra. Debo llevar la palabra del Señor a cada rincón. Los viernes tengo una peña en el Rincón, los invito, es muy cerquita... La peña la dirijo junto a dos amigos, Jesús y Pedro. Jesús es quien recibe a los invitados, a él se le da muy bien el trato con la gente. Pero Pedro es muy tímido, el otro día le dio un ataque de pánico y dijo tres veces que no iba a predicar, tres veces... que no, que no y que no... hasta que Jesús, que es un amor de Dios, lo convenció y pudimos terminar la peña en paz, y Gracias al Señor todo salió bien. Señor, ya... me está tentando, ay, si me sigue incomodando... ay, mire que soy una santica, pero no quiero sacar mis demonios... Yo no quiero tener el más mínimo contacto con ningún hombre, ni contacto visual; ya les dije que en mi vida estoy entregada por completo a Dios. Bueno, en mi vida hubo una vez otro hombre, pero a ese que se lo lleve el Diablo. Cada vez que me acuerdo... Ese hombre hirió mis sentimientos porque me decía cosas lindas, me decía: «Habrás chupones, habrá apretones, vamos a gastar una caja de condones, pa que mi pollito mueva su cucu, pa que mi pollito mueva sus nalgas». Cosas lindas me decía. Señor... es contigo, sí, contigo... Usted tiene el Diablo metido en el cuerpo, usted es un... A mí siempre me pasa lo mismo cada vez que predico. Cada vez que voy a una casa, el hombre que me recibe me escucha toda la historia bíblica, y siempre, cuando llego a la parte de la Encarnación de Dios, se me encarnan con una fuerza y hasta han intentado poseerme, y yo... lo que hago es... darle el teléfono para una segunda cita ya sin tensión, lejos de la tentación... Mi teléfono es 78696969... Por si hay alguien por ahí que necesita otra sesión (*hace referencia al mismo señor del público*)... yo voy a la casa de la persona en cualquier horario. Mejor llámenme entre semana porque siempre estoy muy ocupada los fines de semana. Los fines de semana doy dobles sesiones en Santa Cruz del Norte, y a veces los domingos, para distraerme, voy con mi amigo Abraham a la playa Santa María, mi tocaya. Déjenme ver en mi agenda de citas... Miren, el miércoles que viene estoy libre. Ay, Cristo mío, ¿qué hora es? Señor, ¿me puede decir la hora? (*Zalamera pero contenida.*) Ay, Dios mío, yo ahora mismo tenía una cita doble de 8 a 10 con Jacobo Forever y de 10 a 12 con Isaías Delgado. Los tengo que dejar, hermanos. Confíen en la palabra del Señor. Señor, ya sabe 78696969... Que Dios los bendiga.

ESCENA V

Sufrida Kahlo y Marilyn Mongou

MARILYN. Un whisky con hielo, *please*. (*Suena su móvil.*) Oigo... *Yes, I am, what?! Oh, mi God, I can't believe it! Why?! (Cuelga.)* No lo puedo creer, me quitaron de la película. *What?* Yo soy una buena actriz, y esa Grace Killy no es mejor que yo. Además, ella solo hace personajes de princesa. Recuerdo cuando coincidimos en esa película en el parque de Jalisco, ella hizo de princesa del Mónaco y yo era la hermanastra del Coney Island. Dios mío, no me pueden quitar el personaje para dárselo a ella. No me lo puedo creer. (*Llama por su teléfono móvil.*) Johnny querido, necesito que llegues ya, estoy muy deprimida, me acaban de quitar de la película, le dieron el personaje a Grace Killy, no te demores en llegar... ¿Que no puedes venir? *For what?* ¿Tu esposa está ahí? Johnny, por Dios... ¿Cuándo nos vemos? Oh, Johnny «siempre que te pregunto que cuándo, cómo y dónde, tú siempre me respondes quizás, quizás, quizás...». ¿Johnny? ¿Johnny?! ¡Vete pal carajo! (*Empieza a beber.*)

SUFRIDA. Un tequila, por favor. (*Reconoce a Marilyn.*) Perdón, ¿tú eres Marilyn Mongou, la actriz? Ándale pues, soy fanática de tus películas... Mi nombre es Sufrida Kahlo, mucho gusto.

MARILYN. Encantada, ¿eres de Argentina?

SUFRIDA. No, de México. Esa es la neta. ¿Y qué hace una actriz tan famosa como tú en un bar de mala muerte como este?

MARILYN. Estaba esperando a alguien, pero no pudo venir. ¿Y tú qué haces sola aquí?

SUFRIDA. Estoy esperando mi cumpleaños, pero no estoy sola, mi esposo Diogro Riviera llegará después...

MARILYN. Riviera, ¡como el hotel del trampolín!

SUFRIDA. No, él hizo el mural de los trabajadores. Diogro no pudo venir porque tenía que platicar algo en privado con mi hermana.

MARILYN. *I'm sorry*, pero estoy muy deprimida y no quiero conversar con nadie... así que, por favor, déjame sola.

SUFRIDA. Chido... (*No para de mirar a Marilyn.*) Disculpa, pero tengo curiosidad, ¿por qué estás deprimida?

MARILYN. Porque sí.

SUFRIDA. Porque sí... ¿qué?

MARILYN. Porque sí, soy depresiva.

SUFRIDA. Nunca lo hubiera imaginado. Sabes, a veces cuando me deprimó acaricio a mi iguana y se me quita. ¿Tú tienes mascota?

MARILYN. No, nunca. Odio las mascotas. Yo era la mascota de mi exesposo, Cactus Miller, miller de veces discutíamos, hasta que un día se pasó y me dijo: «¡Eres una bruja, una bruja de Salem. Salem de vida de una vez!». Y salí en cuatro patas como una perra.

SUFRIDA. Diogro y yo nunca discutimos. Es que él dedica mucho tiempo a su trabajo; se pasa el día repasando a sus alumnas. Para él, su trabajo es tan importante y necesita de tanta concentración que le pone pestillo a la puerta. Sí, nosotros respetamos mucho nuestro espacio. Bueno, Diogro en la cama se lleva casi todo el espacio.

MARILYN. Hoy no quiero hablar de hombres, por favor. Mi pareja es casado, y el otro día me dijo que no podíamos vernos este fin de semana porque Laura, su esposa, estaba en la casa. Llegué a darle un escándalo, vi al jardinero y le pregunté: «¿Laura está?», y él me dijo: «No, Laura no está, Laura se fue». ¿Puedes creerlo? Me mintió para no verme. Pero igual tuvo que verme porque pusieron mi película ese día en la televisión... ¿La viste? ¿Viste mi última película?

SUFRIDA. Sí, claro.

MARILYN. ¿Crees que actué bien?

SUFRIDA. Pero claro, tú estás buena, digo... que eres buena... Buena actriz... La película la vi con Diogro, mi esposo, nos encantó. Sobre todo la escena en la que estás en la playa con el bikini rojo y se te zafa un tirante y tienes mucho calor... Estuviste tan bien en esa escena que mi esposo tuvo que trancarse en el baño para darse una ducha; es que transmites el calor.

MARILYN. Hace unos meses terminé una película donde hago el personaje más difícil de mi carrera. Era una mujer de clase alta que sufre un accidente y se queda con problemas de habla, habla mal haaabbbba aaasssí, cccon difficcucculaaad... (*Lo dice gagueando.*)

SUFRIDA. ¿Sí? ¿Cómo se llamaba?

MARILYN. Lady Gaga.

SUFRIDA. ¡Chido! Yo soy una gran admiradora de tu trabajo, ¿sabes? Mi esposo y yo somos artesanos, trabajamos en la casa, vivimos en una casa azul.

MARILYN. *Really?* En mi país hay un osito que vive en una casa azul, y yo tengo un amiguito que vive en la Casa Blanca.

SUFRIDA. ¡Qué neta! Otro tequila, por favor.

MARILYN. Otro whisky con hielo, *please*.

SUFRIDA. ¿No vas a pedir nada de comer?

MARILYN. *Yes. Today* quiero romper la dieta, pero no sé si pedir un trozo de pastel o una torta de queso.

SUFRIDA. ¡Qué chido! A mí lo que más me gusta es el pastel, pero cuando más como es en el desayuno.

MARILYN. *Really?* Yo desayuno con diamantes.

SUFRIDA. ¿Sí? ¿Y por qué?

MARILYN. Porque los diamantes son los mejores amigos de una mujer.

SUFRIDA. ¿Cómo es eso?

MARILYN. Eso me lo enseñó Mellizabeth Taylor, que siempre tuvo un diamante y lo donó.

SUFRIDA. Ay, igual que el Capitolio, que siempre tuvo un diamante y lo perdió.

MARILYN. Oye, ¿y tú marido en qué trabaja?

SUFRIDA. Te dije que somos artesanos, eres tan olvidadiza... ¡Eso me encanta!

MARILYN. ¡Cómo se demora en llegar tu marido!

SUFRIDA. Sí... es que tenía que hacer una pieza y mi hermana iba a hacerle el molde... Ellos se com-
penetran mucho trabajando.

Marilyn la mira con pena, incómoda.

SUFRIDA. ¿Por qué me miras así? Sí, yo también lo sé, es muy evidente lo de ellos. No puedo seguir
viviendo con ellos. Ellos me hacen mucho daño...

MARILYN. Pobrecita. Yo no te había dicho nada porque me daba pena contigo, pero lo de ellos... es
¡a la cara!

SUFRIDA. Lo sé, es a la cara. Estos bigotes que tengo me tienen loca, no puedo seguir así. Vivo con
un complejo. En la escuela nunca jugaba con los otros niños porque me decían o Monopolio
o Supermario. Y las cejas también. A veces tengo ganas de matarme. Es que yo soy tan fea...

MARILYN. No, si eres bonita.

SUFRIDA. ¿Te gusto?

MARILYN. Otro whisky con hielo, *please*.

SUFRIDA. Otro tequila, por favor.

MARILYN. Yo también he tenido deseos de matar a la gente que odio, pero tengo una mala suerte.
Primero quise matar a Hitler, y se suicidó; después a Hemingway, y se suicidó; y después a
Papá Noel, y... ah, él no se ha muerto todavía, me confundí. Es que cuando hablo muy rápido
me troco. ¿De qué hablaba? Ah, sí, de la muerte. Mira cómo me erizo. Ay, Dios mío. Esa gente
loca que se mata a ellos... Yo ni muerta hago eso... ¿Nunca te has matado?

SUFRIDA. No, una vez me quedé atrapada en un templo maya, pero mi difunto amigo me sacó.
¿Cómo lo recuerdo! Nos conocimos jugando ajedrez. Él se llamaba Peón Trotsky. Recuerdo
que nos unía el amor... por los animales. Él jugaba con mi mono y yo jugaba con su perro. Ese
hombre amaba los perros. Bueno, me regaló su perro.

MARILYN. ¿Cómo se llamaba?

SUFRIDA. Suki, el muy juguetón.

MARILYN. ¿Y en qué trabajaba tu amiguito muerto?

SUFRIDA. Era dirigente retirado.

MARILYN. Yo también tuve un amiguito dirigente, ¡me tiró cada cabo! Bueno, era cabo general. A él le debo
la vida. Pero después su hermano Eddy quiso enredarse conmigo. Ese Eddy... Eddy me amaba, pero
no podía estar con él, no podía. Le decía: «Ay ken-Edy, ay ken-Edy». Qué malos momentos... Bue-
no, me tuve que decolorar el pelo tres veces para olvidarlos. Yo no tengo suerte para los hombres,
siento que me usan siempre. Pero yo sí me planto y pongo en firme... Bueno, una vez estuve con
otro dirigente que en las citas me obligaba a estar en firme todo el tiempo, ¡me llevaba recio! Delante
de él yo no podía ni hablar mal del gobierno, ni hablar de viajes, ni hablar de internet, ¡qué hombre
aque! ¡Qué fuerte! ¡Qué fuerte!

SUFRIDA. Hablando de cosas fuertes, quisiera que algún día fueras a mi casa. A mí me sobra un
cuarto que es para mi koala; te puedes quedar ahí, o si no, duermes con... con... conmigo...

sin lío... sin lío y sin Lía. Lía es mi suricata, que duerme conmigo. Me encantaría que tú y yo... pudiéramos pasar un día juntas y bañarnos y tocarnos... y yo te toco y tú me tocas...

MARILYN. «A bailar el toca toca...». Sí, te voy a tocar todo lo que me sé en el piano. (*Interrumpe.*) ¡Uuuyy!

SUFRIDA. Ay, qué susto... creo que me hice pipi.

MARILYN. ¡Ya es tu cumpleaños! *Happy birthday...* Y tu marido... nunca vino, te dejó quemada.

SUFRIDA. *Algunos prefieren quemarse.* No importa, contigo la he pasado genial. Ya voy a prender la velita, ya voy... ya voy ya...

MARILYN. ¡Préndela!

Sufrida prende la vela de su tarta de cumpleaños.

MARILYN. *Happy birthday to you, happy birthday to you, happy birthday, Miss Sufrida, happy birthday to you...*

SUFRIDA. Deseo que seamos amigas... íntimas... (*Sopla su vela y queda el escenario a oscuras.*) Chao, un beso. Perdón, es que no se ve nada. Bueno, chao, un beso... Ay, perdón, es que no se ve nada. Bueno, ahora sí... chao, un beso...

MARILYN. Bueno, ya, ya. ¡Es que eres fresca y atrevida! Eres como todos los demás... No quiero verte nunca más. ¡Adiós!

SUFRIDA. Marilyn, no te pongas así... es que en serio no se ve nada, te lo juro. Marilyn... ¡Se fue! ¿Y ahora, cómo me voy? Todo el mundo se fue. Aquí no queda ni un camarero. Dios mío... Esto parece el Centro Promotor del Humor a las dos de la tarde. Ay, ya me cansé de la neta. Me voy.

ESCENA VI

Vickie y Rickie

Todo el vestuario y el maquillaje en tonos blancos y grises, como una escena de cine negro. Rickie es Bogart en Casablanca. No se oyen a los actores, sino voces grabadas en español, como si fuera una película doblada. Se escucha música de Lo que el viento se llevó. Vickie se sienta en el sofá y llora, se toma unas pastillas. Suena el timbre y no hace caso, suena otras dos veces, y obstinada se levanta a abrir. Mientras, se arregla un poco.

VICKIE. ¡Un momento...! Dios mío, ese debe ser el cartero, que siempre llama dos veces. (*Abre la puerta.*) Oh, no, ¿qué haces aquí? ¡Rickie!, ¿qué haces en mi casa? Mi esposo Michael puede llegar en cualquier momento. ¿A qué has venido, Rickie?

RICKIE. Oh, Vickie, he venido a buscarte, quiero empezar una vida nueva contigo. Mi jet privado llegará en unos minutos. Ya tengo todo preparado. Quiero llevarte conmigo a Kansas, si te Kansas conmigo... Vickie, cánsate conmigo... Vámonos a Kansas.

VICKIE. Ahora estoy cansá, Rickie, no me siento bien; hablamos en otro momento.

RICKIE. Vickie, por favor, en Kansas tendrás una vida mejor. Sé que no eres feliz aquí, aunque mantengas un matrimonio y tres hijos...

Se escuchan las voces de niños que se acercan.

VOCES DE LOS NIÑOS. ¡Mamá!, ¡mamá!

RICKIE. Por ahí vienen.

VICKIE. Laurence, Oliver, Ben, vayan al patio a jugar, que estoy atendiendo a la visita.

RICKIE. Hola, chicos.

VOCES DE LOS NIÑOS. ¡Hola! ¡Hola!

VOZ DE BEN. Oye, tío, ¿alguna vez has matado a alguien?

RICKIE. No.

VOZ DE BEN. ¿De verdad?

RICKIE. No.

VOZ DE BEN. ¿Lo juras?

RICKIE. Ya te dije que no.

VICKIE. Ben, ahora no es el momento, ve al patio a jugar.

VOZ DE BEN. Tienes cara de asesino y de maniático. Si te veo acercándote a mi mamá, te pego un tiro con la escopeta de mi abuelo.

VICKIE. Ben, ¿qué es eso? Vete al patio.

VOZ DE BEN. A la primera, te mato, acosador, repugnante, bestia, asesino, miserable...

VICKIE. Ben Johnson, ¡para ya!

VOZ DE BEN. Cerdo, asesino, delincuente...

Vickie le dispara a Ben y Rickie pega un grito.

RICKIE. ¡Has matado a tu hijo!

VICKIE. Rickie, me quedan otros dos. Además, ese era hijo de Michael, los otros sí son tuyos.

RICKIE. Vickie, vete conmigo, podemos llevarnos a los niños también y empezar una vida nueva todos juntos, como una familia.

VICKIE. Rickie, no puedo, no puedo, aunque quisiera, no puedo empezar una vida nueva.

RICKIE. Tu esposo Michael nunca te hará feliz, además, nunca ha sido un buen padre.

VICKIE. Lo sé, mi vida es insostenible, mi matrimonio va al fracaso. Ya le dije a Michael, mi esposo, que definiera sus sentimientos, que los acabara de definir, él tiene que vivir en alta definición. No lo aguanto más, además, malcría mucho a los niños, en Navidad le regaló a cada uno un Globo de Oro.

RICKIE. ¿Y a ti?

VICKIE. Una Frambuesa.

RICKIE. Vickie, solo yo te haré feliz. En un minuto llegará el jet privado para recogerlos, solo tienes que dar el salto... Vamos, Vickie, da el salto... Vamos, salta, ¡salta!

VICKIE. No, Rickie, que me da *Vértigo*. (*Se siente mareada.*) Abre la ventana para que corra el aire. *Rickie abre la ventana y empiezan a entrar pájaros: se escuchan los graznidos y aleteos de las bandadas. Atacan a Vickie y a Rickie, quienes comienzan a luchar contra ellos, como en Los pájaros, de Hitchcock.*

VICKIE. ¡Ayyyyy! ¡Mira que le he dicho a Alfred, mi vecino, que deje la cría de cuervos! Le he dicho: «Cría cuervos, que te darán *Psicosis*».

RICKIE. Vickie, por última vez, vete conmigo de aquí, vámonos a Kansas de una vez, te haré feliz. Mi jet privado llegará en segundos y no puede estar parqueado allá afuera.

VICKIE. No, Rickie, te he dicho que no, que no y que no. No puedo, debes entenderlo. Yo quisiera, pero no depende de mí.

RICKIE. ¿De qué depende?

VICKIE. Depende de un problema que tengo.

RICKIE. Vickie, ¿qué problema?

VICKIE. Rickie, no sigas, es algo terrible, es... una cosita.

RICKIE. ¿Qué cosita es? ¿De qué color?

VICKIE. De *Color púrpura* con respuntes negros... Oh, Rickie.

RICKIE. ¿Qué, Vickie?

VICKIE. Estoy muy enferma: me estoy muriendo, agonizando, muy lento y muy fuerte.

RICKIE. No, Vickie, no. ¿Tu mal no tiene cura?

VICKIE. No.

RICKIE. Pero no hay mal que dure cien años... Y todo lo malo se va, se te va bailando.

VICKIE. No, Rickie, no me queda mucho tiempo. Solo me queda... (*Música fuerte, momento de tensión.*) Solo me queda un...

RICKIE. ¿Un año?

VICKIE. No.

RICKIE. ¿Un mes?

VICKIE. No.

RICKIE. ¿Un día?

VICKIE. No. Solo me queda... (*música melodramática*) una hora.

RICKIE. Dios mío, ¿qué hora es?

VICKIE. La hora en que mataron a Lola.

RICKIE. Entonces te vas a morir a las cuatro. Oh, Vickie, no podré vivir sin ti, te amaré siempre.

VICKIE. Y yo te amaré hasta el infinito y más allá. Rickie, no le digas a nadie de esto, haz que parezca un accidente. Oh, Rickie, me queda poco tiempo, vete y comienza una vida nueva. Las criadas llevarán a los niños a casa de mi hermana Scarlett, ella se encargará de ellos. Es hora de que los niños se vayan. ¡Ana, Karen, Nina, llévense a los niños a casa de Scarlett!

VOZ DE LOS NIÑOS. Adiós, mamá.

VICKIE. Adiós, hijos míos... Oh, Rickie, siempre te amé. Lamento que nuestro romance en París haya acabado mal, pero es que cuando entré a tu baño y te vi con *Eva al desnudo*, no pude soportarlo.

RICKIE. Lamento haberte engañado. Perdóname.

VICKIE. Te perdono.

Suena un trueno.

RICKIE. Parece que va a llover.

VICKIE. Disculpa, he sido yo... Es uno de los síntomas.

RICKIE. Oh, Vickie.

VICKIE. Rickie, quiero que te quedes con mis joyas para que comiences una vida nueva. Están guardadas en...

Se muere.

RICKIE. ¡Vickie! ¡Vickie! ¡Noooooooo! Oh, Vickie, ¿dónde estarán guardadas? Pero si le quedaba casi una hora de vida... ¡Verdad que hoy se cambiaba la hora! Oh, Vickie... Siempre te amaré.

Le dispara y se oye el helicóptero.

RICKIE. Vickie, empezaré una vida nueva y abriré una cafetería donde venderé jamón viking en tu honor. Además, Vickie: «Siempre nos quedará París».

Música instrumental de Casablanca. Se escucha As time goes by, interpretada primero por Louis Armstrong y luego deriva en la interpretación de Ibrahím Ferrer.

ESCENA VII

Un Messenger de agradecimiento

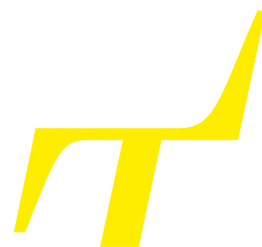
Buenas tardes a todos.

Hoy los estudiantes celebramos la inauguración del Instituto Preuniversitario Wifi Chirino. Como líder de la FEEM, hago público el agradecimiento estudiantil; lo hago público, lo publico y le doy promoción para que tenga once millones de visualizaciones. Como líder de la FEEM, tengo FEEM en el futuro, y sé que en el mañana saldremos victoriosos de esta escuela.

Aquí se Instagram un nuevo plan de estudio, en el que podremos estar más conectados con el deber. Estamos orgullosos y agradecidos de que se inagoogle esta escuela en la zona residencial Cuna de Oro, porque vivo cerca y puedo venir por mi cuenta, y eso me gusta y lo quiero compartir. Esta escuela ha sido construida Apple-sar de las necesidades y las dificultades que atravesamos, es por ello que nuestra tarea estudiantil es cuidar nuestro centro. Como líder preuniversitaria, ya me infomed de los planes de estudio y se los comunico a mis ochocientos veinte compañeros y seguidores. En primer lugar, tendremos todos los días una visita municipal, iPod favor, cuando tengan una visita, no empiecen que si el almuerzo... ya no me gusta, que si la clase... ya no me gusta, cero comentarios, que visitas iPad rato.

Para cultivar el sentimiento patriótico, he creado el círculo literario iPhone bueno y mar de espuma. Al final del curso, al estudiante más seguido se le regalará un mouse chino inalámbrico; es decir, un mouse Tze Tung, un blog de Yahoo! Iglesias y una foto de perfil de VienSkipe Valdés. Espero que me acepten como líder, esa es mi solicitud. Yo soy su líder estudiantil, pero no quiero que me etiqueten como una persona fría que anda por su cuenta, no piensen mail de mí, no me traten de usted, me pueden twittear, incluso me pueden visitar; eso me gusta. Espero que las actividades programadas fomenten nuestro Enlace y que todos los estudiantes se sientan a gusto en esta escuela. ¡Abajo el imperial-IMO! Perdón, se me fue la página.

No puedo dejar de agradecer al Consejo de Dirección de la Escuela, agradecerles el consejo que nos dan: «Jóvenes, para que tengan un presente seguro, aprieten fuerte las manos, pero no tan fuerte, que se les va un archivo pedo...f». Como líder estudiantil, agradezco, en nombre de todos, la inauguración de esta nueva escuela. Una vez más le demostramos al enemigo yanqui que salimos triunfantes... Ay, perdón, abrí otra cosa. Les agradecemos a nuestros hermanos compatriotas de enfrente porque al fin confirmaron nuestra solicitud de amistad. No aceptaremos otro Trump-pón. Les mando un gran agradecimiento de parte de toda la masa estudiantil. *(Se hace una selfie.)* Ya se la mandé. Me despido *enviándoles un Messenger de paz y amor a todos los jóvenes del mundo. ¡Bajo lluvia, sol y sereno, nos conectaremos!*



ENTRETELONES



FOTO CARLOS RAFAEL



La cita, dir. Osvaldo Doimeadiós.
En la imagen: las actrices Andrea
Doimeadiós y Venecia Feria





La Mentira, dir. Miguel Moreno, grupo Komotú.
En la foto de izquierda a derecha: Alexis Ayala,
Yasnay Ricardo y Miguel Moreno.

FOTOS: SERGIO JESÚS MARTÍNEZ



Vamos a pasarla bien, dir. Víctor Pagola y Kike Quiñones Pagola
la paga y Kike Quiñones caracterizando varios personajes





Casting en 4, dir. Eider Luis Pérez . Venecia Feria, Mireyita Abreu, Yasnay Ricardo y Alianis Jáuregui

FOTOS: CORTESÍA DEL GRUPO



Dame una señita, dir. Aramis Quintero. Espectáculo homenaje a La Señal del Humor



FOTOS SERGIO JESUS MARTINEZ

Burogracias, La Oveja Negra en el Sauto. Debajo: Vista panorámica del teatro



FOTO SERGIO JESUS MARTINEZ



La divina moneda, dir. Osvaldo Doimeadiós. Osvaldo Doimeadiós, Kike Quiñones, grupo Esparadrado, entre otros invitados a la puesta

CUERDAS PERCUTIDAS*

ELAINE VILAR MADRUGA

Libreto
125

* Beca Milanés para proyectos escénicos 2019. Se estrenó por Laboratorio Fractal Teatro, con la dirección de Raúl M. Bonachea en 2021.



ELAINE VILAR MADRUGA (La Habana, 1989). Narradora, poeta y dramaturga. Licenciada en Arte Teatral, especialidad Dramaturgia por el Instituto Superior de Arte (ISA) y profesora de escritura creativa. Ganadora de diversos premios nacionales e internacionales. Su obra ha sido editada en antologías a lo largo del mundo. Ha publicado más de treinta libros en editoriales de Estados Unidos, Canadá, Cuba, República Dominicana, España, Chile, Francia, Italia y México. Cultiva los géneros de novela, cuento, poesía, literatura fantástica y de ciencia-ficción, periodismo, crítica, teatro, literatura para niños y jóvenes. Es considerada una de las voces jóvenes más importantes de la Cuba literaria actual. Una mujer, un árbol y una enredadera de picualas. Las moscas le hablan de noche y le dictan poemas.



Sonata para clavicordio (o de cuando Yulia Rober era fan a las pizzas jaguayanas)

ROBERTO VIÑA MARTÍNEZ

Una voz juega a ser otra voz, pero sin ser la otra voz del todo, termina optando por enmudecer, termina optando por la maravilla del silencio. Una nota sostenida es una nota que quiere ser otra nota, pero que, sin serlo del todo, termina optando por apagarse, opta por la maravilla de la música. Una cuerda es solo una cuerda. Pero cuando se percute sobre ella, cuando el martillo la golpea, incluso con la insistencia de la afinación, o sea, con la porfía del descubrimiento, entonces es una cuerda percutida que hace música entre escalas, acordes y arpeggios. Una cuerda percutida es una voz multiplicada, es una trinidad femenina con la que erigir una, dos, tres y hasta cuatro variaciones sin que el ritmo decaiga y la repetición aburra. Una sonata. Siempre teniendo en cuenta que lo que se busca es una melodía relajante, una pieza que conmueva sin estremecer, como la música de Erik Satie. Una voz es una cuerda que, al percutirse, da cabida tanto a la locura como a la muerte.

Las recurrencias en estas *Cuerdas percutidas* de Elaine Vilar Madruga tienen su música propia, su rítmico compás. Surgen a destajo. Por momentos, descoordinadas. Aparecen de repente y se imponen. Podría pensarse que son solamente redundancias musicales, como movimientos de una composición. Pero no es así. Más bien, atraviesan deseos, memorias, discursos. Se impregnan en los dolores y gozos. En las pautas e improvisaciones. Son imposibles de obviar. Quizás por ello, sean estas recurrencias uno de los mayores aciertos de esta pieza dramática, puesto que sostener tal empeño durante casi una hora de función y quedar resumidas en poco más de diez escenas resulta una proeza, una loable hazaña. La escritura entonces se torna expiación de los personajes en escena, supuesta trinidad de una misma obsesión. La soledad que a veces se disfraza de abandono y en otras ocasiones hace gala de pérdida es la recurrencia primaria de sus mujeres protagonistas; una pianista venida a menos, otrora niña prodigio llamada Jana; una Mujer Basura, estercolero ambulante con séquito gatuno que inunda la ciudad de sargazos mientras recolecta astillas de jabón, y una chica trans de tacones rojos de estilete y con el *nom de guerre* de Claustrofobia. Todas, variaciones de una tristeza, alter egos de una dramaturga que compone palabras como si fueran notas sobre un pentagrama; acaso sea esta una contaminación creativa que aúna sus pinitos juveniles en la música, sobre todo en el piano, y su oficio de escritora, vocación que la conduce con increíble talento a ser considerada de las autoras más versátiles y pródigas de su generación. Vilar Madruga prelude una sonata en esta obra, una sonata compuesta para un instrumento de piezas invertidas, de teclas a la inversa: «negro donde blanco y blanco donde negro». Bajo esta premisa de superposición todas las intervenciones de sus portavoces resultan una provocación similar. Todos los monólogos conducen de manera irremediable a un final poco

conciliador y desprovisto de sensiblería donde pianista, mendiga y transexual son invocaciones con las que una actriz deja en carne viva, o sea, como nervadura expuesta, la rabia de sus sueños. La legitimidad de estas féminas se encuentra en su discurso despojado de cordura, en sus abruptos desafueros, en su violencia individual y en esa congoja compartida que no hace más que enquistarse. Puede que el espacio las limite y encierre, y la altura que media entre un tercer piso y el basurero sea suficiente para cercarlas, constreñir su radio de acción; pero en este lugar transitorio es fácil advertir también la fuga, un escape como única condición, ya que, como advierte la vocera Claustrofobia en un momento de la trama, «en este lugar lo único que se hereda es la tristeza».

La escapatoria resulta un espectro de gradaciones. La pianista Jana no ha logrado superar el abandono de su padre y la obcecación de su madre por hacer de ella una exitosa intérprete; abocada a la soledad y el vacío intenta suicidarse de manera infructuosa. La Mujer Basura desanda los contenedores y se pelea con los niños que quieren agredir a sus gatos; tiene un apartamento, pero prefiere la calle. Hace poco encontró un piano desvenecijado y lleno de ratones y comejenes, un instrumento que suena hueco. La chica transexual sale todas las noches. Busca un hombre rico que se fije en ella y que le compre pizzas hawaianas. Ella es como Julia Roberts en *Pretty woman*. Y como Julia Roberts en otras películas. El mismo encanto, la misma sonrisa. Claustrofobia con sus tacones rojos busca un Richard Gere que le mime y cante sus canciones de mujer bonita. Las escapatorias, entre delirantes e imprevisibles, serán otra recurrencia que unirá a estas mujeres en un mismo ámbito, en una misma voz. La incursión de la actriz Ana Patricia Martín da cuerpo a estas portavoces sobre la escena, y su desempeño es acucioso y memorable.

Al obtener la Beca Milanés para proyectos escénicos del año 2019, *Cuerdas percutidas* comenzó su transición hacia el escenario, bajo la dirección de Raúl Bonachea Miqueli y el Laboratorio Fractal Teatro. La propuesta de adaptación, estrenada en 2021, sería un montaje elocuente donde las obsesiones de la dramaturga estarían traducidas y resignificadas en un vertedero nacional que como guinda escenográfica contaría con un piano derruido en el centro, del cual parecían expandirse las cuerdas como telarañas que enredaran la trama y sus personajes. Unas funciones meritorias completarían la lectura que ahora nos convoca, como imágenes especulares. Pero esta es apenas una impresión personal. Quizás la constancia de esta pieza en formato impreso sea el espaldarazo apropiado para el deleite de los lectores y la provocación de otros imaginarios y puestas que diseminan el sonido de estas cuerdas. Un sonido de contrastes que rubrica también el debut de Elaine Vilar Madruga en las páginas de esta publicación; un estreno musical y dramático que tal vez pueda considerarse demasiado aplazado, pero que, sin duda, será un estreno más que propicio.

Entonces, quedan invitados a desandar las páginas de esta sonata. Y aunque sueñe trillado, si es posible, háganse acompañar de música en este peregrinaje. Elijan la que deseen, pero es mi modesta recomendación que, a pesar de su desuso, recurran a la tenue afinación de un clavicordio. No obstante, si prefieren algo más de pianoforte y clásico, tengan presente a Satie. La autora asegura que Satie no solo es bueno, también es como «un gato manso». Pues entréguese a esa mansedumbre que ofrece el desconcierto e intérnense en este laberinto de recurrencias. Al acabar, puede que tengan apetito, puede que de repente les surja el antojo inexplicable de comerse una pizza hawaiana. Si es así, asimílenlo como una incitación exitosa, como una cuerda que ha sido percutida en ustedes con cierta destreza. Dense ese gusto. Ese placer antojadizo. Y después, sigan con su vida tranquilamente.

CUERDAS PERCUTIDAS

ELAINE VILAR MADRUGA

PERSONAJES:

JANA, pianista, fue una niña prodigio, ahora entre los treinta y los cuarenta años.

LA MUJER BASURA, tiene olor a pescado, una vieja con gatos.

CLAUSTROFOBIA, muchacha transexual, muy joven, tacones rojos y ampollas en los pies.

JANA, LA MUJER BASURA y CLAUSTROFOBIA deberán ser representadas por una misma actriz. Cada personaje será invocado por un objeto o gesto (el movimiento de las manos de Jana; la astilla de jabón de La Mujer Basura o los zapatos de tacón de Claustrofobia, por ejemplo). Se recomienda algún vestuario neutro para posibilitar las transiciones. El cambio debe ocurrir a la vista del espectador.

Espacio común: un edificio y sus basureros aledaños.

El miedo: un piano de teclas invertidas, blanco donde negro, negro donde blanco.

JANA: PRIMERA VARIACIÓN

La mujer se llama Jana. No ha cumplido aún los cuarenta años pero en el fondo de su corazón se siente vieja, tan anciana como los accidentes de aviones, tan anciana como los ataques terroristas en las ciudades más hermosas del mundo. Por un momento, parece que sus manos tiemblan. Hay que fijarse bien: no es una enfermedad ni un tic sino un movimiento voluntario de los dedos sobre una superficie, podría ser sobre los propios muslos de Jana, sobre una mesa o cualquier sitio que simule el teclado de un piano. La mujer hace escalas. Teje sonidos invisibles. Do-re-mi-fa-sol-la-si hacia arriba y hacia abajo. Luego acordes: tónica, dominante, subdominante, tónica. Después arpeggios: Do-mi-sol-do-sol-mi-do. Escalas sin sentido. Acor-des y arpeggios sin sentido.

JANA. Mamá, vendí el piano. El piano de teclas invertidas, ¿recuerdas? Blanco donde negro. Negro donde blanco. Una reliquia familiar. Ahora el piano se ha ido. Como tú. La casa se siente vacía. La sala tiene un agujero. Mi corazón esconde un agujero de bala. Es como si alguien le hubiera disparado a mi corazón y a mi casa. Dos por el precio de uno. Puntería espectacular, mamá. ¿Recuerdas el piano? ¿Las escalas, los sonidos? ¿Recuerdas mis conciertos y mis fotos? Ahora ya no queda nada de eso pero el agujero del silencio es una bala.

Jana se levanta. Recorre la pequeña sala. Sí, se nota un rincón vacío, un lugar donde, en algún momento del pasado, debió haber un mueble amplio y que, en ausencia de otro objeto que ocupe aquel sitio, luce como un espacio anacrónico. Jana hace escalas musicales en el aire. Sus manos tienen vida propia.

JANA. No regalé el piano, mamá, lo vendí. ¿Era práctico cotizar mis recuerdos? Sí, al final solo era un piano demasiado raro y se estaba pudriendo en vida. Tenía manchas de moho. Tenía es-caras de moho. Y bichos. Comejenes y polillas. Un nido de comejenes en la madera del piano, mamá. Decidí venderlo y que alguien más se ocupara de los comejenes. A veces, los pianos se salvan así. Les echan petróleo. Los bañan en petróleo y el sonido se afecta pero la madera se salva y los bichos emigran a otro espacio, mamá, a un mejor piano, un piano sin olores, un piano que no se ha bañado en petróleo, un piano sin sonido.

Silencio.

JANA. Lo compró la madre de un niño músico. Se parecía a ti. Sentí lástima por ella pero le robé hasta el último centavo. Debí haberle regalado el instrumento. La mamá del niño se veía pobre. No podía aspirar a un piano mejor. Su hijo tendría que acostumbrarse a los bichos y al petróleo. Tendría que acostumbrarse a las teclas hundidas e invertidas, mamá. Lo pensé. Quise regalarle el piano a alguien que haría algo verdadero con él pero la bala en mi corazón ya había abierto el agujero. No pude. Discutí cada moneda y me las llevé todas. No les

di garantía. Les dije que en la música y en la vida no existían garantías y la madre del niño afirmó como si supiera una gran verdad, al fin y al cabo, lo afirmaba yo, una mujer agujero, una pianista famosa. La madre se fue contenta, se fue contenta y rota con mi piano, mamá, y me pareció heroico que no intentara, en el último momento, devolverme el instrumento. Si lo hubieras visto, mamá. Las maderas crujían. Las teclas crujían. El piano lloraba. Yo no.

Pausa.

JANA. En el último momento los escuché. Los bichos cantaban debajo de las teclas. No eran solo las polillas y los comejenes, mamá. Me sentí flautista de Hamelin. Mi reino era una ratonera. Mi reino era el piano. Mi reino estaba habitado por ratones. La madre del niño músico no se dio cuenta de nada pero, cuando movimos el piano, sobre mis pies cayó un ratón muerto. Un ratón triste. Un ratón suicida. Inmóvil sobre mis pies. Era bonito. Se parecía a los ratoncitos de Disney y yo era la Cenicienta, mamá, la princesa de la zapatilla de cristal. Disimuladamente, mi zapatilla de cristal ocultó al ratoncito para que la mamá del niño músico no supiera. Luego escuché los sonidos, mamá. La sinfonía del adiós que los ratones vivos, dentro del piano, me dedicaban. El piano se fue sobre un camión y la señora idiota, la mamá del niño músico, incluso me dio un beso de despedida.

Silencio.

JANA. Mamá, ¿qué hay después de un beso de despedida? ¿Un ratón muerto? Sí, un ratón muerto. Debí enterrarlo en el jardín pero ahí no hay espacio para ratones. No hay espacio para nadie más. El jardín se ha ido llenando de otras cosas. Se ha ido llenando de recuerdos. *(Pausa.)* Entre ellos, tu foto, mamá. *(Pausa.)* Y la foto de mi padre. Todas las niñas del mundo merecen una madre que las quiera, y un padre que las quiera, o un piano de teclas invertidas que las quiera.

Se escucha alguna melodía. Un vals. Una mazurca. Una danza rota.

LA MUJER BASURA: PRIMERA VARIACIÓN

La Mujer Basura no es una persona, no luce como una persona sino como un basurero que se ha derramado sobre lo que, alguna vez, fue un ser humano. Decir que está sucia es redundante. Decir que ella es la encarnación de la decadencia es redundante. La Mujer Basura es vieja y tiene gatos. Muchos gatos y muchos años. La Mujer Basura no se lava el pelo pero está obsesionada con la limpieza de las manos, por lo que siempre guarda en el bolsillo de su pantalón o dentro de los ajustadores, una astilla de jabón. Con ella se frota las manos. En ella encaja las uñas. Las blancas manos de la Mujer Basura no lucen bien en una persona con tanta suciedad encima. Los gatos la siguen.

LA MUJER BASURA. *(A gritos.)* ¡Niño, chamaco! Deja a mi gata tranquila, cabrón. ¡Tu madre! Que te vi, sí, te vi anoche. Deja a mi gata tranquila que no te ha hecho nada. Vete para tu casa. Vete. No le tires agua a mi gata. La gata mea porque tiene que mear pero no le hace daño a nadie, no le tira agua a nadie, no le roba a nadie porque es una gata educada, ella sabe, sabe bien lo que le conviene. *(Pausa.)* Nosotros no somos basura, niño, ¿oíste? Te voy a reventar la cabeza. Ahora ve y díselo a tu mamá. Dile que te voy a reventar la cabeza con una pala, por cabrón que eres, por abusador de gatos. Tan chiquito y tan delincuente. Nosotros no somos basura, chamaco. Nosotros somos personas. La gata y yo somos personas. Estamos cujeadas por la vida pero somos personas y tenemos corazón y riñones y pulmones, como tú. ¿Oíste, chamaco? Ahora ve y díselo a tu mamá antes de que te rompa la cabeza con una piedra. ¡Vete! Vete... y si de nuevo me jodes a la gata, o me tocas a la gata, o le echas agua a alguno de mis niños, te voy a lavar la boca con jabón y voy a matar a tu mamá. Se lo dices. Se lo cuentas. Nosotros no somos basura, estamos vivos. Yo respiro, ¿oíste? *(En voz baja.)* Mariquita. *(Pausa.)* Misu, mi gatica, ven acá. No hay nada de comer, por eso vamos a dormir temprano. *(Pausa. Saca la astilla de jabón y se limpia las manos.)* Hay que lavarse bien. Hay que lavarse bien las uñas. Hay que lavarse bien el corazón, misu.

Se escuchan voces de niños afuera. La Mujer Basura se levanta y comienza a gritar.

LA MUJER BASURA. ¡Te parto el alma! ¡Te parto el alma! Mira pa' acá, niño. No te burles de esta vieja. Deja a los gaticos tranquilos. Me tienen cansada. No me partan la paciencia que la tengo finita, la tengo de cristal y si me rompen la vajilla, les rompo el alma a pedradas. Aquí nadie sabe. Aquí nadie se imagina. Mira pa' acá.

Insultos y risas de los niños.

LA MUJER BASURA. Culicagao de mierda, respétame. (Pausa.) A los quince años yo era una florecita. A los quince años, yo era un capullo, yo era una gata y salía a los tejados, nadie me tiraba agua porque tenía el pelo largo, no era una rata pelona. (Pausa.) A los veinticinco años, yo era una princesa de cuentos de hadas. Era tan princesa y estaba tan vacía que mi corazón era un agujero dentro de un agujero dentro de un agujero. (Pausa.) Ahora mírame. Ya la película se acabó. Ya pusieron los subtítulos. Ya me sé el final. (Pausa.) Culicagao, déjame dormir tranquila.

El sonido de una pedrada.

LA MUJER BASURA. ¡Te voy a matar, coño! ¡Suelta a la gata!

Carcajadas de niños: huyen. La Mujer Basura llama a los felinos. Se limpia las manos con la astilla de jabón.

CLAUSTROFOBIA: PRIMERA VARIACIÓN

Esta es otra noche más. Claustrofobia se maquilla frente al espejo. Claustrofobia siempre supo que era mujer. Desde niña se escondía el pito, intentaba camuflarlo entre los muslos. Desde niña, Claustrofobia odiaba a todo aquel que la llamara Reinier. Desde niña, Claustrofobia sentía terror a los espacios cerrados. Claustrofobia sabe que es mujer pero el maquillaje no es suficiente para demostrárselo al mundo. Claustrofobia no se vende. Claustrofobia no es puta. Ella prefiere amar a ser comprada. Claustrofobia sigue siendo niña así que aún sueña con príncipes azules. Claustrofobia está cansada. Esta es otra noche más. Se pinta los labios de rojo. Se pinta los cachetes de rojo. Se pinta la frente de rojo.

CLAUSTROFOBIA. Mira, te voy a decir la verdad. Es una verdad tan grande que ya me aburrí de escucharla. Nadie te ve, Claustrofobia, nadie te ve. De noche, todas las gatas son negras excepto yo. Mamá me trajo hoy la ropa limpia. Siempre está preocupada. Ropa limpia y condones limpios. Para que los use. Para que me cuide. No quiere que su hijo sea puta. Mamá no me escucha, esa es la verdad. (Pausa.) Mira, mamá, yo soy como Julia Roberts en *Pretty Woman*. ¿No me ves la boca?, igualita a la de Julia Roberts. Y con esta mata de pelo, igualita a Julia Roberts. Es verdad que en este país no hay millonarios pero a lo mejor me encuentro a alguien que se parezca a Richard Gere. No me escupas los sueños, mamá, porque puede ser. Sí, es verdad que quizás no, quizás me muera sola, quizás me sigas llamando toda la vida Reinier y te preocupes porque en nuestra familia todos los hijos han sido brutos pero no putas. Te preguntarás si algo no salió mal conmigo en el parto porque me pusieron fórceps para sacarme y vine al mundo con meconio tres cruces, y la enfermera dijo: «Ay, qué niño tan bonito, cómo le van a poner, si se parece a Julia Roberts», eso dijo la enfermera, mamá, y enseguida se corrigió: «Le pueden poner Julio, qué lindo está», dijo eso a pesar de mis ojos hinchados por el meconio.

Pausa. Claustrofobia se limpia la frente con un pañuelo. Tararea la canción principal de la película Pretty Woman.

CLAUSTROFOBIA. A ver, mamá, deja la ropa encima de la cama y dame los condones, ahora que los trajiste no los voy a botar por la ventana, ¿qué culpa tienen los condones de lo que dices, mamá?, ¿por qué los voy a botar?, o los uso hoy o hago globos de cumpleaños con ellos y se los regalo a los mataperros del barrio. (Pausa.) Ay, ¡a qué no imaginas! No, mamá, no estoy enferma. No tengo ni dolor en los callos. Nadie me ha pegado nada. No tengo ladillas porque siempre me lavo por dentro y por fuera, me plancho por dentro y por fuera, la verdad es que

lo hago por costumbre, no sea que un día aparezca Richard Gere en mi vida y me diga, princesa, a ver, por qué tienes las uñas tan mugrosas y por qué no te afeitaste hoy, y yo tenga que decirle, mira, Richard Gere, olvídate de las uñas sucias y vamos a tomarnos un café, vamos a comernos un pan con jamón o una pizza hawaiana, Richard Gere, a lo mejor no te gusta la pizza pero así son las cosas por estos lados del mundo, verás que después de unos meses te vas a acostumbrar a la mugre y mis uñas ya no te parecerán tan sucias ni tampoco el corazón de esta ciudad, te lavas las manos, Richard, te lavas bien entre los dedos, Ricardo, y ya estás listo. Nada, mamá, que no soy boba, no escondo la cabeza en una pecera, no estoy loca. El mundo es redondo, mamá, Richard Gere no va a mirar a tu hija pero, ¿y si pasa?, ¿y si sucede el milagro? Se lo pido todos los días a la Virgen.

Claustrofobia se arrodilla.

CLAUSTROFOBIA. No espero el milagro pero lo pido. (*Pausa. De inmediato se levanta.*) Total, ¿qué me puede pasar por pedir? Entretanto hago la calle. Espero a Ricardo Gere pero me doy mi vueltecita para entrenar, para mantenerme en forma. Tienes que saber, mamá, que siempre tengo las uñas limpias y sin churre, y que como pizza hawaiana, y que esta hija tuya será cualquier cosa menos puta. (*Pausa.*) No te creas. No les creas. La gente comenta. La gente tiene que hablar todo el tiempo de los otros. Las paredes tienen oídos. En esta casa entran pocos hombres, mamá, pero la gente se piensa que esto es Babilonia, o Gomorra, o Sodoma, que mi casa es un lugar feísimo donde la gente se acuesta y hacen orgías y graban videos pornográficos. (*Pausa.*) ¡Pero mira qué lugar tan lindo, mamá! ¡Qué lugar tan decente! Una flor por acá. El tapetico de la abuela. Mis ropas de brillos. Tus condones. ¡Tremenda decoración! (*Pausa.*) No te preocupes: has educado a una buena ciudadana. Ayudo a los ciegos a encontrar la acera y a los viejos a cruzar la calle. Incluso, cuando los mataperros de esta cuadra me joden, yo respiro profundo, mamá, respiro profundo y recuerdo que no soy Richard Gere sino Julia Robert y que con esta cara y esta sonrisa lo mejor que puedo hacer es mostrar los dientes, no con rabia sino con cariño y decirles, cabroncitos, vayan para su casa y déjenme tranquila. Luego cuento hasta tres y trato de obviar cuando me dicen mariquita, mariquita, lo que se da no se quita, aunque el corazón se me asuste y me dé dolor de pecho. A ver, ¿por qué nadie me dice que soy una *pretty woman*? (*Pausa.*) De Reinier nada, mamá. Julia, ¿me oíste? (*Pausa.*) Yo soy Julia Robert. Más linda que ella y mejor actriz. Y voy a coger aire, aire puro, aire fresco. A ver si hoy tengo suerte y Ricardo Gere me invita a una pizza hawaiana.

JANA: SEGUNDA VARIACIÓN

Jana, frente a la reproducción de un grafiti de Banksy que muestra a una niña con globo.

JANA. Hola, ¿es tu cumpleaños? ¿No? Ah, no, es el mío. Lo olvidé. Es que ya soy muy vieja, los cumpleaños se me borran. ¿Cómo te llamas? Qué bonito nombre. ¿Lo escogió tu papá? Ah, no, tu abuelo. (*Pausa.*) ¿Sabías que tu abuelo es mi papá? Eso me hace parte de tu familia. A ver, no nos parecemos, ¿verdad? En realidad, tu sangre y la mía tienen poco en común. (*Pausa.*) Feliz cumpleaños. Qué lindo el globo. ¿Te lo dio tu abuelo?

Silencio.

JANA. ¿Qué edad tienes? ¿A veces te sientes sola? La soledad es un huevo que se incuba desde la niñez, la soledad es un tatuaje en la piel del huevo, la soledad es un grafiti en una pared. ¿Tienes hambre? Hay cake. Coge un trozo. No le digas a tu papá ni a tu abuelo. Come, no somos extrañas, nadie dirá que somos extrañas así que mi cake es tu cake, y mi cumpleaños es tu cumpleaños.

Silencio. La reproducción del grafiti de Banksy se cubre de moho.

JANA. A ver, dame un abrazo, no te cuesta nada. No te preocupes, no voy a explotar tu globo. Es más, te prometo que tu globo durará para siempre. Será más que una burbuja, más que una cáscara, más que el dibujo en una pared. *(Pausa.)* ¿Tu abuelo te quiere? ¿Cómo le dices? ¿Pipo? ¿Papi-to? *(Pausa.)* ¿Cómo le digo yo? ¿A tu abuelo? ¿A mi papá? De ninguna manera. Él y yo somos extraños. *(Pausa.)* Había una vez, una niña que creció sola y sin globos. Solo tenía un piano. Un piano de teclas invertidas. La niña pensaba que la música era el centro de su universo. Tocaba y tocaba. Ensayaba y ensayaba para concursos y festivales. Viajaba y viajaba. Conoció la nieve y conoció el verano sin fin esa niña. Era muy curiosa. Conoció al tigre blanco, y al elefante, y al camello jorobado, a todos esos animales de cuentos de hadas. La niña se montó en cien alfombras mágicas. Llevaba como único equipaje a su instrumento, su piano de teclas invertidas, negro donde blanco, blanco donde negro. El piano la hacía sentirse menos sola pero, en el fondo, el piano era solo una curita encima de la lлага, el piano era el abrazo de mamá y el abrazo de papá. La niña no era feliz pero sonreía, sonreía mucho en los conciertos porque una niña hermosa no se ve bien en las fotografías ni en los reportajes sin una carcajada brillante y unos ojos brillantes y una sonrisa de dientes limpios. *(Pausa.)* La niña hacía música y sonreía, como si de aquel gesto mínimo dependiera el destino del mundo. La niña pensaba que, si no obedecía, su madre iba a dejar de quererla y un asteroide rompería el planeta en dos pedazos iguales, dos trozos como dos cáscaras de naranja. *(Pausa.)* La niña tenía muchos globos y una sola mamá. *(Pausa.)* Papá no estaba cerca porque el corazón de papá era un agujero, así que la niña se acostumbró a repetir en su cabeza, mi papá está muerto, mi papá es un piloto famoso, mi papá murió en una guerra en África, el corazón de mi papá era heroico y por eso ahora su corazón es venerado como si fuera una reliquia de santo en alguna isla del Pacífico o en el Congo, como mi papá es tan importante, todos le rezan, todos le piden amor, todos quieren tener un papá como el mío, aunque sea invisible y no exista.

Silencio.

JANA. Feliz cumpleaños. No quiero que le digas a nadie que he cruzado la calle para verte. Será nuestro secreto. Ahora eres mi única familia. ¡Feliz cumpleaños! ¿Quieres que te regale un piano? ¿Cuáles son los regalos favoritos de una niña con globo? ¿Muñecas? ¿Quieres cake? *(Pausa.)* No tengas miedo. Los pianos son una excelente compañía para las niñas pequeñas. Como los padres y los abuelos. Cantan más y mejor. Feliz cumpleaños. No dejes que los mataperros de esta cuadra exploten tu globo. *(Pausa.)* ¿Me lo dejas? ¿Y qué puedo hacer con tu globo? ¿Volar? *Silencio. El grafiti de Bansky ha desaparecido bajo una mancha de humedad. Jana saca una fosforera y prende la mecha de una vela grande, anacrónica. Canta* Cumpleaños feliz en un idioma, en varios idiomas. *Sopla. La vela no se apaga.*

LA MUJER BASURA: SEGUNDA VARIACIÓN

Basurero en una esquina. Una sombra escarba dentro de jabas con desechos.

LA MUJER BASURA. Cállate que nos siguen. Cállate o se darán cuenta. Y si se dan cuenta, no van a botar más estas maravillas. Un pedazo de jabón, una lasquita de queso llena de moho, el periódico de ayer. Mira, ¡hasta una medalla! Me he encontrado diplomas, postales, sellos... y comida. La verdad es que la comida es lo menos interesante y muchas veces tiene peste, pero no tengo quejas, aquí hay solidaridad, los gatos me dejan un bocado, no tocan mi parte y yo les correspondo. Nos repartimos el botín. ¡Qué maravilla! La gente no sabe lo que hace, así que los perdono y me llevo sus regalos, sus recuerdos, sus fotos y postales.

Maullidos.

LA MUJER BASURA. En estas jabas se encuentra el mundo entero. Nadie es capaz de ver a través de la suciedad y la mugre. Nadie tiene tiempo para pensar en esas cosas y por eso se pierden lo

mejor. Por ejemplo, una lasquita de queso llena de moho te puede contar su historia. Hay que saber escuchar para que la lasquita hable y te diga de qué boca se escapó. No todos tienen ese talento. *(Pausa.)* Así que aquí estoy, con calma, con paciencia y solidaridad. *(Abre una jaba y mastica un pedazo de algo indefinido que se encuentra adentro.)* La suciedad no se contagia. La suciedad no es un mal social. La suciedad no es un desperdicio. *(Pausa.)* La suciedad tiene olor, color y forma. La suciedad habla. *(Pausa.)* ¡Qué maravilla!

Entra cada vez más en los latones de desperdicios.

LA MUJER BASURA. La historia de un país se lee en sus basureros. La historia de las familias. La historia de las despedidas y las bienvenidas.

En el basurero hay un piano abandonado. Un piano con teclas de colores invertidos: negro donde blanco, y viceversa. Ella se acerca con cuidado, casi en puntillas de pies.

LA MUJER BASURA. La música de un país se escucha en los basureros.

Maullidos.

LA MUJER BASURA. Habla bajito que te van a descubrir. *(Acaricia las teclas del piano.)* Las cosas bonitas no huelen mal. Las cosas bonitas no tienen cicatrices. *(Pausa.)* Mira, un regalito. No se come pero suena. Como las cajas de música. Cajas con forma de piano. Esta maravilla no se puede quedar en este laberinto. Esta maravilla necesita dueño. *(Pausa.)* Escucha. *(Percute las teclas.)* Está lleno de polillas. Los ratones viven allá adentro y arman su ejército. Qué belleza. Cuánta vida. *(A un gato.)* No seas malo y ayúdame. Va a ser difícil cargar el piano pero es mío, y lo mío no se toca, lo mío primero. Quédate con el queso y con las jabas llenas de pasta de bocadito. Déjame el piano. En el piano vive la felicidad.

Empuja el instrumento, pero es tan pesado que no se mueve. La Mujer Basura lo intenta una y otra vez, no renuncia. Frente a ella, pasa la sombra de una mujer en tacones altos.

LA MUJER BASURA. Oye, tú, niña bonita... oye, Julia Robert, ¿te gusta la música? *(Silencio.)* Mira, te lo juro, yo soy un ser humano. Tengo pulmones y corazón. Soy igualita a ti. *(Pausa.)* Hueles sabroso, Julia Robert. *(Pausa.)* Estás dura. Dale, ayúdame. Sé amable, Julia Robert. Y que Papá Dios te lo pague con un novio bueno.

CLAUSTROFOBIA: SEGUNDA VARIACIÓN

Claustrofobia suda mucho. Frente a ella, el piano de teclas negras y blancas. Claustrofobia se descalza y acaricia la superficie del piano.

CLAUSTROFOBIA. Vieja, esta cosa pesa. ¿Tienes agua? Sí, fría o caliente, me da igual. De la pila. *(Pausa. En voz más alta.)* Ay, ¿de verdad que me parezco a Julia Robert? Voy a tener que creérmelo. Sí, es el pelo y la boca, ya sé. *(Pausa.)* Está bonito el piano. ¿Lo tocas? ¿No?, ¿y para qué lo quieres? Claro, para cualquier cosa. Es un regalo del basurero. Se encuentran maravillas. La semana pasada, mi mamá me trajo estos tacones. Bonitos cantidad pero un número más chiquito que el mío, así que ahora ando coja por todos lados. *(Pausa.)* Yo sé tocar algunas cositas. Sí. Aprendí de niña. Me dieron clases particulares. Volví loca a la profesora. Me gustaban sus tacones pero nada más, porque era una vieja amargada. Me aprendí *Los paticos*. La profesora era rusa. Muy vieja y muy rusa. Enseñaba solfeo y tenía libros de Lenin. *(Marca un compás de cuatro por cuatro.)* A ver si me acuerdo. *(Chapurreea alguna melodía al piano, quizás Los paticos.)* Seguro murió ya. La maestra. La vieja rusa. *(Pausa.)* Oye, ¿tienes hambre?

Claustrofobia toma un vaso de agua. Se atraganta. Luego abre la cartera y saca un pan viejo.

CLAUSTROFOBIA. Con esta cara de Julia Robert, con este pelo de Julia Robert, y aquí donde me ves soy hipoglucémica y defectuosa, mi tía. Cómete el pan. Dale, no me hagas el feo. Estás flaca, vieja. *(Pausa.)* Te digo vieja de cariño. *(Pausa.)* ¡Hay una peste a meao de gato! Ah, son tus gatos. Bueno, entonces no es peste, es solo olor. *(Pausa.)* No, hija, no, yo no tengo ni perrito ni

gatico. Mucho menos novio. El día que tenga novio, las cosas cambiarán. Nadie me va a gritar en la calle y no usaré tacones. (Pausa.) Sí, vieja, quiero dedicarme a mi marido. Casarme con él. Bueno, figuradamente. La gente como yo no se casa, vieja. El final feliz es solo para los guiones de películas, pero no importa, sigo en mi bobería, sigo en mi cantaleta, uso estos tacones porque están bonitos, ¿verdad?, aunque me muelan los dedos, aunque me saquen ampollas, yo aguanto, respiro profundo y doy un paso, doy otro, doy tres pasos y aguanto, resisto, vieja, lo de vieja es de cariño, mi tía, no se ponga brava. El secreto de la belleza es aguantar porque azul celeste es lo que no sobra, hay que lucharlo todo y agradecer, sí, mi tía, hay que agradecer, por ejemplo, estos zapatos me aprietan pero tengo zapatos, es más, tengo unos perrísimos tacones rojos que son la envidia del barrio; por ejemplo, hay que decir gracias por el creyón de labios que me pone la boca más bonita que la de las actrices; por ejemplo, hay que tener el corazón abierto y no ser envidiosa, no pensar en el final feliz de las películas pero soñar, mi tía. (Pausa. Toca una escala en el piano.) A ver, ¿con qué sueña usted? ¿Con nada? Ay, qué aburrido. ¡Qué deprimente! No diga eso, mi vieja. (Pausa.) ¿Yo? Bueno, sueño mucho. Tengo aspiraciones altas. No sé por dónde empezar. ¿Por cualquier lado? Sí, total. A ver, mire, yo quisiera que un hombre me mire como Richard Gere a Julia Robert. (Se ríe. Se oculta la boca con la mano cada vez que lanza una carcajada.) Ay, mi vieja, no, qué pena decirle eso. Soy una descocada. Una descocada pero con sueños. (Pausa. Muy seria.) No, yo no cobro. La gente en este barrio tiene sus chismes y sus periódicos municipales, pero la verdad es esa. Lo mío es el amor. A veces me lo dan y se van luego. No hay nada más que pedir. Ni tampoco arrepentimiento, mi tía. Es que soy muy joven. Estoy llena de vida. No es personal. No es personal. Los hombres llegan curiosos, quieren saber lo que tengo allá abajo, mi tía, porque la gente es chismosa, la gente quiere publicar en sus periódicos municipales, para ellos soy un bicho raro, una Julia Robert de silicona. (Pausa.) ¿Usted me entiende? Será ridículo, pero sueño con el amor, mi tía. (Pausa. Acaricia las teclas del piano.) Algún día aparecerá. Y si no aparece, qué importa, caminaré calle arriba y calle abajo, hasta que los pies se me llenen de ampollas. Aguantaré. Insistiré. Resistiré. (Pausa.) ¿Quiere aprender? Ay, mi vieja, le digo vieja de cariño, recuerde, no soy maestra. No soy rusa ni sé mucho de piano. Nada más que *Los paticos*. Y algunas escalas. ¿Aprender? ¿De mí? (Pausa. Carcajada.) Esos tacones me quedan grandes, mi tía. Puedo tocar algunas cositas acá. Si lo que quiere es oír piano, bueno, de vez en cuando puedo venir. A mí la peste a gato no me molesta. Perdón, el olor a gato. Es normal. Es como el olor de los tacones. Como la peste a tacón y ampolla.

Claustrofobia se pone de nuevo los zapatos.

CLAUSTROFOBIA. No me va a dar hipoglucemia. Ni se preocupe, mi tía. Julia Robert es más dura que un piano. ¿Tiene una curita? ¿No? No importa. A pellejo limpio, como las bailarinas de ballet. Sí, mi vieja, como Julia Robert en zapatillas de ballet.

JANA: TERCERA VARIACIÓN

Cuarto. Una cama vacía, a medio tender. La ventana, abierta, muestra el fondo de un edificio. Demasiado silencio.

JANA. Por las tardes empiezan las escalas. Luego, una nota repetida. Un Mi bemol reproducido hasta el asco por las paredes del edificio. El piano tiene sonido hueco. Un sonido lleno de comején. Como si el corazón del piano tuviera cáncer. (Pausa.) Hoy me levanté con ganas de limpiarlo todo. De reciclar la tristeza. Me senté a sacudir los muebles. El calor me hacía sudar pero me sentía feliz de estar lejos, finalmente lejos, de lo que me dolía. (Pausa.) El álbum de fotos estaba sucio. Lleno de polvo. Abrí sus páginas. Ahora sé que ese gesto fue un error. En una de las páginas del álbum vi una foto de papá. Lucía joven y sonriente. Lucía inofensivo. Todavía no

odiaba a mi madre porque la foto tenía, en el dorso, una dedicatoria: «A mi amor, en este día de la felicidad», y luego un corazón dibujado en el dorso, un corazón partido por dos flechas, y por un anillo de bodas. Este es el rostro de mi padre, me dije. Este es el rostro de alguien a quien mi madre amó. Y me da pena. Me da tristeza porque soy tan idiota como ella que creyó en el corazón dibujado en el dorso de la foto, siento dolor por mi padre, por el hombre que nunca he conocido. *(Pausa. Se escucha el sonido de un Mi bemol que se reproduce una y otra vez.)* Es la hora de la clase. *(Pausa.)* ¿Verdad, mamá? ¿Verdad que, si me convierto en una buena pianista, papá irá algún día a mis conciertos y dirá que soy linda y soy buena, y me querrá, y bajará la cabeza con arrepentimiento por no venir nunca a verme? ¿Qué crees, mamá?

Jana se levanta y abre aún más la ventana. Inspira y expira violentamente. Como si le faltara aire.

JANA. Todos mis novios han sido parecidos a mi padre. Todos me han dejado sola. Ninguno de ellos ha soportado mi obsesión por un piano viejo. He intentado explicarles. El piano es mi corazón, he vivido y respirado por él. Todos mis novios han intentado llenar el agujero que mi padre dejó. Algunos me han mimado. Algunos me han dicho «mi niña». Algunos, incluso, fueron a mis conciertos y aplaudieron y dijeron felicidades y te amo, algunos besaron mi frente, algunos me vieron llorar por papá.

Tose.

JANA. ¿Pero en serio me quieres? ¿En serio nunca me vas a dejar? ¿En serio te parezco bonita? ¿En serio vas a estar conmigo para siempre? ¿Qué significa para siempre? ¿Vamos a envejecer juntos y a morir juntos, e incluso nos enterrarán juntos, papá?, digo, Ernesto, digo, Rolando, digo, Ale, digo, Silvio, digo, Moha. ¿Por qué te vas? ¿Por qué no soy buena para ti?

Mi bemol sobre Mi bemol, en octavas ascendentes y descendentes. Jana se tapa los oídos. Saca la mitad del cuerpo por la ventana. Grita, pero en silencio.

JANA. Suena como mi piano viejo.

LA MUJER BASURA: TERCERA VARIACIÓN

La vieja se sienta, en posición de loto, sobre periódicos viejos. Hablará todo el tiempo sin abrir los ojos.

LA MUJER BASURA. En este piso vive la muchacha. Llora todo el tiempo. Sus lágrimas corren edificio abajo. Nadie ve eso. Nadie se da cuenta. La muchacha tiene un cuchillo en la mano pero no importa. Es solo una muchacha más. *(Pausa.)* La huelo y me asusto. Tiene peste a soledad. Es el mismo olor de los libros que no se abren, el mismo olor que tienen los pacientes de terapia intensiva en los hospitales. *(Pausa.)* Sus lágrimas corren edificio abajo. Nadie ve eso. Nadie quiere saber de ella. *(Pausa.)* Debería tocarla por un hombro, pero la muchacha es bonita y limpia, no le gustan las uñas sucias.

Se frota las manos contra los muslos, saca la astilla de jabón y hunde los dedos en ella. Tres toques a la puerta. La Mujer Basura se levanta. Sus huesos crujen. Mi bemol es la nota que los crujidos repiten.

LA MUJER BASURA. *(Hace el gesto de abrir la puerta.)* ¿Es tu cumpleaños, Julia Robert? ¿Y ese globo? ¿Lo encontraste por ahí? Sí, es bonito. Escóndelo, no sea que los mataperros te lo exploten. *(Pausa.)* La tienen cogida con mis gatos. Y ahora con mi piano. Pero no se los voy a permitir a esos hijos de puta en miniatura. Les rompo el corazón. Les rajo la cabeza.

La Mujer Basura camina hasta el centro de la habitación.

LA MUJER BASURA. ¿Ya te lo contaron, Julia Robert? La muchacha se tiró. Pobrecita. No dio un grito. En silencio se tiró. Nadie sabe por qué. *(Pausa.)* Es una artista. Bueno, me dijeron eso, Julia Robert, la gente sabe cosas. *(Pausa.)* No está muerta, ¡solavaya!, sino rota. Creo que es peor. Es peor saber que está rota. Si estuviera muerta, su dolor acababa y ya. Se partió la cara. Escupió los dientes. Los de la ambulancia daban gritos pero la muchacha estaba muy calmada. Eso lo vi, todito todo, desde arriba, como Dios. *(Pausa.)* ¿Estabas ahí? ¡Pobre muchacha del piso tres!

Se veía bonita llena de sangre. Es muy rubia y muy alta. Los de la ambulancia la amarraron a una camilla. La muchacha parecía un perrito en las jaulas de zoonosis. No aulló, ni dijo nada, pero se veía que estaba rota. Por dentro y por fuera. *(Pausa.)* Le sonreí. Tan sola y tan herida, seguro no vio que le sonreía pero no importa. Estaba llena de rojo. *(Pausa.)* Julia Robert, esa se salva. Los dientes no son la vida. Las lágrimas no son la vida.

La Mujer Basura abre los ojos.

LA MUJER BASURA. Estaba cagada de miedo.

CLAUSTROFOBIA: TERCERA VARIACIÓN

Camina, muy aparatadamente, con sus tacones. La cartera le pesa y los pies viajan llenos de ampollas.

Mira hacia lo alto y da un grito.

CLAUSTROFOBIA. ¡Ay, pinga! Así, se tiró y ya. La cara le dio contra el contén y escupió los dientes.

¡Ay!, te lo cuento y me erizo. Luego se sentó en el mismo contén y me sonrió. «¿Tienes un pañuelo?, es que me caí», preguntó como si nada, te lo juro, le dije que no pero me habría quitado hasta el blúmer para dárselo así que le alcancé una jaba de nylon a la chiquita loca esa. ¿Te caíste, cojones?, le solté de repente y ella como si nada, mira, se limpió con la jaba de nylon y me la devolvió. «No te preocupes, la puedes lavar», me dijo. A quién le iba a importar la jaba de nylon, a quién le iba a importar una jaba de nylon si una muchacha estaba tirada en el contén de la acera, de lo más tranquila, mientras la gente daba gritos, hasta yo daba gritos alrededor de ella. «Quédate tranquila», me dijo, parecía mi mamá, «vete para la casa y cámbiate los tacones esos que debes tener los pies ampollados». Ahí me entró mareo. Casi me desmayo. Es que le salía sangre por todos lados. La botaba como si fuera agua. «¿Tienes celular?», me pidió. Y yo que no, ¡celular ni celular! «Es para que llames a la ambulancia, alguien me tiene que recoger de aquí, a ver, ayúdame», y me dio la mano, la mano izquierda porque la derecha estaba rota, se le veía el huesito. Las piernas me temblaron. Porque sí, yo no soy una cobarde, he visto de todo en esta vida. He contado puñaladas. He escuchado cómo los perros se tiran de los techos pero aquello era distinto, aquello no era un perro sino una chiquita llena de sangre, con el hueso de la muñeca al aire, pero me puse dura, me puse recia, me acordé de Mariana Grajales con el empínate y la empiné, le di la mano, la ayudé a levantarse, estaba hecha polvo la muchacha, astillas y polvo. Los vecinos ya llegaban. Tantos chismosos en una misma cuadra. Que si la ambulancia, que si un poquito de agua, que si ayuda, que si celulares, la muchacha me dijo adiós con la muñeca sana, se fue dando saltos, todavía soltaba agua, digo, sangre por la boca, la nariz y las orejas y tenía un ojo como un sapo, un ojo saltón, bien hinchado, susurró gracias al aire pero bien se veía que era para mí. *(Pausa.)* La ambulancia se demoró en venir, ¡una maravilla!, yo le daba vueltas a la muchacha como si fuera un aura tiñosa en tacones, ni de las ampollas me acordaba. La chiquita estaba recostada en un muro y arrugaba los ojos, sí, así mismo, como si le doliera y no era para menos, podía arrugar los ojos y chillar, nadie la iba a mandar a callar, pero la muchacha era más Mariana Grajales que la propia Mariana Grajales y aguantaba la ausencia de ambulancia, aguantaba mis vuelos de aura tiñosa a su alrededor, ¡ay, si te juro, te juro que parecía un globo explotado aquella muchachita!

Claustrofobia se lleva una mano a la cabeza y comienza a quitarse los tacones.

CLAUSTROFOBIA. Y, mira, sí, lo hice, me monté en la ambulancia, salté dentro de la ambulancia con ella, y cuando me preguntaron si era familia, dije soy la prima hermana, y volvieron a preguntarme, el primo hermano. Casi me da algo, por tu madre, casi me da algo, aquellos camilleros con caras de pervertidos preguntándome que si primo o prima mientras la chiquita esa se iba en sangre. Se los recordé, se los dije, agilicen el paso, ricuras, agilicen que se les va

a morir en el transporte. Se pusieron serios de repente y aquello arrancó con nosotras. ¡Ay, los temblores!, mis temblores, ella no, ella como siempre, llena de sangre pero muy tranquila, apretada contra la camilla. A ver, ¿por qué una muchacha como tú se tira de un tercer piso?, le solté de repente, los tacones me tenían loca, me tenían desquiciada, y su respuesta fue muy lógica: «Porque sí, me tiré porque puedo y porque quiero, y ya».

Hace un gesto de quitarse el sudor de la frente.

CLAUSTROFOBIA. Se la llevaron para terapia. Mira, le di un beso al final. Le dije buena suerte, mami-ta, te voy a traer flores al hospital y hasta un globo, y ella me respondió: «Qué bueno porque hoy es mi cumpleaños». Aquello me dio tan mala espina y me sentí tan aura tiñosa que salí para la calle como loca, como desquiciada, con los zapatos en la mano. Conseguí unos gladiolos horribles. (*Saca las flores de la espalda.*) Los gladiolos son flores para muertos, ¡solavaya!, pero es que las rosas estaban carísimas. Y también le compré un globo. Lindísimo y rojísimo. La verdad es que soy una insensible. Un globo rojo como el triángulo de la bandera, como la sangre derramada por los cubanos o como la sangre derramada por la muchachita esa. (*Infla el globo.*) Estuve horas allí, en el pasillo, tirada como una perra, hasta que salió una doctora: «¿Familiares de Jana Rodríguez?», imagínate, ni su nombre me sabía, tuve que preguntar, ¿la rubia loca?, la doctora me miró como si viera una cucaracha, Jana Rodríguez, repitió y ahí me di cuenta que era ella, ay, yo soy una amiga, ¿se murió? La doctora me tiró una mirada espectacular de la cabeza a las canillas y dijo que no, que estaba en terapia, que dejara las flores para luego, y que más adelante la iban a ingresar en psiquiatría. Bueno, doctora, dígame a Jana Rodríguez que su mejor amiga estuvo acá, yo me llamo Claustrofobia, si no se recuerda del nombre, dígame más, dígame que me parezco a Julia Robert y enseguida va a saber. (*Pausa.*) Me volvió a mirar de la punta de los pies a la punta de los dedos despellejados. (*Pausa.*) Te lo cuento y me erizo. Esa muchacha se hizo talco. Pobrecita. Su cuerpo crujió contra el contén. Como la madera de un piano contra el piso. Así mismo. ¡Qué sonido tan feo! No se me va a olvidar.

JANA: CUARTA VARIACIÓN

Hospital. Sala de psiquiatría. La hora de las pastillas. Jana tiene un montoncito de píldoras en la mano. Las organiza sobre la mesa como si fueran fichas de un juego de ajedrez.

JANA. Tragar, tragar y tragar. A veces lo hago con agua. A veces en seco. Las pastillas bajan. Por suerte nunca se quedan trabadas en mi garganta. He ganado algo de fama entre los locos. Todos me miran con ojos de orgullo. Piensan que soy la muchacha milagro. Debe ser por los tres pisos. Uno salta tres pisos hacia abajo y la gravedad ayuda a que tu cabeza quede echa pulpa. Hay excepciones, por supuesto, hay milagros. (*Pausa.*) Me dan montones de pastillas por aquello de la depresión. Y como soy artista, más aún. Al parecer, los artistas no deberíamos ocupar nuestras mentes en asuntos como el suicidio y la depresión, sino en la felicidad de crear obras. Eso me dice mi psiquiatra: «Eres tan joven y bonita, tan talentosa». Me receta muchas pastillas. Algunas son de colores.

Jana da jaque al rey con las pastillas. Desorganiza el juego. Vuelve a armarlo.

JANA. En la sala hay un piano. Y una profesora de musicoterapia. Le he dicho a la profesora de musicoterapia que fui concertista. Una niña prodigio. Una niña músico que sonrió mucho en las fotos, así que la profesora está encantada conmigo. Me pide escalas y arpeggios para ayudar a otros pacientes que están peor. Se refiere a los locos. Hace la distinción entre ellos y yo. Los locos son los otros, y yo soy la niña milagro. Los otros son patológicos, yo solo estoy deprimida y pronto volveré a ser la de siempre. Aquí hay castas. La casta de los intocables, de los locos sin remedio, los violentos que se dan contra las paredes o que quieren degollar a cualquiera. A esos no les dan pastillas solamente, no, también electroshocks de vez en cuando,

y andan mansitos, silenciosos, cuando los dejan dar vueltas por los pasillos. Luego estamos los brahmanes, es decir, nosotros, los deprimidos, nosotros, la gente normal que tomó una decisión equivocada y que ahora, en pago por el error, debe tomar pastillas hasta volver al camino de la salud. Los brahmanes somos especiales. Estamos igualmente locos pero no sin remedio, así que nos cuidan más, aún tenemos utilidad para el mundo. Por ejemplo, la profesora de musicoterapia está convencida de que mi utilidad es tocar escalas y arpeggios y algunas melodías fáciles que ayudan a los intocables a ser más felices. La profesora de musicoterapia está convencida de que Bach altera y Mozart desquicia, pero que Schumann y Schubert son relajantes, y también algunas piezas de Beethoven y, sobre todo, la música de Satie. *(Pausa.)* ¿Acaso la niña milagro no está de acuerdo?

Jana se lleva una pastilla a la boca. Y luego otra. Es un gesto que repetirá varias veces de forma monótona.
JANA. Hay horario de visitas. Hay horario para el baño. Para el desayuno, la comida y el almuerzo. Como soy brahmana, me dejan violar algunos horarios. Nada estricto, nada fuera de este mundo. A veces me quedo un rato sentada al piano. Está desafinado. No es un piano de concierto. No tiene teclas blancas donde negras y viceversa. No es el piano que una vez me regaló mamá y eso es lo mejor de todo. Los intocables aplauden cuando termino de hacer escalas. Bach los altera y Mozart los desquicia pero les encantan las escalas así que las repito: cromáticas, mayores y menores. Una vez y otra vez, mi público de intocables ovaciona. Aquí he terminado, Claustrofobia, en una película de Bollywood. Una película de Bollywood que podría llamarse *La niña milagro*.

Silencio.

JANA. No te sientas mal por mí. Me van a soltar. Ya me arreglaron los dientes. Las pastillas ayudan, no te creas. Hacen que sea más simple olvidar. Bueno, no hay mucho que olvidar, pero es mejor no detenerse en pensamientos, no volar lejos con ellos. Mejor creer que la ley de la gravedad es solo un jugueto. *(Pausa.)* Ese nombre tuyo, Claustrofobia, ¿por qué? Ah, por el miedo. ¿Y ya no tienes miedo? *(Pausa.)* Gracias por las flores. Y por el globo. Ayudan a la arquitectura de esta película de Bollywood. Forman parte del decorado. *(Pausa.)* ¿Te gusta Mozart? No, no voy a tocar nada de él. Los intocables empezarían a dar gritos. Mejor las escalas. Cosas simples. Cromáticas, mayores y menores. Luego recibiré los aplausos, la ovación.

Termina de tragar la última pastilla.

JANA. Bienvenida a la casa de los locos. ¿Viste?, es bonita. Yo pensé que esto iba a ser un basurero pero estaba equivocada. Tiene su belleza. Y algo de paz. En el fondo, ser parte de una casta es encantador. Aquí me tocan. Aquí me ven. Es como estar bajo el lente de una cámara todo el tiempo. Confían en mi sinceridad cuando les digo que mi intento de suicidio fue un error, un impulso, tengo toda la vida por delante, quiero respirar, quiero tener hijos, quiero hablar con mi padre, y la doctora afirma con la cabeza y la profesora de musicoterapia me recuerda que nada de Mozart y mucho de Satie.

Silencio. Jana mira hacia el suelo.

JANA. ¿Y esos zapatos rotos, Claustrofobia? Sí, los tacones no duran en estas calles. Pero no sufras, mira, ¿cuál es tu color favorito? ¿El rojo? Tengo unos zapatos muy parecidos a los tuyos. Están casi nuevos. Los guardo en casa. Son de marca. No es que eso importe, pero son de marca. Eran mis tacones de concierto. ¿Los quieres? Te los doy. ¿Para qué quiero yo tacones? No los voy a usar más. *(Pausa larga. Sonríe.)* Entonces, Claustrofobia, ¿te gustan mis nuevos dientes?

LA MUJER BASURA: CUARTA VARIACIÓN

La Mujer Basura salta la suiza. Primero lentamente. Luego cada vez más rápido. No parará aunque le falte el aire.

LA MUJER BASURA. Los latones vacíos. El edificio vacío. La ciudad vacía. El país vacío. El piano sin teclas. La película sin subtítulos. La niña sin globo. La niña sin papá. El gato sin comida. La vieja en la cuerda floja. La muchacha desnuda. El grito que cae. Los dientes que caen. La frente abierta. La sangre que se rompe contra el suelo. El suelo caliente a esta hora del día. El día lleno de gritos. La ciudad del mal. El país triste. La vieja triste. La muchacha triste. La película se llena de lágrimas.

Cada salto se escucha como una nota de una escala mayor o menor.

LA MUJER BASURA. ¡Qué desperdicio! Hay que repetir la toma. Hay que repetir el salto en la suiza. *Silencio. La Mujer Basura saca, de los bolsillos de su pantalón viejo, un creyón de labios. Cualquiera pensaría que un despojo humano semejante comería creyón de labios, pero La Mujer Basura no lo hace sino que se pinta corazoncitos en el cuerpo.*

LA MUJER BASURA. Los hijos se van y los gatos se quedan. Los gatos son mejores hijos entonces. Si los gatos se fueran de la casa, seguro mandaban postales y fotos. Souvenires y recuerdos. A los gatos y a los niños se les cría desde chiquitos pero los hijos olvidan y los gatos recuerdan. Ya está. Así es como se vive en este mundo. *(Pausa.)* Había una vez, en un país muy lejano, una princesa rota que vivía en un basurero. Como tenía tanta peste, la princesa no era feliz y andaba todos los días con un estropajo, arriba y abajo con el estropajo, se limpiaba bien las uñas con jabón porque una princesa buena, inteligente y aseada es siempre hermosa. Pero el mal olor no se iba. La princesa tenía peste a espina. La princesa era un pescado en salmuera, una sirena con peste a escama. *(Pausa.)* Todo el mundo le decía a la princesa que iba a morir sola, que nadie la querría nunca, con excepción, quizás, de los gatos, porque ya sabemos que los gatos siguen al pescado, así que los gatos perseguían a la princesa con la esperanza de que aquel olor no se fuera nunca de la piel de la muchacha, la obedecían como hormigas que caminaran cerca del agujero, y eso era la princesa, un agujero con olor a pescado, un agujero lleno de gatos. Así pasó el tiempo, y pasó la tristeza, y se gastó el estropajo y se reciclaron otras astillas de jabón. La princesa dejó de buscar. La princesa se acostumbró al hecho de que la soledad era parte del agujero de su corazón y gritó que no era de gelatina, no, mi corazón no es de gelatina, estoy cujeá, soy dura, soy plomo, plomo con olor a pescado. *(Pausa.)* Y vivió feliz para siempre con sus gatos hasta que dejó de ser princesa. *The End.*

En algún lugar de la habitación se escucha el sonido de la estática.

CLAUSTROFOBIA: CUARTA VARIACIÓN

Claustrofobia está menos maquillada que nunca. Percute una sola tecla del piano.

CLAUSTROFOBIA. Te voy a contar lo que sé sobre estos instrumentos. Hay una escala básica: do-re-mi-fa-sol-la-si. Es muy bonita y hasta perfecta si no le pones bemoles. Si alteras las notas, entonces no, deja de sonar bien, se pone triste o demasiado alegre la escala. La perfección es el do-re-mi-fa-sol-la-si pero sin cambios, sin nada inventado en el medio. Vaya, solo las teclas correctas. *(Pausa.)* El piano es un instrumento de cuerdas percutidas. Eso me lo enseñó la rusa. Le das a la tecla y, a su vez, un martillo toca la cuerda, la golpea. No es tan simple. No es solo pulsar. Requiere fuerza, impulso y gravedad. Así que grábalo, ¿cómo se dice?: instrumento de la familia de cuerdas percutidas. *(Recuesta la cabeza contra las teclas.)* Este piano suena hueco. *(Pausa.)* Ya ves: en este lugar lo único que se hereda es la tristeza. *(Pausa.)* Mira, vieja, lo de vieja te lo digo de cariño, aquí no me puedo quedar. ¿Dónde aquí? Cerca del piano. Ya no tengo más nada que enseñarte. Te lo dije. Estoy perdiendo el tiempo. Richard Gere, a ver, piensa en Richard Gere. Los zapatos se me rompieron. Sí, la culpa fue de las suelas. El calor las desprende. Así que me

quedé sin tacones. Y lo mejor que puedes hacer tú es quedarte sin piano. Sí, la culpa es del sonido. Hueco y vacío, ¡qué horror! Ese sonido deprime a cualquiera. *(Pausa.)* No, mi tía, no quiero terminar como la muchacha del piso tres. Me da tremenda pena con esa niña. Está loca, loquita de remate, pero le llevo flores, sí, vieja, porque tengo más corazón que tetas, porque soy un aura tiñosa. Cada vez que la veo pienso en el piano. Ella está peor. Su cabeza está más percutida que toda la familia de las cuerdas percutidas. No te rías, te lo digo de verdad. Ahora le pusieron dientes nuevos. Se ven lindos. Se ven parejos. Le hicieron un trabajo de lujo. Parecen las teclas blancas de un piano, pero debajo, le veo las costuras. Veo el negro. Y me da tremenda tristeza por la muchacha. *(Pausa.)* Es que ya vi esa película, mi vieja, el final lo conozco de memoria. Algo malo le va a pasar. O se empastilla o se tira frente a un carro. Se huele en el aire. *(Pausa.)* Yo no soy ninguna santa. Quiero respirar, quiero vivir, quiero bailar, quiero zapatear la calle sin tacones, a ver si aparece Richard Gere y me invita a una pizza hawaiana, y si no aparece Richard Gere, entonces no importa, yo misma me invito a una pizza hawaiana. *(Pausa.)* Entre el sonido de tu piano, mi vieja, y el sonido de la voz de la muchacha me estoy muriendo de tristeza. ¡Qué va!, si no sirvo pa' esto. ¡Ay, perdóname! Perdóname, coño, sé que estás sola, llena de gatos pero sola, la verdad es que no sería tan malo si me sacrificara pero es que Claustrofobia, alias Julia Robert, no nació para esto. ¡Tú fuiste joven, me tienes que entender! Necesito fiesta. Usar los condones que me trajo mamá. Ser feliz. No llores, vieja. Hazme el favor, si al final somos vecinas, estoy a dos puertas de distancia, hecha un pellejo a dos puertas de distancia.

Claustrofobia se levanta para irse. Justo en el último momento se da media vuelta.

CLAUSTROFOBIA. El piano es tuyo, pero sé inteligente y bóvalo. ¡Bóvalo, mi tía! Tantos sonidos tristes, tantas notas iguales, tanto do-re-mi-fa-sol-la-si, ¿para qué? Si la vida es silencio, mi tía. La vida no es música. La vida es estar calladita y pasar desapercibida. Ya ves, como en el basurero, cuando bajas a buscar comida. Así, justo así. La música duele. La música mata. Dicen que da alegría pero también mata. Mejor ser como los ratones. Calladitos y en sus huecos. ¡Ay, vieja!, si te lo digo de corazón. Claustrofobia tiene más alma que tetas. Créeme. Hazme caso y bota el piano. Ayúdame a no escuchar siempre la misma nota, a no pensar en ti ni en la muchacha rubia de dientes nuevos. A lo mejor es egoísmo. A lo mejor es egoísmo y no me doy cuenta.

Silencio.

CLAUSTROFOBIA. Eso es todo lo que sé de la música. Y todo lo que sé del piano.

Silencio.

CLAUSTROFOBIA. Le puedes preguntar a ella. Seguro sabe. Era famosa. ¿Quién? La muchacha loca. La brahmana. Sí, la que se tiró del tercer piso. La rubia bonita. Sonríe cantidad. Me prometió unos zapatos nuevos. ¡Y rojos!, mi color favorito. Dice que tiene unos en casa. ¡De marca! En mi vida he tenido unos zapatos de marca. Marca callejera, en todo caso. *(Se ríe.)* Me los dará cuando salga del hospital. Con unos tacones así cae cualquiera. El hombre más lindo de este país se enamoraría de unos tacones de marca. Ya tú ves, ¡qué futuro tengo! Unos zapaticos nuevos y un novio. *(Pausa.)* ¡Ay, qué felicidad! ¿Verdad que es buena la muchacha? ¿A quién se le ocurre regalar unos tacones rojos? Nada más que a ella.

Silencio.

CLAUSTROFOBIA. No todo está perdido, mi vieja. Hay gente que sirve. ¡Tremendos tacones!, me vas a escuchar calle arriba y calle abajo. *(Pausa.)* Cosas así no pasan todos los días. Te lo digo yo que soy de aquí. Es una buena persona. ¿Quién? La muchacha esa. La pianista. Sí, mi tía, voy a usar los tacones de una pianista. Algo de talento se me pega seguro.

Sonido de una puerta que se abre y cierra.

JANA: CODA

Jana lleva unos tacones rojos en la mano. Toca a la puerta de Claustrofobia. Nadie responde. Insiste.

Jana tose.

JANA. ¡Oye! ¡Claustrofobia, muchacha! *(Pausa. Percute con los nudillos sobre la puerta. Silencio. Camina hasta el centro del escenario.)* ¡Claustrofobia! No está. En ese momento sentí pena de andar con sus zapatos en la mano. Eran sus zapatos, ya no eran míos, y temblaban entre mis dedos. *(Pausa larga.)* Bueno, Claustrofobia, no abras si no quieres, chica. Te lo pierdes. Los tacones están que echan humo. Echan fuego, Claustrofobia. ¡Mira qué bonitos! *(Pausa.)* Hoy me soltaron del presidio, Claustrofobia, me sacaron de la cárcel de los locos. *(Se ríe.)* Estoy rehabilitada. La película de Bollywood tuvo final feliz. ¿Qué te parece? *(Busca en su cartera y saca un blíster de pastillas.)* Me han dado de todo. Tengo que tomarlas. Cada seis horas. Cada ocho horas. Cada doce. Para que no tenga ideas tristes. Las pastillas ayudan. No son dulces pero ayudan. *(Pausa.)* Se acabó la cárcel. Ahora puedo acompañarte, Claustrofobia. Puedo hacer la calle contigo... si me dejas. Tengo que aprender de ti, Claustrofobia. Y te puedo enseñar piano. Te puedo enseñar música. Antes, cuando eras niña, te gustaba. Dale, abre. ¿No te gusta la idea? ¡Claustrofobia!

Jana golpea la puerta con los tacones.

JANA. ¡Claustrofobia!

Araña la madera de la puerta.

JANA. No soy una intocable, Claustrofobia. No soy un desecho. No soy un basurero humano. Estoy loca. La locura no es contagiosa. No se pega. *(Pausa.)* ¿Eres mi amiga o no? ¡Tienes que ayudarme! Eres la única persona que tengo en el mundo. *(Grita.)* Claustrofobia.

Se escucha el sonido de una puerta que se abre. No es la de Claustrofobia, sino la del apartamento de La Mujer Basura. Jana recoge los zapatos. Se arregla el pelo. Limpia sus lágrimas.

JANA. Buenas noches. ¿Sabe si Claustrofobia...? Sí, la muchacha de este apartamento. ¿Sabe si ella...? No está. Ah, no está. ¿Desde cuándo, señora? ¿Años? ¿Años? No, mire, está confundida. Me refiero a una muchacha alta. Tiene la cara como Julia Robert y el pelo como Julia Robert, como la actriz de *Pretty Woman*. ¿Se acuerda de la película? *(Pausa.)* ¿Desde cuándo nadie vive en este apartamento? Años. ¿Años? ¿Pero cuántos? No, usted no entiende nada. No me diga que me calme. Calmada estoy. *(Pausa.)* ¿Años? ¿Diez o quince? No sabe, evidentemente. Buenas noches. No se preocupe. Estoy bien. Es el olor a pescado. ¿No lo huele? Debe ser una alucinación entonces. Sí, una alucinación. *(Se ríe. Se limpia las lágrimas.)* Una alucinación es algo que no existe en realidad pero que sí vive en nuestra mente. Exacto, como Claustrofobia, como Julia Robert. *Pretty Woman* es mi película favorita, por cierto. *(Pausa.)* ¿La suya también? No se preocupe. En serio. Sí, soy la del piso tres, la pianista. Sí, la que se tiró. *(Pausa.)* ¿Por qué lo hice? Por el olor a pescado. ¿No lo siente? Huela. Diga do-re-mi-fa-sol-la-si. Respire bien. ¿Ahora lo huele? ¿Nada? Bueno, a lo mejor está también en mi cabeza. *(Pausa.)* El olor y Claustrofobia. En cualquier momento, me seguirán los gatos. Dicen que los gatos persiguen el olor a pescado. *(Pausa. Jana camina al encuentro de la otra puerta. Se detiene de súbito.)* No tenga miedo. Luzco como una piltrafa bonita pero soy un ser humano. Una loca pero soy un ser humano.

Sonido de una puerta que se cierra. Alguna luz, de color incierto, sobre la cabeza de Jana. Ella respira profundamente. Con cuidado, deja los zapatos rojos frente al apartamento cerrado.

LA MUJER BASURA: CODA

La Mujer Basura toca piano. Ha recordado finalmente las piezas que aprendió en su juventud. Mozart desquicia y también Bach, pero Satie es bueno, Satie es un gato manso. Su música sana. La Mujer Basura es virtuosa.

LA MUJER BASURA. Bueno, Claustrofobia, ya es hora de dormir. A casita, minina. A casita. Hoy no habrá Richard Gere para ti, gata. Hoy no habrá calle. *(Se escuchan maullidos.)* Claustrofobia, ya viraste, ¿eh?, ¿extrañabas a mamá? *(Se levanta del piano y saca una cabeza por la ventana. Grita.)* ¡Te vi, chamaco! ¡Te vi! ¡Voy a escacharte la cabeza! No te hagas el sordo. ¡Tu madre! No le caigas atrás a mi gata. Es un bicho bueno, es buenísima mi gata, no es como tú, culicagao. ¡Déjame sola!

Vuelve al piano pero esta vez no toca. Solo contempla las teclas. Percute una. O dos.

LA MUJER BASURA. Claustrofobia, ¡qué bueno verte!, ¡qué alegría!, esta casa es tuya, muchacha, los tacones rojos son tuyos, el piano es tuyo. ¿Oíste? No te vayas. *(Sonríe a la oscuridad.)* Soy una vieja chocha pero te quiero. Más que a la música. *(Sonríe.)* Mira, me puedes llamar por mi nombre. *(Pausa.)* Jana. ¿No recuerdas, Claustrofobia? Jana. Es un nombre de princesa. ¿Te gusta? *(Pausa.)* A ver, enséñame lo que esa maestra rusa te dijo del piano. No todo es preciso, ¿eh? De hecho, este instrumento no es un piano, Claustrofobia. Es un clavicordio. Por eso suena hueco. Por eso suena distinto. La culpa es un poco de los ratones. Pero no te preocupes. Los ratones vienen y van. Es un instrumento viejo y los ratones están cansados de que su casa sea una tecla percutida.

Silencio.

LA MUJER BASURA. Ahora cuéntame. Dime de la rusa esa. ¿Cómo se llamaba? ¿No recuerdas? *(Pausa.)* Bien. Quédate callada. No me molesta. No me molesta, Julia Robert. El silencio es también música.

CLAUSTROFOBIA: CODA

Claustrofobia se pone unos tacones nuevos. Sus pies lucen heridos. Canta alguna melodía de moda.

CLAUSTROFOBIA. ¿Silencio yo? No, hija. Lo mío es la alegría. Lo mío es el bullicio. A veces me quedo callada. A veces me escondo pero solo por un rato. *(Pausa. Husmea.)* ¿Y ese olor? ¿Otra vez el pescado? ¿Otra vez los gatos? Pues que maúllen. La peste no puede conmigo. Nadie puede con Claustrofobia. Nadie puede con Julia Robert. *(Pausa.)* Así, sonriente y feliz. Sonriente y sin pastillas.

Se arregla el pelo. A lo lejos se escucha la escala de Do Mayor, sin bemoles innecesarios. Es la escala perfecta. Claustrofobia alza la cabeza. El sonido cesa.

CLAUSTROFOBIA. La noche es joven y yo también. *(Pausa. Abre la puerta.)* Hoy va a ser mi día de la buena suerte. *(Pausa.)* Dicen por ahí que los zapatos rojos ayudan contra el mal de ojo. Pues ya sabes, Julia Robert, estás protegida. *(Se ajusta bien los tacones.)* ¿Silencio yo?

Claustrofobia no da un portazo. Cierra la puerta con elegancia, como una concertista de piano. Apenas se escuchan sus pasos, solo el ligero percutir de unos tacones rojos que podría, o no, confundirse con una escala sin bemoles, una escala perfecta.

27 de octubre de 2018

Con el favor de Dios.





AGNIESKA HERNÁNDEZ, LA FÁBRICA DE LO REAL

ELENA LLOVET

LA PRESENCIA DE LA DRAMA-turga Agnieszka Hernández en el ámbito teatral cubano es un hecho insoslayable. Sus obras han encontrado un modo eficaz de comunicarse con nuestros directores teatrales y con la escena. En el año 2016 Tablas-Alarcos publica el ejemplar: Documental de Amenazas. Posibles dramaturgias, que recoge cuatro obras de la autora relacionadas con la estética del teatro documental y específicamente con lo que ella ha definido como el seudogénero: teatro del

falso documental o documental erróneo de la realidad.

Jack The Ripper: no me abracés con tu puño levantado, una obra más reciente que la propia dramaturgia llevó a la escena de la sala Tito Junco, expone este punto de quiebre entre la ficción y lo documental. En medio de la fiebre de relatos biográficos que arrasa en el teatro latinoamericano, Agnieszka Hernández interviene desde la ficción la supuesta veracidad del documento, lo ironiza y contamina con tal de desdibujar los límites de su autenticidad. Adulterar las biografías en

un entramado ficcional de datos falsos, omisiones, autorreferencialidad e intertextualidad es parte de su escritura arcana, donde las prácticas del teatro documental son problematizadas también desde su sentido ético.

Agnieszka, ¿qué referentes, experiencias y maestros vinculas con la formación de tu poética escritural?

Raquel Carrió siempre. Me daba mucha fuerza verla sonreír porque, según ella, los perros no se me morían en la barriga. Ese es

el único elogio que necesita la dramaturgia toda, que los perros no se te mueran en la barriga. Jamás. Y Raquel, por ofrecer claves a la escritura de todos nosotros: avanzar en un profundo eje vertical y no solo de manera horizontal, claro, nos estaba enseñando a fortalecer la estructura para movernos a gusto, expandir y regresar, fracturar, dar saltos, borrar las huellas del drama, hundir la palabra. La otra clave era encontrar la legalidad poética que sostiene el todo y quién eres tú en relación con esa pieza; y la tercera clave de Raquel Carrió: la investigación, esa amiga imprescindible de la que tienes que aprender a separarte a tiempo, antes de que te trague. Otra clave es no aceptar ninguna disculpa por no avanzar, y hablo de Raquel, una mujer genial con un estómago tremendo para la dramaturgia, que se sumerge en cualquier proceso creativo adaptándose al material que traes, sin querer domesticarlo, sin imponer puntos de vista. Raquel te pone frente a ti mismo, hasta que giras y comprendes tu proceso creativo.

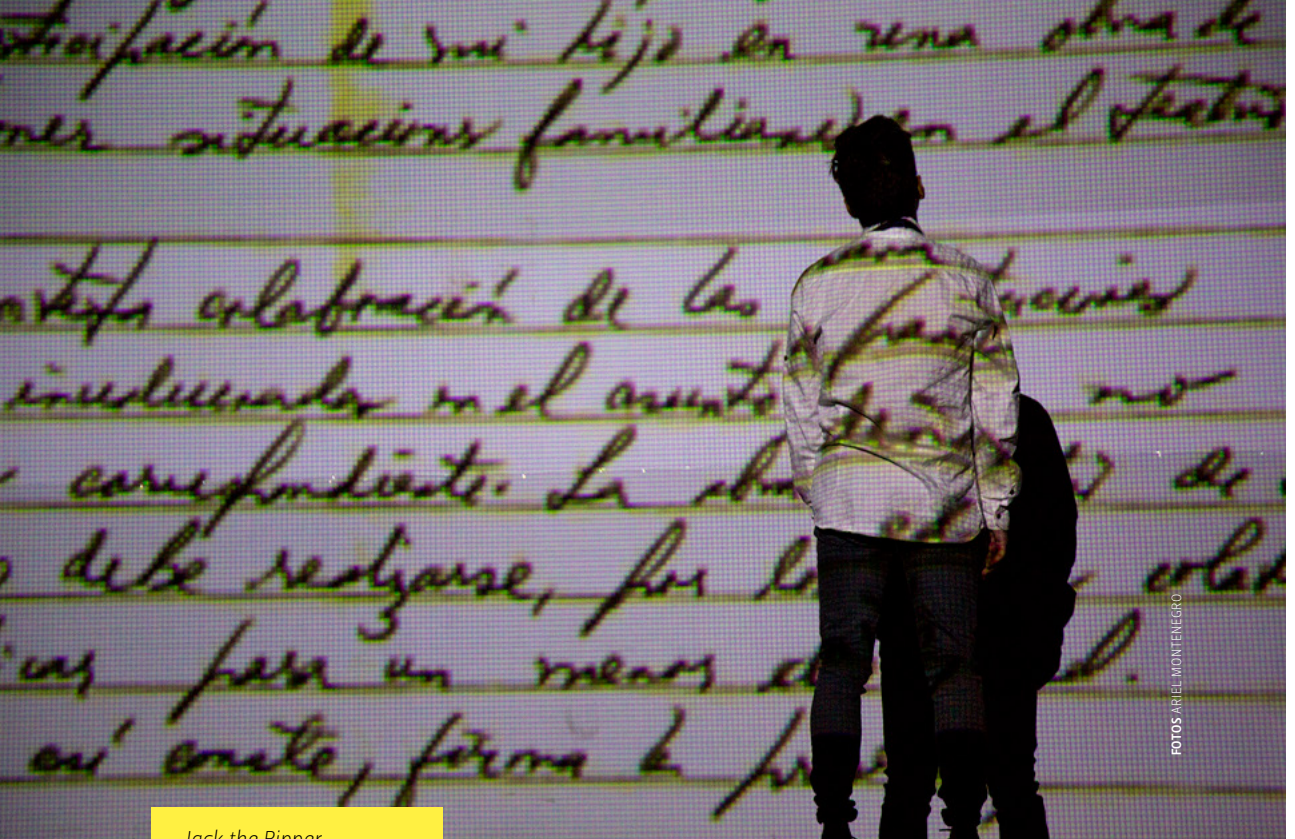
En febrero de 2015, Carlos Díaz me invitó a crear una pieza para Teatro El Público. Sentí alegría y miedo. En ese momento yo estaba escribiendo *El deseo Macbeth: fiesta documental* para Julio César Ramírez (en la sala Raquel Revuelta) y una versión de *Anestesia: voces urbanas*, para Reynier Rodríguez (en el CC Bertolt Brecht). En octubre de ese año se estrenaron las tres piezas simultáneamente.

Carlos Díaz me invitó a escribir un *Harry Potter* para graduar a una generación de actores

cubanos, que podíamos entrevistar como parte del proceso de trabajo. Los niños —me gusta decirles los niños, aunque hoy todos son actores bien crecidos— fueron el Aleph al que cualquier autor querría asomarse. Mi salud no era ni regular en aquel momento, pero *Harry Potter* salió a borbotones, una provocación tras otra. Tal vez se trate de la magia que hay en *Harry Potter*, o tal vez no. Nunca voy a leer los libros de J. K. Rowling, no hay tiempo para una saga tan larga. Puse las películas en mi casa para que mi sala oliera a magia de polvo de sapo, y en unos paseos de la cocina a la sala, sin detenerme mucho, sucedía la investigación. Creo que fue lo mejor. No tener tiempo para toda la saga. Carlos Díaz tiene en el pecho el corazón del teatro de este país. Verlo hacer, escucharlo dirigir, ser espectadores de ese manejo hermoso que él hace de la fragilidad y la fuerza en avance que es un actor, te devuelve noticias de tus propios textos. Carlos Díaz es el capítulo para la dramaturgia que se titula «Lo que usted no vio», y es sorprendente. Carlos Díaz, como Raquel Carrió, no le tiene miedo a la libertad ferroz de la escritura, nada lo pone incómodo. Cuando algo va mal, pienso en Carlos Díaz, su alma en sosiego diciendo «tranquila, tranquila». Carlos todos los días trajo una luz a *Harry Potter*. Es un aprendizaje muy muy grande que tengo dentro. Y viene de él.

Luego está mi generación. No quiero pertenecer a otra. Me gusta esta generación que es aberrante, testaruda, vomitona de largas parrafadas, rebelde, repleta de neologismos, que ya se

aburrió de la fábula y va en fuga, contaminada de poesía, narrativa, discurso y performance. Somos una generación que se autodesarrolló con incredulidad. Carecer de un proceso de formación desde la dirección escénica se convirtió en búsqueda para casi todos. Creo que hemos aprendido unos de otros. Rogelio Orizondo me enseñó la libertad de estas escrituras. Y los artistas visuales de mi generación, que me abrieron los brazos para incluirme en el Departamento de Intervenciones Públicas, mientras hacíamos acciones públicas y transitábamos por experiencias de vida en la ciudad, también fueron un aprendizaje. El resto es una chorrera de lecturas y experiencias desde la infancia y hasta mis 32 años. Si me quedo ciega ahora mismo, podría vivir del cuento de esas lecturas. De los 32 hacia acá, hago lecturas apuradas, obligatorias, diagonales, estrictas, disciplinadas y tengo que comprender la página mientras las verduras están al vapor, robándole tiempo al tiempo si quiero producir *Mi Algo*, pero soy buena aprendiz de este tiempo que me despierta otras sensaciones. Y soy buena alumna de mi propia maternidad y de esa maestra despeinada que es nuestra economía y escribes teatro documental hasta que te habita un compromiso nuevo y extraño. Otros países, otros lugares, otras obras, también son buenos maestros. O la profe libertad, o el maestro que es un teatro cubano hecho principalmente por hombres y quieres que tu voz salga femenina, pero jamás en decibeles que provoquen un chillido. Y el maestro que es el límite a cualquier nivel. Nada de eso lo podías sentir a los 25. Porque a



FOTOS ARIEL MONTENEGRO

Jack the Ripper,
dir. Agnieszka Hernández

los 25 las palabras quieren escalar El Turquino. Después quieres que la palabra, si va a ser algo, que sea lluvia fina con un solecito a gusto, detrás y para todos.

¿Cómo se produce tu acercamiento al teatro documental?

Llegué primero a una zona documental desde la narrativa, mucho antes de graduarme de Arte Teatral. Una mujer en la calle. No recuerdo bien por qué pasé toda la tarde con aquella mujer que había salido de la cárcel y no tenía ganas de llegar a su casa. Le escribí un cuento: *Trozos de la verdad*, y ese cuento no se parecía en nada a mis ficciones enamoradas de Sarduy o de Lezama

Lima. Después me senté en la calle Galiano y le cambié a la gente mis objetos usados por sus historias personales, y recogí todas las experiencias en un librito impreso en la Risograph, que ganó el reconocimiento nacional de la crítica de ese año. Y todo junto fue a parar a una novela: *Panóptico en dos estaciones: conversaciones en celdas y galeras*, que extendió mis investigaciones a un universo carcelario real y femenino muy contaminado por Foucault. La novela fue publicada por la Editorial Caja China, luego de obtener una de las Becas de Creación del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso. Caridad Tamayo, investigadora de la Casa de las Américas y a quien le debo muchísimas horas de atentas lecturas, recoge muy bien en el texto *Ella trafica con la violencia* mi paso por la narrativa en este momento.

La narrativa siempre me trató muy bien. Salvador Redonet, Amir Valle, Eduardo Heras León, me tendieron la mano, despertando un sentido de pertenencia a una generación que ellos nombraban con generosidad «novísimos narradores». Antes de pensármelo bien, estaba graduada de Dramaturgia y comenzaban mis ganas de hacer teatro. Escribí *El año de Kalhil Madoz: documental de amenazas*, en esa primera búsqueda de un teatro documental, basado en la vida y en las huidas del escritor Salman Rusdie después de una *fatwa* decretada contra él. Creí que tenía el documental por el mango y deseaba escenas en blanco y negro y que el único color del montaje fuera el vestidito rojo de la niña de *La lista de Schindler*. Inmediatamente detecté que la escritura documental no tenía por qué ser aburrida o sobria en exceso, si en

otro de mis lugares favoritos palpaban la belleza espectacular del teatro de Carlos Díaz y mi emoción por el Arte Total y por muchísimas disciplinas. Por otro lado, el escritor Paul Auster y la artista visual Sophie Calle, cuando intercambiaban vidas y órdenes, me llamaban a gritos hacia nuevas zonas documentales. Y los performances de Marina Abramović me acosaban. Yo quería ser como Sophie Calle y privatizar una cabina telefónica de Nueva York o de La Habana. Yo quería dormir con extraños y describirlo todo. Yo quería que algo pasara en vivo con todos nosotros, como en el *happening*, como meter al público en cajas, como sacar el público a pasear por las calles, como invitarlos a mi casa. Y de pronto me encuentro escribiendo un audiovisual, y para poder hablar sobre las pandillas juveniles tuve que salir a conocer las pandillas. Así escribí *Teorema*, embarazada, sosteniéndome el vientre cuando aquellos niños me mostraban la fabricación de sus inyectores caseros o me contaban cómo afilaban las hebillas del cinto para convertirlo en un arma.

Pero antes de llegar a la Dramaturgia pasé 6 años muy nobles, hasta graduarme de Medicina, frente a los ojos de la gente que llegaba a las 3:00 a.m. al Cuerpo de Guardia. Se me acumularon en algún lugar los pacientes de Psiquiatría, los padres que venían al Pediátrico, las cabezas y las vaginas que cosí, la primera paciente que vi morir y era portadora de lupus eritematoso sistémico. Todavía estudio Fisiología. Antes de dormir, reviso algún tema de Medicina Interna,

como un lugar que es muy exacto con atención a variaciones, donde 2×2 jamás es igual a 5, de manera que todos esos cuerpos a veces son las voces urbanas de estas dramaturgias posibles.

En una segunda pieza, *El deseo Macbeth*, tomé la decisión abierta de no aburrirme con la exploración documental. Me encaramé sobre los buenos hombros de Shakespeare y busqué en la ciudad una pareja decidida a llegar más alto, como Lady y Macbeth. Al principio me dolía sacarle cuñas al drama en avance para establecer puntos de fuga.

Comencé a plantearme seudogéneros: academia documental, fiesta documental, documental de amenazas, *training* para artistas o para subirnos la autoestima, y todo era resistencia y un aprendizaje donde estaban de fondo Weiss, Piscator y Brecht cargando con el peso de la fábula. Con la épica sí me quedo a veces. Me encanta. También ha sido fascinante asomarme a Vivi Tellas y aprender a usar «los anteojos Vivi», que es el nombre que le puso Ricardo Piglia al trabajo biográfico hecho por esta mujer. Y de vez en cuando una película o un director me sorprendían con actores laicos, que es una de las mayores tentaciones que siempre nos abre el documento. Rimini Protokoll se abrió



Jack the Ripper,
dir. Agnieszka Hernández

también frente a mí en búsquedas documentales, esta vez con actores laicos que resultaban especialistas de sus propias vidas. Lola Arias, la fuerza de Angelica Lidell, son voces auténticas que me han alimentado. Intento no conformarme con cartas, documentos reales, gráficos, estadísticas, porque no basta la total asepsia del referente real. En medio de todo esto, Lehman te deja muy claro que nada lo inventas tú, sino que es la vuelta a la memoria, a la dramaturgia cinematográfica, a la poesía mezclándose, los sonidos, el olor, las voces, la ruptura. El encuentro con Lehman te ayuda a definir esta nueva relación que quieres construir «a tu forma» con el escenario, con la ficción y la verdad, confiando menos en el sentido de la ilusión dramática.

Hoy me seduce la persona viva, un compromiso, un teatro activo, un género al que pertenezco, un estado de vigilia desde mi contexto. Y cuando mueren o quedan presos o no pueden mostrarse los héroes reales, hay que pedir prestadas otras voces para el escenario, otros cuerpos, para reconstruir la fototabla de la escena. Si me encuentro con *Introduction: Dramaturgy of the Real*, de Carol Martin, entro diagonalmente. Entro saltos a *Querido público*. Cuando tuve en mis manos las investigaciones de Oscar Cornago, las agradecí. Presto atención a procesos que hagan visible el montaje, el cómo se escribieron estas piezas, y a las preocupaciones que desdobl原因 el teatro que quiere reencontrarse con mi vida y estas sociedades, el ahora al que

pertenezco. Intento que la escena sea en presente y pueda dialogar con el sujeto que invito a habitar el escenario, como persona, como actor y como generación.

La mayor emoción del documento es definir bien qué líneas éticas y personales estás dispuesto a cruzar en ese desafío-*challenge* de Ficción versus Verdad versus Verosimilitud versus Belleza. Creo en la Belleza de lo que puedes llegar a construir. Cada uno sabe qué lo ha alimentado más. En mi caso, he quedado sin respiración con piezas como *Las multitudes*, de Federico León/ *Apátrida*, de Rafael Spregerbulg/ *Escritos al oído*, de Jhon Cage/ y esa máxima de Fito Páez: «no vine a divertir a tu familia, mientras el mundo se cae a pedazos».

Jack the Ripper, dir. Agnieszka Hernández



ARCHIVO DE LA FRANJA TEATRAL

¿Cuánto de autorreferencial hay en el texto *Jack the Ripper*: no me abrases con tu puño levantado?

Todo y más. Conocí al muchacho, quien fue mi referente para el audiovisual *Teorema*. Me contaba historias de su pandilla y yo lo ayudaba a comer. Creo que le gustaba hablar conmigo de sus delitos callejeros. Me mostró el universo de las pandillas juveniles urbanas y se reía de mí, decía que yo era una mujer decente que no debía asomarme a ese mundo. Sintió mucha vergüenza cuando no le escondí el odio que sentí cuando me contó que él y su pandilla habían metido a otro niño en un saco y etcétera. Después me mudé de ese lugar, obtuvimos premios con el audiovisual, hice mi embarazo,

y durante casi dos años no pude mostrarle el *teleplay* editado, donde un actor interpreta la vida de él. Y un día decido ir a buscarlo y ya estaba preso, que es como crecer y pasar de reeducación de menores a una prisión de adultos. No me he atrevido a decir teatralmente que el muchacho ya murió en la vida real, hace muy pocos meses. Lo estoy diciendo ahora. Me duele mucho su carne de cañón.

La gran mentira de mi texto es que la madre del muchacho estaba al tanto de nuestras escrituras. Eso es falso. Son universos y barrios muy complejos, donde



Jack the Ripper, dir. Agnieszka Hernández

la poesía es un tema más ridículo que la necesidad. Del referente real manipulé, por supuesto, algunas cosas como parte de mi proceso de selección. Cambié un lenguaje que simplemente era marginal y lleno de vulgaridades por un lenguaje *centennial* que fui recolectando en internet, principalmente en boca de *youtubers* y *gamers*. El nombre que uso en el texto no es el nombre real del muchacho. Lo bauticé Emilio, como *Emilio o la Educación*, de Rousseau, para que pudiera decirme algo a mí y al sistema de educación del que formamos parte. *Jack the Ripper: no me abras con tu puño levantado* escondió mi miedo a la violencia. Es el texto de otro texto sobre mi infancia que nunca acabo de escribir. Hablo de Emilio para no hablar de cuando me asustaba mucho la violencia sostenida.

¿Cómo fue el trabajo con los actores en el montaje de *Jack the Ripper*...?, ¿cuánto aportaron ellos de sus propias experiencias, biografías?

Cuando comparto estas piezas con un equipo de trabajo, entramos juntos a algo que nombro Vergüenza del Cuerpo y la Palabra, donde el actor accede a usar sus herramientas como vehículo para que surja el referente real. No tiene sentido representar, ni imitar la violencia, ni calcar realidades. En el caso específico de *Jack the Ripper*... el referente era cercano, pero no podíamos exponerlo en el teatro. Me daba miedo que se filtrara a las redes una foto o un video del muchacho real. Entonces pedí ayuda a otro muchacho hermoso, urbano, patinador, con un físico impactante, Yojany Pérez, quien se convirtió en el sustituto

cinematográfico de nuestro Emilio real, en el ídolo que podía acompañarnos durante el proceso. Las fotos y videos de Yojany impactaban a los actores, Emilio estaba en él, creando el respeto por esos 17 años que deseábamos trasladar al escenario. Si alguien se acercaba al proceso, ya ni siquiera explicábamos que Yojany no era el Emilio real. A esas alturas, ya era nuestro Emilio y nos gustaba mirarlo en la pantalla.

El equipo de trabajo completo no podía hacer visitas a Reeducación de Menores, así que nos íbamos con nuestro Emilio cinematográfico a explorar todo un mundo suburbano, sorprendente. Allá aprendimos a patinar, hicimos los audiovisuales que formaron parte del espectáculo y se creó una especie de tautología entre el referente real (Emilio)– el referente cinematográfico

(Yojany)–y el Emilio en escena (el actor Pedro Rojas), y entre la actriz a la que le pedí que me representara y yo, y entre todos los actores y esa actriz, que también era portadora de su propia generación y su aura maternal y femenina. Un punto importante consistió en mirarnos como generación. Quiénes son ellos como jóvenes y *centennials* y quién soy yo como autora y generación *millennial*. Y quiénes somos nosotros con respecto a una juventud en crecimiento y quiénes somos con respecto a las aulas y los niños de nuestro país. Reescribimos muchas escenas buscando que no hubiese un protagonismo de una u otra biografía, sino de todos los implicados en la pieza, que es algo que siempre intento cuidar con los actores que me acompañan. No es más importante este Chico Bullying o la autora, o el Emilio real y sus residuos de familia disfuncional. Como equipo de trabajo, investigamos juntos el lenguaje *centennial*, las generaciones, los *videogames*, el avatar que habitaba el corazón tecnológico de estos muchachos, la música en vivo, guitarra eléctrica y piano, las canciones, la fisicalidad, los equilibrios, los *challenges* de moda y sus peligros, la educación en Latinoamérica y en Cuba, la delincuencia juvenil, la violencia masculina, las pandillas urbanas. *Jack the Ripper...* es uno de los procesos de trabajo que más hemos disfrutado.

Jack the Ripper,
dir. Agnieszka Hernández

En tu estética, el archivo y la ficción están imbricados de un modo muy particular. Más que un apego purista a los procedimientos del género documental, pervive una libertad de emplear tanto recursos de la ficción como la exposición objetiva de la información, la autorreferencialidad y la disertación sobre la ética del proceso creativo en teatro documental, en arte. ¿Cuándo crees que el archivo (el relato, la confesión, el documento)

debe ser intervenido mediante la ficción? ¿Qué puede hacer de un documento algo irrepresentable en tu escena?

No siempre es posible trasladar el referente real a la escena con total asepsia, ni es siempre interesante, ni es posible mostrarlo todo, ni delante de todos los públicos, ya sea por ética, cuestiones políticas, formales, familiares, o simplemente porque necesita una elaboración para alcanzar el estatus de proceso






El gran disparo del arte/training para el arte que resiste, dir. Agnieszka Hernández. De izquierda a derecha: Pedro Rojas, Edgar A. Valle, Amalia Gaute y César Domínguez.

artístico porque una solución desde la ficción podría hacer un aporte mayor al entramado vivo. Intervengo con algo que parece ficción y que de forma general no lo es, sino que es más un fragmento de otra realidad y se mezcla acá, principalmente cuando necesito avanzar a otras zonas de mayor interés. Me interesa la elaboración del discurso escrito y de su acontecer escénico. Aprovecho las claves reales para llegar a, conducir hasta, volcar en, manifestar desde, provocar el, con todos los efectos y derivas colaterales. Coloco la percepción real allí donde podamos colocarle como equipo otros y nuevos puntos de acceso. Y me importan mucho los puntos de vista y las preguntas que surjan del actor que va a facilitar sus herramientas

como vehículo de este referente real. El actor laico es el sueño de todo documento, pero es un pozo profundo para establecer la proyección de la comunicación, la persistencia de una investigación con horarios y deberes en las salas teatrales, la verdad performativa, la pauta del ensayo, o la ansiedad que le genera a un sujeto no entrenado manipular cada noche los residuos referenciales y sus emociones.

No se me olvida el único examen de Psiquiatría que casi suspendo. Mi examen consistía en hacer el buen interrogatorio de una paciente con depresión profunda, allí donde el cuerpo ya no quiere moverse y cuesta mucho sacar las palabras y el desinterés es total. Logré que la paciente colaborara conmigo,

me contó que cada vez que intentaba matarse alguien llegaba y se lo impedía. Quería morir y me contó todas las razones por las que quería morir. Si veo una película con todas esas razones, digo que no es verosímil que todo eso le ocurra a una sola mujer, como en *Dancing in the Dark*. La paciente hizo catarsis en medio de mi examen. No la emoción entrenada de un actor, sino la catarsis de una mujer cubana con mala economía que siente deseos de acabar con todo frente a ti. No la pude sacar de su dolor. No encontré la palabra correcta, ni la acción correcta, ni el abrazo correcto. Quizás por eso muchas veces he evitado invitar directamente al escenario al referente real, por esa cuestión ética del después, del cuando esté sin mí y sin los actores, cuando regrese a su barrio y a su casa. 

CINCO REGALOS QUE ME DIO EL FESTITIM

NORGE ESPINOSA

LE DECIMOS TITIM O FESTITIM O Festitaller, pero en realidad es el Taller Internacional de Títeres de Matanzas, el mismo que nació en 1994 bajo la égida de Teatro Papalote, en pleno Periodo Especial, y al que hoy seguimos acudiendo como un evento que se ha ganado respeto entre los artistas cubanos y de más allá. Rubén Darío Salazar es el motor de la cita, y junto a Zenén y al equipo de todo el Consejo Provincial de las Artes Escénicas, sigue demostrando un poder de convocatoria que nos permite, cada dos años, re-visitarse Matanzas como la capital cubana de los títeres. O de la figura animada, como prefiero, porque entre los muchos valores de este evento está el haber ampliado esa noción entre nosotros, dilatándola hasta ganar más conocimiento sobre técnicas menos frecuentes en la Isla, y de las cuales nos han hablado algunos de sus maestros indudables, que han llegado de tantas partes del mundo.

Entre el 17 y el 22 de abril ocurrió la decimocuarta edición de este Taller-Festival que sigue metamorfoseándose y que al fin pudo retomar la secuencia que la covid-19 quiso romper en 2020. Pero con Rubén y sus cómplices no puede ni la pandemia, así que ahora quiero dar fe de cinco regalos que él nos dio, y me dio, en este nuevo abrazo que compartimos en la Atenas de Cuba, contra lluvia, apagones y muchísimo calor.

1. REENCONTRARNOS A RENÉ FERNÁNDEZ. El líder de Papalote atravesó no hace mucho los efectos de la covid-19 y su convalecencia nos preocupó a todos los que lo



Federico, Granada y Primavera, dir. Pablo Cueto, Teatro Tinglado

FOTO RAMSÉS RUIZ/CASA DE LA MEMORIA ESCÉNICA

hemos tenido como maestro. René Fernández es ahora mismo el último sobreviviente de los directores que tuvieron a su mando los guiñoles creados por los Hermanos Camejo y Pepe Carril, y en la mesa en la que repasamos la existencia, supervivencia y estado real de tres de esos núcleos que aún perviven (Papalote, el Guiñol de Santa Clara y el Guiñol de Camagüey) nos alegró tenerlo vivo y con preguntas puntuales acerca de su trayectoria y del presente titiritero cubano, que se niega a mirar desde los laureles de los grandes momentos de su carrera. Que siga así, tan irrepetible y excepcional, como un guerrero que viene de vuelta de tantas batallas, pero sigue hablando de lo que hará mañana.

2. DON QUIJOTE, HISTORIAS ANDANTES. Silvia Káter es una actriz de cuerpo entero y lo demostró a plenitud en las dos funciones de esta arriesgada versión del *Quijote*, que dirigió Raquel Araujo. Silka Teatro Andante y La Rendija, los dos colectivos mexicanos que se unieron en este proyecto, crearon una revisión del clásico de Cervantes que apela al teatro de objetos, al títere de mesa, a técnicas múltiples, y tiene siempre en su centro a esta mujer, que pasa de un personaje a otro, de una caracterización a otra, como quien vuelve las páginas del famoso libro. Elección inteligente de los pasajes de las aventuras

del Quijote y Sancho Panza, coherente en su concepción y acabado, plena de virtuosismo la actuación: todos esos elementos le permitieron ganar los premios Festitaller como mejor intérprete femenina, mejor texto y mejor puesta en escena. Ni el apogón adelantado que atentó contra el final de la primera representación pudo convertirse en molino o gigante que ella no venciera, terminando esa función a la luz de los teléfonos de un público que se rindió a sus pies como Don Quijote ante Dulcinea.

3. LOS CUENTEROS, SIN SECRETOS. Un día antes del cierre del evento, cuya clausura coincidió con mi cumpleaños, quise darme un regalo casi de niño, y le pedí a Malawi Capote que me dejara ver la función de *Cyrano y la madre de agua*, de Ulises Rodríguez Febles, desde el otro lado del retablo. Los Cuenteros son el grupo que aún, a cincuenta años de fundado, mantiene un trabajo de gran formato con retablo y un trabajo de compañía numerosa que preserva los secretos de ese tipo de representación. Siempre que los veo evoco las grandes producciones del Guiñol de Santa Clara que presencié siendo niño y ahora les pedí ser testigo de cómo batallan, tras los telones y elementos escenográficos, para dar vida a sus títeres. Me encantó verlos en esa

sincronía que viene de un rigor y un sentido de entrega sin los cuales tal espectáculo no sería posible. Y comprobar, ante esa otra coreografía que ocurre a escondidas del público, cómo se engranan elementos y se unen manos para hacer posible el encanto y la artesanía de este arte milenario. Gracias a Los Cuenteros por ese regalo, que todo aquel que quiera conocer a fondo esta expresión, debe pedir algún día para entenderla mejor y respetarla aún mucho más.

4. SER JURADO. A Rubén no dejan de ocurrírsele cosas y confieso que no me hizo mucha gracia saber que en el evento se incluía una competencia. Los premios, como todo, tienen sus pro y sus contra, y en el espíritu del Taller ha estado siempre más el deseo de compartir lo que se sabe, que el de emular con los demás invitados. Sin embargo, como suele suceder, también en esto tuvo razón. Ser parte del jurado (junto a Basilio Nova, de República Dominicana, y mis compatriotas Yudd Favier, Zenén Calero, María Laura Germán), me llevó a ver más de lo que esperaba en la apretada cartelera de esos días, a reencontrarme con montajes que ahora han sido revisados o reajustados, a tomar conciencia más aguda de los alcances y las limitaciones de las puestas y los aprendizajes que hay tras ellas, y a volver a debatir y a discutir con colegas a los que estimo y respeto. Para algunos, estos premios serán un merecido estímulo a los talentos premiados. Para nosotros, los que votamos por esos resultados, fue volver a intercambiar criterios y saberes, mientras nos escuchábamos mutuamente, y volvíamos a tener, en una misma mesa, tantas visiones distintas, unidas en la fe por saludar lo mejor de lo que salía a escena.

*A donde van los ríos, dir. María Laura Germán,
Unidad Docente Carucha Camejo*



5. NO PODER VERLO TODO, O SEA: DEUDAS PENDIENTES. Así como tuvimos que repartirnos misiones, el Taller, que lo puede casi todo, no puede obrar el milagro de la ubicuidad, y como tenía que estar en los 30 años de mi compañía, Teatro El Público, tuve que irme a La Habana por unas horas para no faltar a la ceremonia que calentó la pasarela del Triánón. Y eso me impidió ver la más reciente función de *El irrepresentable paseo de Buster Keaton*, puesta de Teatro de las Estaciones que tanto me gusta, y que, aunque he presenciado muchas veces, siempre es un regalo para los ojos y los sentidos. Me desquité un tanto al reencontrarme con Lorca a través de *Federico, Granada y primavera*, el espectáculo de Pablo Cueto y Teatro Tinglado, que al fin pudo verse en Cuba con acompañamiento orquestal. La gran deuda fue no poder aplaudir a Idania Castiñeira en su espectáculo *Yisel*, que me hubiera encantado disfrutar porque ella es una de esas actrices que tiene un extra, un don de gracia irrefutable, eso que Lorca mismo llamaba duende. Este regalo es más bien para el futuro: una promesa que le hago a ella de verla, en cuanto pueda, y aplaudirla y escribir sobre este espectáculo.

Los días del Taller fueron intensos. Muchas representaciones en pocas horas, muchos asuntos de logística que había que

tener a punto y que gracias al trabajo de muchas personas y sedes se solucionaron sin que los invitados supiéramos de lo que ocurría a veces tras bambalinas. Organizar estos eventos en la Cuba de ahora mismo es una proeza muy demandante, y habrá que aprender a equilibrar nuestro anhelo de seguirlo haciendo con lo que precios, economías, visiones de la cultura y la producción artística, en tiempo real, nos van anunciando. En 2024 espero abrazar de nuevo a Manuel Morán acá, que trajo desde Nueva York su producción de *Los colores de Frida*, a tono con el evento dedicado a México. Los reencuentros fueron muchos, y Matanzas siempre es acogedora. Gracias a Rubén Darío Salazar, a todos los que han sido y son el Taller, el Festitim y el Festitaller, o como él quiera llamarle. Que no falte esta cita en el calendario teatral cubano, en el de la cultura nacional, para recordarnos, junto a Teresita Fernández, que todo está cantándole a la vida. 

LLEGA LA PRIMAVERA, LAS LLUVIAS DE MAYO Y MÁS TEATRO A BAYAMO

*Tomado de *La Jiribilla* (fragmentos)

CLAUDIA AMANDA BETANCOURT TORRES

BAYAMO, PROVINCIA GRANMA, CIUDAD

Monumento Nacional de Cuba, acogió del 20 al 24 de mayo atractivas propuestas artísticas en el encuentro escénico Primavera Teatral. Evento principal que organiza el Consejo Provincial de las Artes Escénicas de conjunto con el Consejo Nacional, y con la participación y el apoyo de instituciones del sistema de la Cultura y organizaciones del territorio, como la Dirección Provincial de Cultura,

la Dirección de Patrimonio Cultural, la Asociación Hermanos Saíz, el Consejo Provincial de las Artes Plásticas, los institutos cubanos del Libro y de la Música.

Perla Marina Verdecia, vicepresidenta del CPAE de Granma, comentó que desde los preparativos para esta edición 21 se pretendió hacer una convocatoria más reducida, acorde con la situación epidemiológica y socioeconómica del país, y seguir utilizando las redes y plataformas virtuales que desde la edición anterior se emplearon como espacios alternativos. Pero la tarea fue difícil por las numerosas solicitudes de participantes asiduos y demás interesados, y por otro suceso que marcaría profundamente a los involucrados: el fallecimiento de dos teatristas, amigos y colaboradores de Primavera Teatral: Yosvany Abril, actor y director del grupo

Teatro Guiñol Polichinela, de Ciego de Ávila, y Jhon Freddy Bedoya, de la Corporación Cultural Nuestra Gente, de Medellín, Colombia. Por estas razones, el comité organizador amplió la convocatoria y programación y reunió a 11 colectivos de diferentes provincias del país, 15 agrupaciones locales e invitados especiales.

Este evento surgió en la década de los noventa del pasado siglo como iniciativa del grupo de teatro guiñol Pequeño Príncipe en el marco de la celebración de su aniversario de fundación, el 20 de mayo, y con el propósito de aglutinar a las agrupaciones teatrales dedicadas al teatro de títeres y al público infantil de la ciudad de Bayamo. Con el paso de los años, su naturaleza y dinámica han cambiado. El festival ha ido creciendo en cantidad y diversidad de propuestas, y confluyen en él artistas locales, nacionales e internacionales.

Junto al guiñol Pequeño Príncipe, son anfitriones Teatro Andante, Olympia Teatro, Teatro Alas D' Cuba, Colectivo Teatral Granma y la Guerrilla de Teatros. Estas dos últimas agrupaciones cumplieron 45 y 30 de fundados respectivamente, aniversarios que se aprovecharon para homenajearlos.

De gran impacto fueron las presentaciones de Teatro del Viento, de Camagüey, bajo la dirección de Freddys Núñez Estenoz, con *¿Y ahora qué?* y *To' ta bien*, obras recientemente estrenadas por la agrupación teatral que conectan de inmediato con los espectadores e invitan a la autorreflexión y el autoanálisis. Estas puestas se caracterizan por la actualidad de los temas que tratan sobre la realidad cubana, la identificación del público con los personajes e historias que desarrollan y la capacidad de proponer o provocar algo diferente en el auditorio en cada función, estos elementos

caracterizan el estilo de Freddys como director y dramaturgo.

De Santa Clara, junto a Ramón Silverio llegó la Compañía Teatral Mejunje, presentando la obra *No importa...*, y desde Santiago de Cuba arribó por segunda vez a este encuentro el Estudio Teatral Macubá, con la dirección de Fátima Patterson y la obra *Somos mujeres*. Fueron centro de debate, tanto en los coloquios e intercambios como en las funciones, los asuntos sobre la igualdad de género, la inclusión y la equidad sociales, la lucha contra las violencias y las discriminaciones.

En correspondencia, fue presentado el proyecto de colaboración internacional Juntarte: la escena creativa que hace la escena inclusiva, liderado por la Asociación Hermanos Saíz y la ONG italiana Cospe Onlus con la participación de instituciones del Ministerio de Cultura de Cuba, como el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y el Centro Oscar Arnulfo Romero. Un abarcador proyecto, concebido para beneficiar la producción artístico-escénica del país, principalmente de los más jóvenes creadores que se comprometan con transmitir desde sus obras mensajes dirigidos a la transformación y por la inclusión social. De esta manera, Juntarte pretende potenciar el rol de las industrias



creativas en el desarrollo sostenible del arte y la cultura, con incidencia en los planes de desarrollo locales y territoriales del país y a favor de la articulación de actores estatales y no estatales para un mejor funcionamiento y gestión de la creación artística y escénica cubanas. Formaron parte del panel Fabio Laurenci, director de Cospe en Cuba; Claudia A. Betancourt, directora del Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas; así como actores y actrices beneficiarios del proyecto, quienes expusieron sus experiencias de trabajo dentro de Juntarte.

El coloquio *Teatro: interactivo, participativo y transformador* fue un provechoso espacio dedicado al quehacer de proyectos comunitarios trascendentes, como la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa, la Guerrilla de Teatrerros en Granma y El Mejunje de Santa Clara, con la participación de Ury Rodríguez, René Reyes Blázquez, Juan González Fiffe y Ramón Silverio.

Los espacios teóricos, además de coloquios, incluyeron proyecciones de audiovisuales. Y cobró relevancia el taller sobre crítica teatral *Amar/pensar el teatro para un ejercicio crítico*, impartido por la teatróloga Vivian Martínez Tabares, que permitió indagar sobre el entrenamiento crítico en el teatro, enfocando al crítico(a) como un acompañante más de los procesos creativos del arte. Los talleristas fueron actores, directores, gestores de la escena, quienes, a partir de los roles que desempeñan, fortalecieron la visión y el análisis de los procesos que desarrollan y promueven en cada uno de sus colectivos.

Las Tropas escénicas comunitarias, integradas por diferentes agrupaciones, merecen especial destaque pues ofrecieron funciones por los barrios bayameses.

El público infantil, sin duda, fue el más favorecido por la cantidad de propuestas dirigidas a ellos.


El grupo capitalino Teatro Viajero presentó *Títeres de hielo*, que despertó la curiosidad de todos por la novedad de contar en escena con títeres confeccionados precisamente con hielo. El proyecto infantil formativo Los Andantinos, que es parte de Teatro Andante, llevó a escena *Romelio y Juliana*, dirigida por Mileidys Jiménez Fiffe, quien versionó para niños y niñas como actores la obra original para teatro de títeres de Blanca Felipe Rivero. Teatro Andante, dirigido por Juan González Fiffe, presentó *Esto no tiene nombre*, respuesta de este colectivo al encierro y a las pérdidas humanas por causa de la pandemia. La obra también hace un llamado a la esperanza y es un canto por la vida y a lo que somos capaces de crear para resistir y subsistir.

También el Guiñol de Remedios Fidel Galbán estuvo presente con *Un caramelazo*, espectáculo de variedades

para cualquier espacio, y con la obra *Entre sombrillas para toda la familia*, sobre la importancia de ser justos en nuestras vidas. Teatro sobre el camino, de Santa Clara, llegó por primera vez al Primavera Teatral con su tropa liderada por Rafael Martínez Rodríguez, a través de una invitación especial para presentar el *Concierto Primavera*, un espectáculo que combina la técnica del *clown* con la música, en particular con la trova, donde Yaily Orozco canta sus propias composiciones con un sello original, dulce y fresco, y se inserta con nuevos matices en ese rico compendio de canciones infantiles tradicionales y populares cubanas.

Las exposiciones se sumaron a esta 21 edición del evento. Estas fueron: *¿Cómo se llama la obra?*, del caricaturista Jorge Sánchez Armas, y *Retraturas*, de Onelio Escalona Vargas, más conocido como actor del dúo holguinero Cari Care. Gran acogida tuvo el espectáculo humorístico *Sospechosamente juntos*, de Kike Quiñones, el dúo Caricare y Michel Pentón.

Las noches estuvieron amenizadas en el Café Teatro Primavera, en el patio de la sede de la Unión de Artistas y Escritores de Cuba de Granma, con las actuaciones de los artistas participantes y la degustación de variedades de cafés, con la especialidad del café Primavera, a propósito de este encuentro.

La edición 21 del Primavera Teatral en la ciudad de Bayamo se desarrolló con excelentes resultados y ya se proyecta para los encuentros venideros. Este evento provincial, de alcance nacional e internacional, promete continuar dinamizando su programa y estructura en correspondencia con las características de nuestro contexto y de las necesidades e intereses de sus creadores escénicos, cuidando siempre la calidad y diversidad de las propuestas, así como la atención y recibimiento especial que brinda a cada uno de sus participantes. 

LO PRECARIO, LO CUTRE, LO FEO, COMO RECURSOS EXPRESIVOS DE LA DRAMATURGIA CUBANA DE FINALES DEL SIGLO XX E INICIOS DEL XXI¹

OSVALDO CANO CUANDO, A INICIOS DE LA DÉCADA DE LOS NOVENTA, LA SOCIEDAD cubana recibe el impacto de la caída del bloque socialista europeo, se estaba iniciando un complejo proceso que sacudió con inusitada fuerza las diferentes estructuras, prácticas, costumbres y modos de vida de la nación. El teatro que se originó en ese entonces, e incluso en la década siguiente y un poco más allá, estuvo signado por esos sucesos y por sus drásticas consecuencias.

A partir de ese momento se produce un radical giro en el modo en que nuestros dramaturgos valoran y reflejan la

realidad, que guardará estrecha relación con las nuevas coyunturas. El clima de indefensión, zozobra y desorientación que embargó a amplios sectores de la población influyó de modo decisivo en que nuestros autores reflejaran un cosmos donde es palpable el desconcierto, en el que abundan las soluciones desesperadas, la utilización del mar como una vía de escape, la inconformidad acunada por disímiles obstáculos y carencias, o la dificultad o imposibilidad de colmar deseos, metas, necesidades de todo tipo. Una particularidad de tan adversas y prolongadas circunstancias estriba en el hecho de que criaturas bien diferentes, entre las que se incluyen intelectuales u obreros, militantes o buscavidas, proxenetas o padres de familia, van a ser sacudidos por fuerzas extremas que transforman sustancialmente sus modos de ver el mundo y sus conductas.

En las ficciones fabuladas por los autores dramáticos cubanos del periodo, es frecuente la noción de que una gran catástrofe ha acontecido y está transformando el mundo de modo irreversible. La magnitud del cataclismo es tal que los personajes se sienten desamparados, carentes de horizontes futuros y son víctimas del

¹Aunque he circunscrito el análisis propuesto en este ensayo al período comprendido entre 1990-2010, muchas de las particularidades que se aprecian se extienden en el tiempo abarcando un intervalo mucho más extenso. He optado por circunscribirme a estas dos décadas por considerarlas como un eficaz botón de muestra.

desasosiego y la desorientación. Este apesadumbrado inventario de calamidades resulta uno de los modos en que los autores reflejan las adversas circunstancias a que nos enfrentamos en esa difícil etapa. En ella, junto a la condición precaria que nos acompañó, se unió todo un discurso teórico que devino en útil y oportuna plataforma ideopolítica para los centros del poder neoliberal. Estos argumentos no solo proporcionaron un sustento teórico, una suerte de exégesis de las nuevas coordenadas del mundo, sino que también constituyeron una fuente de desmotivación, dudas e inseguridades en medio de una coyuntura tan difícil y confusa.

La precariedad llegó a extremos insospechados, numerosos productos muy necesarios dejaron de fabricarse o comercializarse. La crisis sacudió con fuerza telúrica la economía y la sociedad cubanas, y abarcó la disponibilidad energética y financiera, lo que trajo aparejada una drástica disminución de la capacidad productiva, tanto industrial como alimentaria. La abrupta pérdida del 85 % del intercambio comercial provocó la violenta disminución del abastecimiento de

alimentos y productos de todo tipo. Cuando desaparece la URSS, cesa el suministro de petróleo a la isla, esta contingencia, junto a la escasez de piezas de repuestos y materias primas, obligó al cierre de numerosas industrias con la consecuente disminución de la capacidad productiva. Al mismo tiempo, ocurren prolongados apagones, la masa ganadera llega al borde del colapso, escasean los alimentos y se produce consecuentemente una vertiginosa disminución de la calidad de vida.

Las difíciles coyunturas atizaron el interés de varios dramaturgos por concebir textos signados por la audacia a la hora de reflejar la realidad. En buena medida, se trató de un teatro cáustico que apostó por la resistencia y la defensa de los valores nacionales a partir de la denuncia de los males que nos afligían. La propensión a subrayar la crisis, tanto económica como de valores, deviene una constante en varias de las obras más significativas del periodo. Locaciones lóbregas, sucias y mahlolientes, donde el hacinamiento, el encierro, la estrechez, la iluminación escasa o el abandono y la mugre conforman un penoso y cutre paisaje, se convierten en un recurso expresivo al que acuden con frecuencia los dramaturgos para enfatizar la naturaleza de los descabros de los que eran testigos.

Varios de nuestros más importantes autores, junto a otros que debutaron en ese entonces, se destacaron por la proclividad a utilizar esta clase de recursos. Propongo detenernos en un grupo de estas obras como vía para demostrar las particularidades en que se verifica dicho proceder. Entre



Delirio habanero, dir. Raúl Martín, Teatro de la Luna

Delirio habanero, dir. Raúl Martín,
Teatro de la Luna

FOTO JORGE LUIS BAÑOS



ellas he seleccionado tres piezas de Alberto Pedro, me refiero a *Manteca* (1993), *Delirio habanero* (1994) y *Mar nuestro* (1997).

La acción de *Manteca* transcurre en un pequeño apartamento habanero donde tres hermanos, violando las más elementales normas de salubridad, conviven con un cerdo al que han criado en el más absoluto secreto. El clandestino proceder de Pucho, Dulce y Celestino los obliga recluirse como medida preventiva para evitar ser delatados por la peste generada por el animal. La persistencia del mal olor acosa y molesta a los hermanos, lo cual se convierte en la causa del encierro y motivo de discusión entre ellos. En otras palabras, el apartamento de Celestino, Dulce y Pucho termina siendo un auténtico infierno olfativo que acosa e incomoda a sus habitantes, como puede apreciarse en el siguiente ejemplo:

DULCE. (*Tímida.*) ¿Ustedes no la sienten?

CELESTINO. ¿Qué cosa?

DULCE. Nada, nada. (*Pausa.*) ¿De verdad que no la sienten?

CELESTINO. ¿Qué cosa, Dulce?

DULCE. Nada, nada, nada. Ideas más. (*Pausa.*) ¿Ustedes no sienten nada, nada, nada?

CELESTINO. ¿Qué cosa, mujer?

PUCHO. ¡La peste! Hay peste, ¿verdad?

DULCE. Tremenda peste.

CELESTINO. Tremenda peste no. Peste normal.

PUCHO. Horrible peste.

DULCE. ¿Será de aquí?

CELESTINO. Es de la calle.

PUCHO. Todo está cerrado. Tiene que ser de aquí.

CELESTINO. Pues no es de aquí. Esa peste no es de aquí.

DULCE. ¡Es verdad! La peste de aquí es peste de otro tipo.

PUCHO: Peste igual.

DULCE. No, Pucho. Una cosa es la peste que no puede evitarse pero que tú sabes que la gente se esfuerza, desinfecta con alcohol o lo que sea y otra la peste-peste, la peste descarada, que es peste porque es peste.

CELESTINO. Aquí no hay peste. Hay un olor fuerte y nada más, pero peste, lo que se dice peste, no la hay, porque nosotros dos no la sentimos y la peste percibida por una sola persona es peste subjetiva. Por lo tanto, tu peste no tiene valor real. (Pedro, 2009: 281-282)



Delirio habanero, dir. Raúl Martín,
Teatro de la Luna

En otro momento de esta pieza, las acotaciones nos advierten que la sala donde transcurre la acción es un recinto errático e insalubre pues ha sido convertida «en una especie de almacén [donde] hay muchísimas latas de conserva oxidada, sacos, cajones de todo tipo, diseminados por toda la escena» (271). El autor apunta, además, que este abigarrado recinto está infectado de cucarachas cuando anota que «Pucho mata cucarachas y en segundo plano dice: Las cucarachas, las cucarachas» (272).

También en *Delirio habanero* se evidencia un deplorable panorama. La pieza relata los sucesivos encuentros de un trío de orates que creen ser Benny Moré, Celia Cruz y Varilla.² Estas criaturas se reúnen con asiduidad en un recinto que, como explica su autor, es «un bar clausurado desde finales de los años sesenta» (308). Más

² Legionario camarero de la Bodeguita del Medio.

adelante es más explícito cuando anota que la «Penumbra escénica [...] deja percibir diferentes estructuras y objetos cubiertos por periódicos y trapos viejos, que guardan cierto orden en medio de un lugar donde hay diseminado por el suelo basura de todo tipo (papeles, latas de conserva vacías, botellas, piedras, etc.) [...] Vemos un pedazo de mostrador de un bar de los años cincuenta y varias banquetas viejas, también de bar, de diferentes tipos y tamaños» (308). Al igual que el apartamento de Pucho, Dulce y Celestino, este es un sitio maloliente, lo cual confirma La Reina cuando apunta: «Primero habrá que desinfectar este lugar porque huele a ratón» (346). Lo calamitoso del entorno no se limita al carcomido bar, sino también a sus alrededores, como se puede constatar cuando Varilla afirma esperanzado: «Llegará el día en que quiten de allá afuera toda la basura y los escombros» (312). En otras palabras, que la suciedad, los olores desagradables, escombros, ratas y otras plagas conviven con los personajes en un entorno repulsivo, pero del cual es imposible escapar.

La propensión a graficar la ruindad reinante a partir de la concepción de ámbitos escénicos desordenados, oscuros y precarios también es perceptible en *Mar nuestro*. El texto relata los avatares de tres jóvenes mujeres (Fe, Esperanza y Caridad), quienes en un intento desesperado por alcanzar una dudosa dicha se lanzan al mar en una improvisada balsa y quedan varadas en el Mar de los Sargazos. La acción de *Mar nuestro* discurre fundamentalmente en la penumbra de la noche y sobre una balsa de confección casera, sobre la que se alza un mástil rústico, con una

vela enrollada. Hay tanques, botellas, cajas y todo tipo de recipientes plásticos, donde se puede almacenar agua y alimentos, diseminados por toda la embarcación. Así como sogas, alambres, pedazos de poliespuma y redes de pescar. En los bordes de la embarcación se aprecian los restos de una baranda destruida por una reciente tempestad. De uno de ellos cuelga un farol, también rústico y encendido (431).

Obsérvese que, aunque aquí en apariencias el horizonte se abre, lo cierto es que las tres sobrevivientes están atrapadas en medio de un mar hostil. Cuando Esperanza se hace visible, nos percatamos de que «está desaliñada, descalza y con las ropas raídas como las de Fe» (431). La intención de emprender la huida, que empuja a las desesperadas balseiras a lanzarse al mar, tropieza con la fatídica imposibilidad de lograr sus propósitos y las condena a languidecer hasta una presunta y cercana muerte en medio de una precaria y desordenada balsa.

Este cosmos en franca bancarrota, donde las carencias desbordan lo material para adquirir connotaciones éticas y espirituales, también es graficado por Roberto D. M. Yeras,



Noria, dir. Fernando Muñoz Carrazana, grupo Alas D' Cuba



Penumbra en el noveno cuarto, dir. Osvaldo Doimeadiós



FOTO JORGE LUIS BANDOS

en *Noria* (2005), a través de un conjunto de detalles sugerentes y reveladores. La trama de esta pieza acontece «alrededor de la media noche» (Yeras, 2006: 17) y en un «pequeño bar en una esquina de Centro Habana» (17), al cual arriban dos antiguos combatientes internacionalistas que están despidiéndose, pues uno de ellos saldrá en breve rumbo a Europa. Allí son asediados por dos jóvenes prostitutas e interactúan con los inescrupulosos empleados, mientras se ponen al día y valoran la suerte o la desdicha que les ha deparado la vida. También en la breve pero reveladora acotación inicial el autor nos informa que se trata de un recinto en penumbras cuando apunta «iluminación deficiente» (17). O sea, la acción de *Noria* se verifica en el interior de un sórdido bar habanero cuyo desvencijado mobiliario, lejos de atraer, repele a los posibles clientes. Más adelante, Yeras continúa la sintética y certera enumeración del calamitoso recinto describiendo las particularidades del espacio ocupado por «tres mesas: una al centro, cercana a la barra, y dos a los laterales, adelantadas. Sobre ellas, latas de cerveza cortadas, que sirven como ceniceros. [...] Sobre la barra, dos carteles toscamente pintados: «No hay ron» y «No hay cigarro» [17]. Acto seguido y a modo de reafirmación o resumen, insiste en la decrepitud reinante al señalar: «todo: puertas, barra, mesas, sillas, paredes, en deplorable estado» (17).

Como colofón de este ruinoso inventario, que se va tornando repulsivo en la medida en que nos suministra nuevas descripciones, nos dice que «en la mesa de la derecha, Arcadio duerme recostado sobre la tabla. Tiene ropas viejas, raídas, extremadamente sucias. Junto a él, en el suelo, un saco lleno de objetos recogidos en los basureros» (17).

Amado del Pino, otro de los autores clave de esta etapa, se vale también de estos recursos para mostrar precariedad reinante. En un texto como *Penumbra en el noveno cuarto*

(2004) nos dice que la vivienda de Pepe, uno de los protagonistas de la trama «se edificó en lo que fuera la piscina del hotel» (Del Pino, 2004: 19). La improvisada morada causa el estupor de Tati, otro personaje cardinal, quien al visitarlo no puede evitar realizar un revelador comentario:

TATI. Tu casa parece el plano inclinado que estudiamos en la Secundaria.

PEPE. Estás en la piscina. Cuando se vació el hotel y esto empezó a llenarse de gente del Oriente, yo trabé mi pedazo y a gozar. Cuando las mujeres no me resisten, no tienen que despedirse; se zambullen y salen del otro lado.

TATI. Esto es lo más gracioso que he visto en mi vida.

PEPE. No hay gracia ni misterio; el elevador es un vertedero, y el sótano, un centro de recreo y entrenamiento de mosquitos. Yo vivo aquí. Como el chiste del Chino: «Y más ná» (20)

En *Cuatro menos* (2009), también de Amado del Pino, los espacios son, por regla general, precarios y angostos. Esta pieza

relata las interioridades de una pareja de intelectuales que luchan a brazo partido con la vida intentando hallar un equilibrio entre sus aspiraciones materiales y su desempeño profesional. Pese a su alta calificación y a sus muchos esfuerzos, la habitación en que conviven los protagonistas, Andrés y Tamara, está a medio construir y las probabilidades de concluirla son escasas. Como explica Tamara a uno de la familia:

TAMARA. Construir un cuarto es una odisea, mi amigo. El baño se quedó a medias. Había que escoger entre caerle atrás a los albañiles o que él terminara la investigación. O la meseta nueva o mi versión de Baudelaire (Del Pino, 2004: 35)

Ania y Susana, hija y exesposa de Andrés, moran en un recinto que el dramaturgo describe como «pequeño y lóbrego» (27) donde se vive en una «estrechez casi de ahogo»

(39). Una calle transitada y farragosa, un aeropuerto y «un parque semiabandonado, casi un descampado» (45), completan los perímetros escogidos para ubicar el acontecer.

Abel González Melo también utiliza estos recursos expresivos para evidenciar el deplorable estado de cosas reinante en el cosmos en el que interactúan sus criaturas. En *Nevada* (2005), una de las piezas de su trilogía titulada *Fugas de invierno*, la acotación con que inicia el segundo cuadro ubica el lugar de la acción al anotar: «Fachada del cine Payret. Paredes mugrientas y altas puertas de cristal opaco» (González Melo, 2012: 24). Mucho más minucioso y explícito resulta el reflejo de los espacios y los personajes en *Talco* (2009), cuyo acontecer nos invita a asomarnos a la tenebrosa rutina de una Habana oculta donde proxenetas, prostitutas y buscavidas de toda laya sobreviven gracias tanto a la indolencia y el estado de tolerancia reinante, como a la existencia de un mundo sumergido y decadente que busca en ellos, o con ellos, una vía de escape o un instante de placer. En el texto de Abel González Melo (2011), el cine El Mégano es mostrado como un páramo lóbrego y arbitrario. Los menguados valores de los habitantes de este mundo son equiparados al estado de putrefacción de los ámbitos que ocupan. Ejemplo de esto son las palabras de Máshenka, travesti que labora como acomodadora del desvencijado cine, sitio donde discurren los acontecimientos relatados en la pieza. En uno de sus intercambios con un «cliente» esta estafalaria criatura expresa:

Baquestribois, dir. José Ramón Hernández,
Osikán Plataforma Escénica Experimental





Chamaco, dir. Carlos Celdrán, Argos Teatro

MÁSHENKA. [...] Tengo que estar desde la cuatro y cuarto aquí. Qué temprano, ¿no? Es que limpio la sala antes. Bueno, digo que limpio, tú sabes, no me voy a poner a recoger todos los condones y a trapear el churre que hay allá adentro porque no terminaría nunca. Barro un poquito lo que se ve y espero a Javi (22-23).

En la misma escena, Álvaro, su interlocutor, le pregunta «¿Puedo lavarme las manos?» (23), y Máshenka le responde: «Desde el año pasado no hay agua en el cine, así que a lavarte las manos a tu casa» (23). Más adelante, en el cuadro V, Máshenka reprende con violencia a Zuleidy, joven prostituta que luego sabremos, gracias a un certero golpe de efecto teatral, que es hija del despiadado travesti. En este apabullante intercambio, el terrífico padre le dice a la hija: «Aguanta encerrada en este cuchitril, con esta peste, con estas ganas de morirte, con ese pelo asqueroso, pinchando en lo que te pida» (47).

Como había apuntado, en *Talco* abundan los momentos en los que los espacios subrayan las circunstancias en que se desarrollan los acontecimientos, determinan la naturaleza de los personajes que los protagonizan y devienen en metáfora de un cosmos y un estado de cosas francamente depauperados. Desde la acotación inaugural, González Melo ubica la acción en un lugar preciso: «el Cine Mégano, junto al Capitolio de La Habana» (17). Tal precisión apunta a la denotación de una populosa y compleja zona de la ciudad, poseedora de una

enrarecida e intensa vida nocturna, cuyo índice de actividades delictivas es alto y funciona como punto de encuentro para transacciones de toda índole. En el cuadro VIII, atinadamente titulado Uña y churre, el autor se regodea aún más en la descripción del decadente lupanar. Interrogada por Máshenka acerca de los detalles de su viaje de Guantánamo a La Habana, Zuleidy le responde:

ZULEIDY. El tren parando cada dos por tres. En Las Tunas montaron cuatro puercos y mi vagón se llenó de una peste que para qué...

MÁSHENKA. A la peste de aquí te adaptarás.
Silencio

MÁSHENKA. Te enseñé el lugar donde vas a dormir. Por unos días, hasta que caiga algo mejor. Sígueme.

Zuleidy coge la maleta y sigue a Máshenka hasta el baño, más limpio que antes, aunque pésimamente iluminado.

MÁSHENKA. (Señalando una repisa escondida sobre los urinarios.) Ahí arriba tienes espacio para tus cosas. Cuando vayas a acostarte, bajas la



colchoneta de guata y la tiras en esta parte.

ZULEIDY. ¿Y la gente?

MÁSHENKA. La gente mea por la tarde, por la noche, cuando el cine está abierto y hay tanda. A esa hora nunca vas a estar aquí. Aprovecharás para dormir durante el día, cuando nadie te moleste.

[...]

MÁSHENKA. Comerás siempre fuera, con los clientes. Aquí no entres ni un sorbeto, ¿okey? No resisto las cucarachas. Ni las ratas.

ZULEIDY. ¿Hay ratas? (61)

En el cuadro IX, titulado Agua de tualé, Zuleidy y Javi, su chulo, intercambian sobre las reglas de juego del antiguo y oneroso oficio que la joven ejerce:

ZULEIDY. Tendré que bañarme, por lo menos.

JAVI. Detrás de la colchoneta hay una gavetita, y, dentro, un pomo de perfume. Bañarte no. Bañarte en un hotel, cuando te toque. Aquí no llega el agua casi nunca (66).

El dramaturgo es incisivo a la hora de mostrar la naturaleza de este entorno, donde impera la violencia y en el cual los valores ancestrales, que han vertebrado las conductas humanas, se han quebrado, y se han impuesto otros que muchas veces establecen lo contrario. Este mundo despiadado y sumergido está condenado a desaparecer. Hay un momento en que se anuncia su caída, advertencia que, al mismo tiempo, constituye otra confirmación del estado precario en que se encuentra un sitio cuya función es ofrecer un servicio público, al que concurren personas disímiles en busca de esparcimiento, sin sospechar el peligro que se cierne sobre ellos:

ZULEIDY. (*Mirando hacia arriba.*) Este techo va a caerse en cualquier momento. Mira esa viga.

JAVI. Lleva años astillada por la esquina, lo resiste todo.

ZULEIDY. Qué va. Es la viga maestra, va a rajarse por el centro.

JAVI. ¿Y tú qué eres? ¿Adivina?

ZULEIDY. Arquitecta (64-65).

La apreciación profesional de Zuleidy deviene en premonición que se cumple inexorablemente, pues el final de *Talco* resulta una suerte de apocalipsis profano cuando González Melo apunta, en la acotación con que cierra la obra: «En el baño, la viga maestra cede y el cine se viene abajo» (74). De este modo, ese mundo sumergido e inhóspito es sepultado. La pieza no concluye con la demolición del cine, sino con su derrumbe. No son fuerzas externas las que lo derriban, sino que cae por su propio



Ícaros, dir. Carlos Díaz, Teatro El Público

peso. El antro colapsa sepultando a los agónicos y erráticos seres que cobija. El simbolismo del descalabro no puede ser más claro. En *Talco* descubrimos un cosmos arbitrario y decadente que marcha irremediamente hacia su autodestrucción.

También en *Chamaco* (2005) el panorama es sórdido, como lo demuestra esta breve descripción de la vivienda de Felipe Alejo: «Un farol ilumina el muro descarnado. Las paredes del resto de la habitación fueron pintadas hace muchos años, sin duda con esos barnices de aceite destinados a la madera, que sobre el ladrillo acentúan la apariencia de suciedad» (González Melo, 2006: 35).

A su vez, en una de sus visitas furtivas a esta misma casa acompañando a su novio Karel Darín, Silvia Depás exclama: «este lugar siempre me parece un tugurio» (56).

Numerosos autores apostaron, de un modo u otro, por la fabulación de ámbitos sucios, lóbregos y malolientes, o bien por la concepción de espacios depauperados y ruinosos para denotar la dramática realidad de un cosmos en crisis. En buena medida, con la utilización de estos recursos expresivos,

lograron comunicar a lectores y espectadores su percepción de una etapa extremadamente difícil, muchas veces poniendo el acento en los canales sensoriales.

Por ejemplo, en la acotación inaugural de *Daniel y los leones* (2006), Maikel Rodríguez de la Cruz escribe: «Cuba, el cuarto oscuro y sucio de un hospital de provincia» (2008: 45).

Uno de los espectáculos más viscerales y memorables de estos años lo fue la puesta en escena de *Bacantes* (2001) de Teatro Buendía. «Ruinas de la Ciudad», esta frase y el impacto de la imagen agresiva constituyen su arrancada. Más adelante —en la propia acotación inaugural de la versión que Raquel Carrió y Flora Lauten (2002) hacen de las *Bacantes* de Eurípides— puede leerse: «Piedra y madera quemadas. La arena de las piedras cubre todo el espacio» (7).

Uno de nuestros dramaturgos más experimentados, Eugenio Hernández Espinosa, describe del siguiente modo uno de los ámbitos en los que discurre la acción de su pieza *La balsa* (1994):

Toda clase de basuras: chatarras, botellas de vidrio, latas de jugos, refrescos y cervezas vacías pueblan el lugar: Algas marinas de aspecto asqueroso están diseminadas por la arena. Perros vagabundos y hambrientos otean los desperdicios en busca de alimentos (2006: 273).

Con *Ícaros* (2003), de Norge Espinosa (2010), estamos, una vez más, en presencia de un texto que nos muestra un cosmos precario y en bancarrota, como se evidencia en los pronunciamientos de los personajes:

ÍCARO DE HIERRO. [...] se incendió un palacio, se desplomó un puente, se vendrán abajo las últimas torres [...] ¡Es tanto el desastre que no puedo descansar! [...] ¡Cúpulas, fortalezas, templos, oráculos, laberintos! Todo se viene abajo (85–86).

También en *La noche*, pieza con la que Abilio Estévez (1998) gana el prestigioso Premio Tirso de Molina en 1994, el contexto fabulado es sacudido por infortunados desastres:

EL HIJO. En cuanto cierro los ojos veo un camino, una ciudad que se destruye...
El campo devastado. Cruces. Gente que llora.

[...]

LA MADRE. ¿Qué fue eso?

EL ÁNGEL. La ciudad, señora. Fue destruida.

[...]

HOMBRE 1. ¡Qué derrumbe! ¡El mundo se viene abajo!

MUJER 1. ¡Qué desgracia! ¿Por qué debe tocarnos esta desgracia? (5)

Como ya había afirmado, son muchos los autores y piezas que coinciden en la denotación de estos ámbitos. La lista sería demasiado extensa. Las circunstancias en que concibieron sus obras convocaron a nuestros dramaturgos a utilizar tales recursos adecuándolos a sus propios credos estéticos. El escrutinio realizado a este conjunto de textos fabulados entre la última década del siglo xx y la primera del xxi, nos permite afirmar que es evidente la propensión de sus hacedores a utilizar lo precario, lo cutre, lo feo, lo ruinoso, lo apocalíptico... como recursos expresivos. Proclividad que resulta evidente tanto en los espacios privados como, quizá en una medida más incisiva e incluso cáustica, en los espacios públicos. La descripción de estos últimos apunta a la confirmación de que los mecanismos establecidos, las instituciones, prácticas y costumbres más acendradas sufrieron un sombrío proceso de deterioro que provocó la paulatina depauperación de no pocos valores cardinales. Tales descalabros influyeron de modo negativo en muchos aspectos de la vida de la nación. Justamente es por eso que en buena parte de los textos más significativos de este periodo se enfatiza el clima de desorientación y zozobra que estremeció a muchos ciudadanos y prohijó

conductas y proceder supuestamente sepultados, pero que, aupados por la abarcadora y onerosa crisis, resurgieron con inusitado y lamentable brío. 🚩

Referencias

- BOUDET, R. I. (1995a). «Pensar el teatro en los 90». *Tablas*, n.º 1, 6-10.
- (1995b). «Prólogo». R. I. Boudet (comp.), *Morir del texto, diez obras teatrales*. La Habana: Unión, 9-34.
- (comp.) (1995c). *Morir del texto, diez obras teatrales*. La Habana: Unión.
- CANO, O. (2000). «Madonna y Víctor Hugo: la tragedia de la soledad». *Tablas*, n.º 2, 3-8.
- (2005). «Poesía y crudez sobre la tela de una araña». A. d. Pino, *Teatro de Amado del Pino*. La Habana: Letras Cubanas, 5-42.
- (2009). «Osadía y polémica sincera en el umbral». A. d. Pino, *Cuatro menos*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 9-18.
- CARRIÓ, R. (1988). *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios críticos*. La Habana: Pueblo y Educación.
- (2002). «La casa del Alibi. Notas sobre la escritura de Bacantes». *Tablas* n.º 1, libreto 58.
- CARRIÓ, R. y LAUTEN, F. (2002). «Bacantes». *Tablas*, n.º 1, libreto 58.
- ESPINOSA, N. (2010). *Ícaros y otras piezas míticas*. La Habana: Alarcos.
- ESTÉVEZ, A. (1998). «La noche». *Tablas*, n.º 3, libreto 46.
- GONZÁLEZ MELO, A. (2006). *Chamaco*. Ciudad Real: ÑAQUE.
- (2011). *Talco*. La Habana: Alarcos.
- (2012). *Nevada*. Miami: Cuban Theater Digital Archive.
- HERNÁNDEZ ESPINOSA, E. (2006). *Teatro Escogido*. La Habana: Letras Cubanas.
- MUGUERCA, M. (1997). «El don de la precariedad». *Teatro y utopía*. La Habana: Unión, 9-36.
- PEDRO, A. (2009). *Teatro mío*. La Habana: Letras Cubanas.
- PINO, A. DEL (2005). *Teatro de Amado del Pino*. La Habana: Letras Cubanas.
- (2009). *Cuatro menos*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante.
- RODRÍGUEZ DE LA CRUZ, M. (2008). «Daniel y los leones». *Teatro cubano actual. Novísimos dramaturgos cubanos*. La Habana: Alarcos.
- RODRÍGUEZ FEBLES, U. (2006). «Mover la noria». R. D. Yeras, *Noria*. La Habana: Alarcos, 5-7.
- (2007). *El concierto y otras obras*. La Habana: Letras Cubanas.
- YERAS, R. D. M. (2006). *Noria*. La Habana: Alarcos.
- ZALDÍVAR DE LOS REYES, L. S. (2008). «Retratos». *Teatro cubano actual*. La Habana: Alarcos, 169-225.



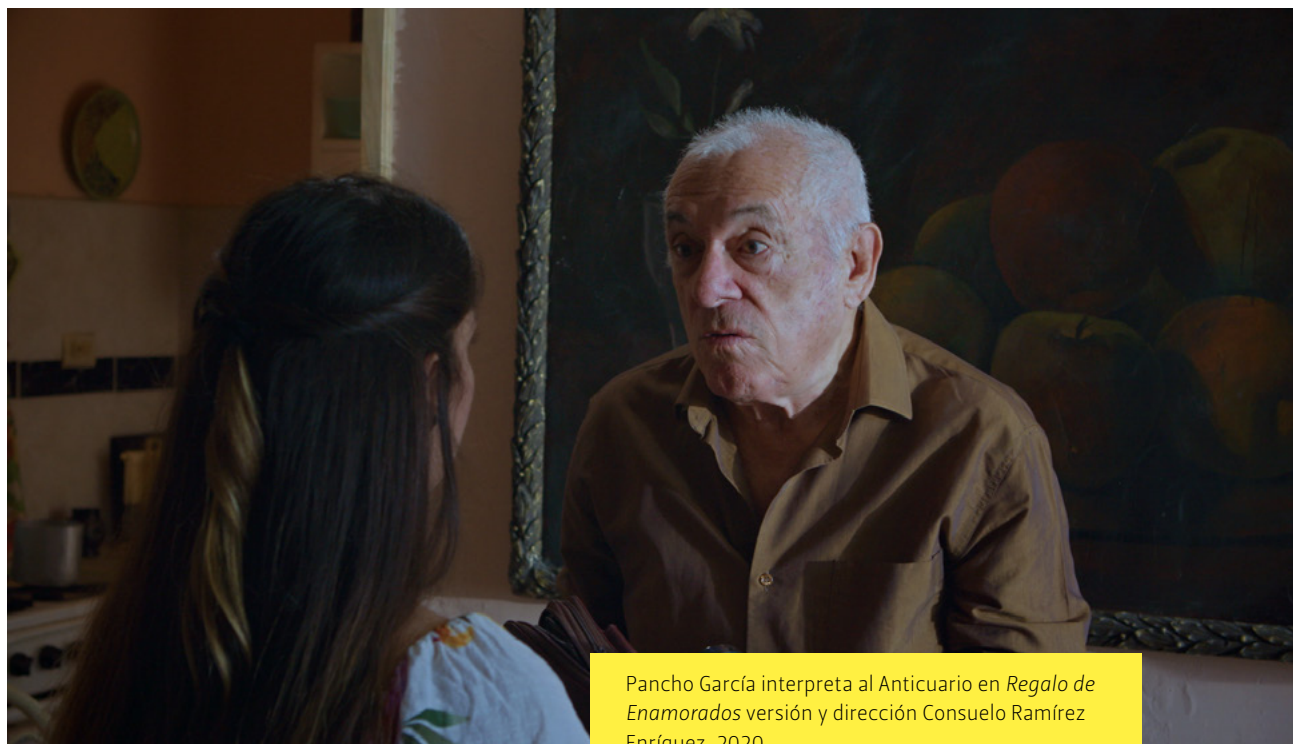
ESCALAR ALMAS EN VEZ DE MONTAÑAS

CONSUELO RAMÍREZ ENRÍQUEZ

UN DÍA, CASI A FINALES DEL SIGLO PASADO, PANCHO (GARCÍA) ME comentó que buscaba un monólogo, pero quería un personaje que exigiera caracterización, pensé en lo que tenía investigado sobre el Caballero de París, se lo propuse y quedamos en un encuentro.

Mientras le leía el borrador, lo observaba de vez en vez: él estaba abstraído, ensimismado, como si lo escuchado viniera de otro lugar. Cuando terminé, permaneció por un tiempo más en aquel inmovilismo que yo no sabía entender, de pronto me sorprendió: «Me interesa, lo voy a hacer».

Le dije: «Estabas tan ido que pensé que no te interesaba». «Sí, me interesó desde el principio», me aclaró, «pero



Pancho García interpreta al Anticuario en *Regalo de Enamorados* versión y dirección Consuelo Ramírez Enríquez, 2020.

quería sentir la atmósfera, lo esencial del personaje». Y comenzó a hacerme muchas preguntas sobre Inocencia —hermana protectora de José López Lledín, el Caballero de París— y sobre Merceditas, la novia gallega, los padres que quedaron en la aldea, el tío que lo trajo de empleado, de los otros hermanos... ¿de todos me preguntó, menos del Caballero!

Después descubrí que era así como llegaba a la esencia del personaje: cuando leyó la telenovela *Vuelve a mirar* (al aire en 2021), donde interpretó a Sergio, me dijo: «Necesito entender a mi hermana y a mis hijos, saber la responsabilidad que tengo en sus conflictos, sus hijos son honestos, sinceros, pero inseguros y con frustraciones, y su hermana no ha logrado entender el pasado, sin embargo, él (Sergio) ya se perdonó a sí mismo...». Y de ahí ya iba del alma a la conducta y de la conducta al alma, una y otra vez, hasta concluir meditativo, «qué curiosos somos los seres humanos», frase que le escuché siempre, desde nuestro primer personaje.

El Caballero de París fue nuestra única experiencia en el teatro, él dirigió la puesta y yo estuve a su lado cada día, un poco haciendo de asistente y otro poco escribiendo, a veces inspirada en lo que sucedía en la escena. Según avanzamos en los ensayos, Pancho empezó a adelgazar notoriamente. Por supuesto que me preocupé, porque estábamos en una época de extrema escasez de alimentos, pero me aclaró que comía menos de lo que cocinaba, ese hombre (el caballero)

parece que comía muy poco, me dijo como un chiste, y hasta me reí, pero al cabo de los años entendí que no era chiste, que en su obsesión con el personaje que estaba interpretando en cada momento asumía inconscientemente algunos hábitos que le sabía o le adjudicaba al personaje, y ciertamente, según las personas que lo conocieron, nuestro célebre Caballero comía muy poco.

Lo cierto es que entre el poco comer y los viajes en bicicleta desde la Víbora hasta el Vedado, Pancho estaba tan delgado como el propio Caballero de París en el momento del estreno.

Ya en el 2004 tuve la posibilidad de dirigir *Torneo en Sabana Miguel*, una versión de dos cuentos de Samuel Feijóo, y los convoqué a él y a Eslinda Núñez para que fueran los padres de la protagonista. Conformaron una deliciosa pareja de campesinos, ambos se entregaron con toda su experiencia, con todo su amor, pienso que ellos deseaban más que yo misma que esa, mi primera obra de ficción quedara bien.

Pancho aró la tierra con bueyes, era un terreno que realmente preparaban para sembrar, y él lo hizo con precisión y soltura, los guajiros no querían creer que nunca había estado ni cerca de los bueyes: obvio que había estado cada vez que estudió la escena e hizo suya la experiencia del guajiro que interpretaba.

El padre de la muchacha no podía pensar en los bueyes, sino en la preocupación que le quitaba el sueño y hasta el aliento: esa era la pauta. Y si vemos este cuento podemos observar que su mente está en el conflicto del personaje, mientras vocea, como por rutina, el nombre de los animales.

Pero la escena que más me preocupaba era donde el padre, transido por un dolor que disimulaba, se sienta en un taburete recostado a la pared del bohío, en plena noche, solo la luna y las estrellas, aquí podía dar rienda suelta a su tristeza, para ello analizamos cómo manifestaría la angustia ese campesino de los años 1940-50, aun cuando no hubiera testigos.

La noche que grabamos la escena, mientras montaban luces: Le dije: «Ni te muevas, solo respiras y...», no me dejó terminar la nota, me paró en seco con la mano, me dejó con la palabra en la boca, fue y se acomodó en el taburete, yo me fui al monitor y me di cuenta de que ya Pancho estaba con todo el desasosiego de aquel ser que mantenía en secreto lo dicho por el médico: su hija padecía una enfermedad incurable.

El director de fotografía, Pepe Riera, se acerca al monitor a constatar la iluminación que había diseñado para la

escena y me dice: «Espérate, Consuelo, tengo que cambiarlo todo, ¡ese hombre lleva otra luz!»: La actitud de Pancho, sumido en una quietud absoluta, sin un gesto, ni mínimo, pero con la agonía del personaje clavada en su mirada, hizo cambiar el concepto de la iluminación a un experto de la fotografía.

Ese mismo año lo invité a interpretar al antagonista del poeta adolescente de *El fabricante de versos*, era una historia de la tradición persa, un cuento con muchos personajes, y conformamos un elenco muy bueno: además de él, estaba Eslinda Núñez, como madre del joven poeta, interpretado por Ariel Fundora. Pancho interpretaba a una especie de garrotero, calculador y taimado, sin una sola fibra de compasión dentro de sí, decidimos que la clave estaba en la infancia, y él construyó una infancia capaz de secarle los sentimientos a cualquiera. Cuando me contó todo, le dije: «Una

Cien años contigo, versión y dirección Consuelo Ramírez Enríquez. En la imagen: Pancho García y Eslinda Núñez





Cien años contigo, versión y dirección Consuelo Ramírez Enríquez. En la imagen: Pancho García y Yaiquenys Rojas



infancia así solo puede conducir a los extremos, un ángel o un monstruo». «O un artista», me acotó él, solo restaba mirarnos.

Después vino el telefilme *Mi Caballero de París*, historia que resultó de personas que a partir del monólogo se acercaron a nosotros y nos contaron sus recuerdos del Caballero, dentro de esos una señora muy viejita que fue al teatro y nos contó que había sido novia del Caballero y que lo amó tanto que pensó que con el amor le podría curar su locura. Así surgió la idea de un guion para la televisión y nuevamente Pancho fue el antagonista de la historia: un artista frustrado, un ser que se refugió en la mediocridad por no resolver sus conflictos, un profesor que envidiaba a su propia alumna —interpretada por Juliette Cruz—, mientras Eslanda caracterizó magistralmente a la anciana, mucho mayor de la edad que ella tenía entonces. Fue una obra muy controvertida, criticada por una parte y por otra fue invitada a un Festival en Francia por su director que la vio en el Festival de Cine Pobre, y allá elogiaron mucho que nuestra televisión hiciera telefilmes con tantos valores.

Durante casi cuatro años Pancho no volvió a la televisión porque fue una etapa muy fructífera en Argos Teatro, llena de estrenos y giras que le absorbían todo el tiempo. Fue a finales del 2008 que nos

fuimos a Honduras para hacer *Cien años contigo*, inspirada en un cuento de Santiago Sosa, escritor hondureño. El cuento recrea la puesta en escena de *Cien años de soledad* por un pequeño grupo de teatro. Pancho me comentaba siempre que ese personaje era uno de los que más había disfrutado, él interpretó a Cacho, el «utiliti» de aquella pequeña compañía: se ocupaba del vestuario, de la escenografía, era el consejero de la directora del grupo, el paño de lágrimas de la protagonista de la obra, y hasta se atrevía, con suma discreción, a hacer demostraciones de cómo actuar al actor disociado por un conflicto amoroso.

Él me dijo que ese personaje había sido su homenaje a todas las personas que había conocido en el teatro, que sin estar vinculados directamente al proceso artístico lo entendían cabalmente y eran tan útiles que se convertían en imprescindibles. Y logró, como quienes lo inspiraron, llevar la humildad a un nivel casi sublime. En el guion había un texto en que su personaje, de manera muy sencilla, dice lo que es actuar para él, cuando hicimos una primera lectura del guion me dijo: «Consuelo, ese texto de “escalar” me es familiar»; yo le dije: «Pues haz memoria de donde lo conoces, porque no quiero problemas con quien lo haya dicho», y mientras Pancho pensaba yo me divertía en silencio.

«La verdad que no sé», me confesó, «pero haré memoria porque sé que lo he escuchado». ¡Ayayay!, cuando le dije



El fabricante de versos, 2004. Guion y dirección Consuelo Ramírez Enríquez. Basado en una historia de la tradición oral iraní. Pancho García interpreta a Tarjat, un despiadado usurero

A la derecha: *Torneo en Sabana Miguel*, original de Samuel Feijóo, versión y dirección Consuelo Ramírez Enríquez



Aun así, le confiamos un personaje en la novela *Latidos Compartidos*, era padre y abuelo de una familia llena de conflictos, más los propios del personaje. Esta fue la última vez que intentó leer valiéndose de una lupa enorme, pero eso no limitó para nada su análisis de cada uno de los personajes que se relacionaban con el suyo; él me decía: «No veo, pero vislumbro».

En definitivas, tuvo que recurrir a una asistente que le leyera y, lo más sorprendente, activar la memoria auditiva por encima de la visual, pero él lo podía todo si la meta era viajar hacia un personaje.

La memoria, que siempre fue muy buena, se le agudizó y nunca le falló un texto, pero además se aprendía al vuelo la disposición de los muebles en cada set y su actuación era tan orgánica como siempre. Uno de sus nietos era un adolescente díscolo lleno de incomprensión por todas partes y me dijo: «Ese niño necesita alguien que confíe en él, yo creo que puede ser el abuelo», lo comprendí.

Una escena era un encuentro entre ellos, pero el abuelo también lo criticaba, le pedí al guionista que la rescribiera y que el abuelo lo comprendiera. Fue una escena breve pero muy bella que terminaba en un abrazo, a la hora de grabar hubo tanta verdad en aquel abrazo portador de todo el amor de un buen abuelo que nos emocionamos todos los presentes, incluido, por supuesto, Carlos Busto —joven actor que

que él mismo me lo había dicho una vez y que yo lo anoté porque me gustó. Nos reímos tanto, pero tanto... Dentro de la risa no faltaron algunos de esos insultos dichos de manera tan exuberante y simpática que se convertían en nueva fuente de carcajadas: «¡Taimada, zorra, solo a mí se me ocurre confiar en ti!, es más, te lo perdono porque sí, es verdad, actuar es eso...» y se aquietaba hasta perderse en su vivir para la actuación.

Ya cuando regresamos de Honduras, fuimos a una consulta de oftalmología, ahí le hicieron un diagnóstico preciso y le dijeron que esa enfermedad con el tiempo le afectaba el nervio óptico; por tanto, la esperanza de mejorar se transformó en un cuestionarse todo lo cuestionable, ¿cómo voy a vivir sin un personaje por hacer?, era la más recurrente de las múltiples preguntas que se hacía.

Comenzamos los ensayos del teleteatro *En el túnel un pájaro*. Pienso que esta vez él y su personaje, Don Enrique, vivían situaciones parecidas, el uno enfrentándose a la ceguera y el otro a la muerte. Impresionantes eran las transiciones logradas por el binomio Pancho-Don Enrique, iban de los exabruptos más despampanantes a la fina ironía o a un bocado que provocaba la risa inmediata. El equipo todo estaba pendiente de cada escena. La autora de esta obra es la excelente dramaturga española Paloma Pedrero, su amiga muy querida, por demás.

Siguió su quehacer en el teatro, enfrentando la actuación y las giras, cuando prácticamente no veía.

Pancho García y Consuelo Ramírez la noche del estreno de *El Caballero de París*. Maquillaje y peluquería Julito Vales de Teatro Estudio, abril de 1996

interpretó al nieto—, y sin dudas, ese momento fue un punto de giro importante para los cambios que viviría «su» nieto.

Es que Pancho sabía muy bien desentrañar la psicología de los personajes, pero tenía además un fino olfato para saber cuándo faltaba o sobraba algo en la historia contada.

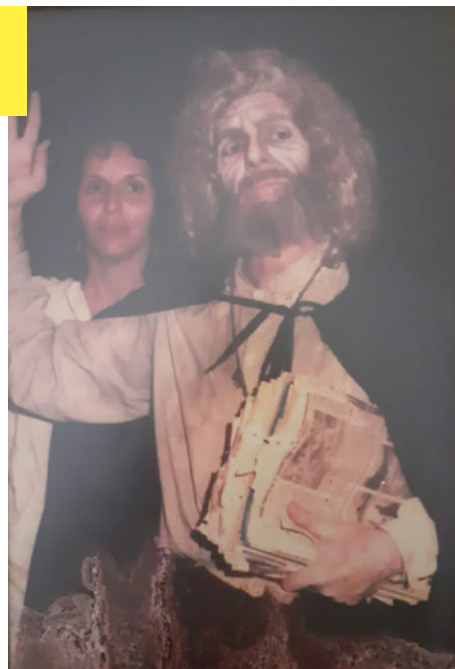
Sus médicos lo querían mucho, lo admiraban como actor y admiraban, además, su actitud ante la enfermedad, les costaba trabajo entender cómo hacía para actuar, pero todos los límites fueron sobrepasados cuando hizo la reposición de *La Legionaria*, su monólogo favorito.

«Esa mujer es tremeeenda», así solía decir siempre que se refería a Tencha, la legionaria, y Tencha intercambiaba con el público, venía a proscenio varias veces, incluso bajaba, caminaba por el pasillo, provocaba a los espectadores y subía nuevamente. No voy a hablar de una actuación que recibió importantísimos lauros y aplausos emocionados del público en diferentes escenarios, sino del asombro de sus médicos en la función que hizo por los veinte años del estreno. La actuación de Pancho impresiona a los médicos, no solo por su histrionismo sino por el hecho mismo de dominar distancias, escalones desde la vitalidad del personaje que encarnaba, al punto que una doctora comentó, si alguien me cuenta que un actor con el nivel de visión que tiene Pancho baja tres escalones sin ayuda, rápido, con total equilibrio y los vuelve a subir, digo rotundamente que no es posible, que le tienen que medir nuevamente la visión. Y cierto, nadie podría decir que era un débil visual profundo.

Esa fue su última función de *La Legionaria*, una función a teatro lleno y aplauso cerrado, pero en sus sueños no sería la última: unos días antes de su fallecimiento me dijo que quería revisar *La Legionaria*, ver qué arreglos tenía que hacer, porque ya el personaje estaría mucho más viejo, pero que él quería hacer una función por los veinticinco años del estreno, «que se cumplen ahora, en el veintidós».

El Anticuario, ese fue el último personaje que hizo para la televisión, era una actuación especial con solo una secuencia de tres escenas. El Anticuario iba a valorar y posiblemente comprar un cuadro antiguo, propiedad de la protagonista. La única pauta que le di cuando hablamos del personaje fue que era un anticuario honesto, que amaba y valoraba las antigüedades como parte del patrimonio.

A partir de ahí desplegó su consabida investigación y desde los ensayos fue muy buena la aparición del Anticuario, ese momento, único, en que ya desaparece el actor o la actriz



y simplemente tienes delante al personaje. La honestidad del personaje era importante para la evolución de la historia porque la muchacha ponía en duda esa honestidad, pero los espectadores tenían que entender que era ella la equivocada, pues él se las ingenió para transmitir que era un hombre honesto, tal vez por su mirada franca o por la firmeza de su decir, o, lo más seguro, porque al escalar el alma del Anticuario descubrió y se apropió de una cualidad que era la esencia misma de este.

En el montaje de esta escena se evidenció algo que distinguía el quehacer actoral de Pancho: tener siempre en cuenta al actor o actriz que tenía delante, escucharle, atenderle, sopesar lo que decía antes de responder. Amalia Gaute le estuvo muy agradecida, dijo sentirse muy bien trabajando con Pancho y recordé lo que me dijo una vez Elio Mesa, actor de Teatro Estudio: «Da gusto en el escenario engancharse en la mirada de Pancho, él le da vida a su personaje y al de uno también».

Cuando la asistente y el productor estaban haciendo el plan de rodaje del cuento *Regalo de Enamorados*, inspirado en *Regalo*

de Reyes de O. Henry, el director de fotografía y yo estábamos muy cerca y de pronto escucho que la asistente le dice al productor: «Mejor empezamos por la escena de Pancho porque él es un actor muy seguro». No puedo explicarlo, pero me alegró tanto oír esa opinión de él, todos confiábamos: su actuación, tan acendrada, se iba por encima de limitaciones, y esto lo lograba justo porque, estando casi ciego, era capaz de actuar a un vidente de manera que no había por qué desconfiar de sus posibilidades.

Siempre era así de minucioso en su quehacer, nunca se permitió actuar por oficio, sabía que confiar en el oficio era poner un límite a la actuación «y la actuación no tiene límites porque hasta el último momento los personajes nos revelan sutilezas inesperadas».

El penúltimo sábado de su vida tuvimos una enorme sesión de trabajo haciendo la dramaturgia de *Kanka*, mi próxima ficción. Desde el Caballero de París nos encantaba compartir estas discusiones que podían derivar en disquisiciones psicológicas, lingüísticas, sociológicas, estructurales, era una verdadera fiesta. Siempre le dije que él era en sí mismo una cátedra y no era casual, había estudiado mucho, leído mucho y sobre todo escuchó y aprendió de directores y colegas, aprendió también del buen cine, era un cinéfilo acucioso y creo que su otra pasión, amén del teatro, era la música, escuchar música era su deleite mayor.

Ese sábado, cuando llegamos a la escena que él interpretaría, a la última escena escrita para él, quedó en el mutismo total que ya me era tan familiar y esperé tranquila a que reaccionara: «Eso tiene que ser en un lugar mágico, porque si ese hombre ya está muerto y su nieto se lo imagina... no puede ser cualquier lugar, la luz no puede ser cualquier luz, tiene que entrar no sé de dónde, y la música... (aquí hizo una transición) ¡Bueno me estoy metiendo en lo que no me toca!». «¿Y el personaje, porque la escena es del nieto y no del abuelo?», le




En el túnel un pájaro de Paloma Pedrero, 2010, versión y dirección para televisión de Consuelo Ramírez. Don Enrique, enfermo de muerte, conserva su dignidad hasta el último instante

pregunto yo, pero muy rápido y casi enardecido me responde: «¿Y quién provoca al nieto?, y eso me gusta, porque además lo provoca desde la serenidad de la muerte».

Y ahora me pregunto, Pancho de mi corazón, ¿alcanzarás tú la serenidad de la muerte o seguirás armando estruendos? De cualquier modo, te agradezco hasta el infinito la ternura, la confianza mutua, los años de compartir lo mucho y hasta lo poco, en fin, te agradezco esta gran amistad que creció en medio de las tempestades de nuestras vidas.

Y cuando me da por llorar, busco en la memoria y me refugio en la conmoción que nos pone en pie para aplaudir. Aplaudir por el placer estético que provoca la obra, aplaudir por el desempeño del elenco en pleno, por la magia de las luces, del sonido, de la sala en penumbras; a través del aplauso veneramos el arte y además canalizamos nuestra propia emoción, el pecho se nos expande y caben juntas la tristeza y la alegría. La tristeza y la alegría, justo así, y ya me entenderás.

Gracias por cada uno de tus personajes, gracias por decirme un día que para ti actuar era como escalar almas en vez de montañas. Gracias, querido actor. 

Aire frío, dir. Carlos Celdrán,
Argos Teatro



FOTO JORGE LUIS BAÑOS

UN HOMBRE DE TEATRO

MERCEDES MELO PEREIRA

AHORA RECUERDO LA PREGUNTA DE HAMM,

al borde del fin del mundo, en el umbral de la muerte, ciego, inmóvil, animado de un poder hueco ya de significaciones. En la voz de Pancho García, ciego y enfermo, sentado en una silla de ruedas que nunca llegó a necesitar, en medio del escenario negro y desnudo de *Final de partida*, en la sala de 20 de Mayo y Ayestarán, la pregunta retumba hasta hoy: «¿Estamos a punto de significar algo?».

(No lo sé, Pancho, en verdad no lo sé. No sé si *nosotros* estamos a punto de significar algo. En todo caso, ¿quiénes somos *nosotros*? Tampoco lo sé, querido Pancho).

Alguna vez llegué a pensar que esa no era una pregunta ociosa, que esta incertidumbre inútil en la hora final tal vez fuera la única indagación posible. Se trataría de la

validación —o no— de todo signo, en medio del punto de subversión de los significados, donde el hogar como espacio de salvación, el regreso del hijo pródigo, la veneración de los mayores, la amistad, la fidelidad, los más sólidos emblemas de la axiología, los iconos de la cultura quedan en entredicho, desmembrados sus cuerpos y vueltos a pegar en un *collage* escenográfico, apto para la apoteosis de paradójicas marionetas animadas por los dedos de un titiritero demente.

Pero aquel que, víctima de una postrera incertidumbre, formulaba la pregunta sí estaba significando. Siempre, en el escenario, en la calle, en una conversación casual, en el estreno de un amigo, Pancho es un portador de significaciones. Es, en presente: ahí están las películas, las telenovelas, y sobre todo los registros fílmicos y fotográficos de las obras de teatro: Pancho aparece y la escena de repente se ilumina, gana un peso, se carga de una atmósfera. Presencia escénica llaman a ese don. Luego, en la memoria de todos



FOTO JORGE LUIS BAÑOS

Aire frío, dir. Carlos Celdrán, Argos Teatro

nosotros, los que no sabemos si acaso estamos a punto de significar algo, si llegaremos a significar algo alguna vez, en nuestra memoria, por endeble y borrosa que fuere, la imagen de Pancho García abraza, impreca, ironiza, llora, miente, ríe a carcajadas con auténtica alegría o con sorna, y traiciona, se lamenta, agrade, todo a un tiempo, siempre diferente, cada vez desde la piel del otro, representándolo, significándolo, encarnando al otro desde la más profunda intimidad.

Ahora se me agolpan esas imágenes. Pancho está sentado en la sala de su casa, rodeado de sus fotos y trofeos. Pancho avanza por la calle, erguido, seguro, como si pudiera ver los baches de la acera, las caras de los

vecinos que lo saludan, «Hola, Pancho, cómo estás», y él sonríe y dirige su mirada lúcida a los ojos de su interlocutor, «Muy bien, querida, qué alegría verte». Pancho en *Frutas en el café*, a la mesa de un restaurante, junto a la espléndida Yailene Sierra; o en *Vestido de novia*, llenando de significaciones a un personaje baldado, mudo, casi inmóvil, junto a aquella sorprendente Isabel Santos, en una escena que bien pudiera encabezar cualquier curso de actuación. Pancho en *El ojo del canario*, irradiando desde un personaje que hubiera parecido exiguo y resulta deslumbrante.

Recuerdo una actuación especial, en una película que no puede considerarse de bajo presupuesto porque en realidad aquellos muchachos estaban rodando sin ningún presupuesto, con muy escasa experiencia, pero con muchas ganas de contar su historia.

Estaban haciendo lo que ahora se llama cine independiente —pero ellos no lo sabían—. En algún momento de la película imaginaron un plano secuencia donde el fotógrafo, cámara en mano, seguía a un hombre que caminaba por la acera junto al largo y oneroso portal de un hogar de ancianos, doblaba en la esquina, justo al frente del asilo, cruzaba la calle y veía cómo alguien, en la acera de enfrente, lo saludaba desde un auto, él se acercaba hasta la portezuela, se encontraba con los protagonistas y sostenía un diálogo mínimo. Llamaron a Pancho para esa escena brevísima y él llegó, impecable, ya en el personaje, una sola toma y quedó, pero aquellos cineastas incipientes no habían pensado en solicitar permisos, a alguien le pareció inconveniente o irrespetuoso o cualquier cosa semejante *que se filmara a los ancianos tal y como estaban* aquella mañana, y llamó a la policía. En ese momento Pancho hizo una transición impecable: se dirigió al agente del orden y, tras un saludo casi marcial, le explicó que nosotros —pero nadie preguntó a quiénes más incluía aquel *nosotros*— estábamos en medio de una acción comunitaria donde él, como miembro de la Uneac, colaboraba con una intervención para lograr la inserción de aquel grupo de jóvenes descarriados —y el amplio movimiento de su brazo abarcó a todos los presentes— en actividades de utilidad social a través del arte. Al parecer se proponía argumentar o ejemplificar aquella intervención cuando se escuchó un «¡Cooorrecto!»; el actor y el agente se estrecharon las manos y el rodaje continuó con toda felicidad. Poco después, en la pausa del almuerzo, sin aludir al incidente, Pancho elogió el desempeño de los actores y agradeció al director ¡por la oportunidad! Luego, en un aparte, me preguntó si había estado bien, porque temía que, sin ensayos ni marcas del director, no hubiera llegado a la altura del personaje.

Una noche, antes de comenzar la función, en el camerino, una actriz le confesaba que estaba aterrorizada. «Agárrate bien a ese miedo», le dijo Pancho; «con ese miedo tenemos que trabajar, cuando lo pierdas, ya se acabó el teatro para ti». Ese estremecimiento,

ese temor, esa ansia de perfección lo acompañó siempre: se llenaba de rituales para sobrellevar el miedo, pero sobre todo trabajaba, estudiaba, no se concedía ni la más mínima complacencia antes de la función.

Algún domingo coincidimos en el teatro con un amigo mío, compartimos taxi hasta La Víbora, nos quedamos en El Mónaco, para acompañarlo por aquellas calles apenas anochecidas, pero ya invisibles para él. Pancho nos invitó a tomar un café y luego seguramente un dulce, un licor, y conversamos. Se dirigió sobre todo a mi amigo, que lo conocía solo como espectador deslumbrado y que escuchó de primera mano un testimonio de la historia de la cultura cubana en el último medio siglo, una conferencia sobre el arte del actor y aun tuvo tiempo de responder una infinidad de preguntas de Pancho, interesado en el trabajo de mi amigo, el tema de sus investigaciones en torno a la poesía cubana, su próxima boda, las relaciones entre los arcanos mayores del tarot y las deidades que pueblan el imaginario religioso nacional.

Como tuve la suerte de visitar mucho a Pancho en su casa, recibirlo en la mía, compartir cumpleaños, cenas de Nochebuena, almuerzos pantagruélicos, infinitos cafés, ir juntos al cine y al teatro, caminar por La Víbora y llevar a su casa amigos que querían conocerlo, pude escuchar de sus labios, a retazos, una vida de novela, una teoría de la actuación, una teología, una fe de vida. En otras noches, tardes de lluvia, mañanas tórridas, llegué a su casa solo para saludar y el tiempo volaba

Chamaco, dir. Carlos Celdrán, Argos Teatro



FOTO JORGE LUIS BAÑOS

porque Pancho hacía un comentario de actualidad, o mencionaba a un autor, una obra, un personaje, o comentaba el trabajo más reciente, y los temas se enlazaban —el teatro, el tarot, la historia, la religión, el cine, el amor—, y yo quedaba presa allí, en aquella cárcel de amistad y sabiduría. Invitarlo a mi casa era siempre una fiesta, nunca tuve un comensal más halagador, ni un huésped más gentil. Tengo mucho que agradecerle a la vida, pero Pancho es uno de los grandes regalos que he recibido.

Sin embargo, ahora lo recuerdo sobre todo en el teatro. Creo que la última ocasión en que lo vi sobre un escenario fue en la sala de Argos Teatro, durante la segunda temporada de *Aire frío*, de Virgilio Piñera, con dirección de Carlos Celdrán. Desde su estreno, el Ángel de Pancho García me regaló una doble perplejidad. De repente vi en el lastimoso patriarca dibujado por Virgilio una sombra degradada y tropical —dicho sea en el peor sentido— del Willy Loman, el no menos lastimoso patriarca de Arthur Miller. Creo que la articulación dramática del personaje y el actor operaba en mi memoria una especie de superposición de imágenes con el otro soñador que el mismo Pancho había encarnado en su propia puesta en escena de *La muerte de un viajante*. Esas imágenes se me revelaron discordantes, como si un mismo padre de familia se deslizara desde la rabia y la desesperación hacia el asco y la lástima.

Contra la propuesta de Miller, que desplaza hacia la alucinación y la demencia la causa inmediata de la decisión final de Loman, Pancho García concentra en el héroe vencido todo el peso de la responsabilidad por su acto final; al interés psicológico y a la justificación sicoanalítica que pudieran leerse en el texto original, la puesta opone un agonista absolutamente responsable, no permite ningún descargo: tampoco ninguna disminución de la estatura trágica del héroe. Abocado al



FOTO. JORGE LLUIS BARROS

Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini, dir. Carlos Celdrán, Argos Teatro

conflicto central de su existencia, la distancia insalvable entre sus sueños y su realidad, entre la edulcorada imagen de sí mismo que ha construido para su alivio y la infame mediocridad de su naturaleza, Willy Loman consiente en ejecutar a sabiendas su último error trágico, el que lo elevará por encima de la mezquina vulgaridad de su vida, por encima de los reproches que ya no escuchará, más allá del funeral solitario y la casa vacía.

Celdrán, en cambio, diseña para su patriarca una silueta de miseria que responde absolutamente a la intención piñeriana, pero que lo acerca —tan entrañablemente como acostumbra— al aquí y al ahora de los espectadores, pero también de sus actores. Ángel, desde el cuerpo de Pancho, aspira a una grandeza de quincalla, sueña ridiculeces, se hunde en el marasmo de una ineptitud que no solo reta las tradicionales nociones



Stockman, dir. Carlos Celdrán, Argos Teatro

de masculinidad, sino que contamina con la mezquindad de su megalomanía un entorno pantanoso, extensivo, fuera de la escena, fuera del lunetario, más allá de la esquina nocturna, casi desierta, desde donde, después de los abrazos y congratulaciones de rigor, atisbo apenas el esfuerzo heroico con que las figuras de bronce de *Los portadores de la antorcha* de Anna Hyatt Huntington se empeñan en mantener viva la llama de cuál sueño imposible.

Casi al final del verano de 2017 — ¿pero acaso tiene fin el verano en esta isla? —, la sala de Argos Teatro lució una actuación de lujo: con la dirección de Abel González Melo, Pancho fue el fantasma del dictador en *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga. Liliana Lam y Alberto Corona, los jóvenes actores que él formó en su grupo El Túnel, y que impecablemente lo acompañaron en aquella ocasión, encarnaban el sustrato «real», la primera instancia donde habitaba, en sus pesadillas, en sus esperanzas y en su terror, la sombra de un poder destructivo y omnímodo. Allí encarnó una sombra: salía cada vez desde la sombra física de la escenografía minuciosa hacia la luz desgarradora según avanzaba la demencia del escritor que incansablemente aguardaba su llamada, lo temía y esperaba hasta recibirlo en su delirio. Ese fantasma de la alucinación y del terror habitó el cuerpo de un hombre muy enfermo ya, pero el actor desdobló su vulnerabilidad en alevosía, su debilidad en poder absoluto, su ceguera en sorna para representar, henchido

de significaciones, un personaje dramático, un individuo histórico real, un horror que para él mismo era visceral.

No sé cuántas veces fui a ver *La Legionaria*. Una vez le regalé unos pendientes a aquella mujer inolvidable, y Ella bajó desde el escenario hasta mi butaca para agradecerme, en una de esas deliciosas improvisaciones que la hacían irreplicable. La *Legionaria* era como la otra cara de Pancho García, no siempre «podía hacerla», me confesaba, solo cuando Ella quería venir, poseerlo, porque se trataba de una labor de médium: «También los personajes pasan por ti, te montan, te poseen, igual que los muertos», su-

surraba Pancho, reverencial.

Seguramente lo vi antes, también después. Sin embargo, hurgando en mi memoria en este recorrido hacia el pasado, ahora llega aquel Pancho que metió en su cuerpo a Sendo, el patriarca de *Morir del cuento*, de Abelardo Estorino, bajo la dirección de Alberto Sarraín, en el Hubert de Blanck. Mi hijo me llevó hasta allí. Compartíamos un duelo, una pérdida irreparable. «El teatro es sanador», aseguró. Yo había visto, más de dos décadas atrás, en esa misma sala, el impresionante Sendo de Adolfo Llauradó, pero ahora, entre un elenco de actores formidables, en medio de una obra que escarba en lo más doloroso de nuestra intimidad familiar, no podía apartar mis ojos de Pancho-Sendo. Lo que ocurría en él, en su cuerpo, en su voz, en el continuo tráfico dramático entre el actor y el personaje, lo ha escrito, mejor que yo, mi hijo Abel, en su diario de trabajo durante los ensayos de aquella temporada del año 2005:

Noviembre 17, miércoles. Pancho García me maravilla. Admite en su accionar las rupturas con la ilusión escénica y repentinamente entra en situación con prodigiosa organicidad. Muy fuerte la energía que percibo en sus discusiones con los Tavitos. Fuerte y real.



FOTO JORGE LUIS BAÑOS

Stockman, dir. Carlos Celdrán, Argos Teatro

Mi padre no era así, yo nunca fui como Tavito. Pero veo a Pancho y veo a mi padre en la férrea voluntad de proteger la tierra que luchó y nunca venderla. En su extraña pasión por un hijo loco. En su gran amor, entrecortado, pavoroso, pero inmenso. Pancho es un actor de temple, de carácter, como los que ya no existen.

También en 2005 vi por primera vez a Felipe Alejo, el tío de Kárel Darín, mi personaje más entrañable entre todos los que transitaron el cuerpo de Pancho García. El año anterior, durante la escritura de *Chamaco*, Abel había imaginado ese personaje para él y fue suyo desde la primera lectura, dirigida por Sarraín en la sala del Teatro Nacional de Guiñol. Aquel personaje sórdido pero ávido de cariño, aquel tío hospitalario y manipulador, cuyo ansioso reclamo empuja al sobrino a la calle, a la prostitución y al asesinato, aquel anciano demandante, hambriento y lujurioso que desde el fondo de su miseria, ciego de celos, denuncia a su amado ante la policía, habitó ese espacio teatral, ese nido dramático que Pancho construía dentro de sí mismo para irrumpir con él dentro de nosotros y quedarse allí para siempre. Luego fue la puesta en escena de Carlos Celdrán, primero en el Noveno Piso del Teatro Nacional y

más tarde en la propia sala de Argos Teatro, y después la película de Juan Carlos Cremata. Las variaciones del elenco y del espacio escénico, el paso del cine al teatro fueron otros tantos retos dramáticos desde los que Felipe Alejo, el tío borracho y traidor, emergía cada vez deslumbrante.

Siempre amoroso con cada personaje, siempre buscando un espacio de identificación donde poderlo asentar en su propia alma, Pancho me comentaba, ya caminando desde el atestado portal del

Chaplin hacia la acera de la calle 23, a la salida del estreno de la película, las razones del tío Felipe, sus necesidades de afecto y ternura, su condición humana. Habíamos llegado juntos y juntos nos íbamos a casa. Caminábamos del brazo, y en verdad para cualquiera que no nos conociera hubiéramos podido parecer un matrimonio mayor que comentaba la película con la confianza que dan los años de convivencia y complicidad conyugal. Le avisé a Pancho que un grupo de admiradores se acercaba: eran muy jóvenes y estaban llenos de entusiasmo. Pancho los acogió con su habitual calidez, agradeció los elogios, celebró que les hubiera gustado la película y, cuando ya nos retirábamos, el más desenvuelto se dirigió a mí para felicitar me por el privilegio y la fortuna de ser ¡ja lo largo de tantos años! la señora de Pancho García. Sin vacilación, Pancho respondió al cumplido, mientras tomaba mi mano entre las suyas: «El privilegio es mío, querido, mi señora es una persona muy especial». Cuando llegamos a La Víbora todavía resonaban nuestras risas en el automóvil y tengo que confesar que yo hasta hoy me felicito por haber sido, siquiera solo por una noche de estreno, la «señora de Pancho García».

Entiendo que Pancho escribía sus memorias. Nunca me leyó nada de aquello. No sé quién, entre los muchos amigos que lo acompañaron con sus ojos y sus manos cuando ya no podía escribir ni leer por sí mismo, tendrá acceso a esos materiales. Ojalá alguien conserve esa papelería, esos archivos. Ojalá pueda todavía compartir toda su valiosa vida con nosotros.

Sea la luz. 



FOTO ARCHIVO DE GRANMA

MAGALY MUGUERCIA: UNA INCITACIÓN A PENSAR

ATILIO CABALLERO

AL TERMINAR MI TERCER AÑO EN TEATROLOGÍA Y DRAMATURGIA

en el ISA, pedí una licencia y me fui a Nicaragua, a trabajar en el programa de teatro que un año antes (1985) habían implementado los Centros Populares de Cultura. Allí, entre otras cosas, escribí sobre lo que sucedía alrededor, que era mucho, e intenso (había guerra). Granada, Masaya, San Juan de Oriente, frontera con Costa Rica...; un taller con el Bread & Puppet, los rituales escénicos durante la Semana Santa, una estancia con el grupo Guachipilín, las «asambleas teatrales» de la comunidad de Cantimploras... También escribí sobre estas experiencias, y un día decidí enviar los textos a la

revista *Conjunto*, tal vez podrían interesarle. No había pasado un mes y sí, le interesaban. Mucho, según el mail de la directora de la revista, que además me «conminaba» a que le enviara todo lo que, «al respecto», escribiera durante mi estada de un año en ese país.

Un año intenso, por demás. Frenético, peligroso. Pletórico también —me atrevo a decir. Feliz (aunque no llegara a conocer personalmente a Coronel Urtecho, que era lo que más quería...) Ya de vuelta en La Habana, nuevo mensaje de la directora (*Conjunto*), ahora con la invitación a que pasara a verla, Departamento de teatro, Casa de las Américas.

Enseguida me percaté, con sorna, de que esperaba a «otra» persona: no precisamente ese ente flaquísimo y tan joven, con el pelo tan largo y un *short* —valga la redundancia— tan corto. Escáner completo, sin disimulos. No obstante me preguntó: «¿te interesaría trabajar con nosotros?»,

(nosotros eran ella y dos más). Susurró que había varios candidatos/pretendientes a la plaza, pero quería que fuera yo. Y otro pase de escáner. De arriba-abajo y vuelta a subir. Ojos grandísimos, que no pestañeaban. Pero yo aún no me había graduado. «Solicitaré una dispensa ministerial (...) Lo sé, es difícil, pero vamos a intentarlo». No pasó un mes y ya estaba de vuelta en el mismo Departamento, ya contratado como investigador teatral. No supe entonces cómo pudo lograrlo en tan breve tiempo. Había empeñado su palabra: yo terminaría mi carrera. Y esa mujer apenas me conocía.

Pocas semanas después, las diferencias estaban ahí, claras, diáfanas, expuestas a la intensa luz de neón de aquella oficina.


Discutíamos casi todo el tiempo. Por cualquier cosa. Por muchas cosas. Pero fuera del ámbito de aquellas confrontaciones —más sociopolíticas que estéticas—, y que de lejos podrían parecer asuntos de trabajo, yo era intocable. Absolutamente. Y así fue siempre. Esa «protección» siempre estuvo ahí: cuando empecé a un director de un periódico a que rectificara ciertas opiniones, cuando el «anarquista» Renzo Casali me invitó a visitar su comuna teatral en Milán, cuando la revista *Naranja Dulce*, de cuyo consejo de redacción era miembro, comenzó a molestar... Esa protección significaba ponerse públicamente de mi parte, aun cuando, «en su fuero interno», no compartiera mis opiniones o posiciones.

Y ahí, en esas confrontaciones con ella, y por primera vez, intuí que no siempre yo tenía la razón... En la inteligencia y la cultura de Magaly Muguercia no había rechazo o exclusión: eran certezas. Argumentos contundentes/convincentes. Que llevaban mi discurso a un punto en el que entendías que a partir de ahí ya no podías seguir, como no fuera para caer en la vergüenza de la torpeza o la grosería del exabrupto. Una incitación a pensar: esa era la sensación que me quedaba siempre luego de una conversación con ella. O de una discusión. O una simple propuesta.

Y la tenía difícil, a veces: al bando de mis «razones» casi siempre se sumaba Guille, una de las personas más brillantes que he conocido. En tanto, Mónica reía. El lánguido, flemático, erudito y simpatiquísimo Guillermo Loyola (redactor-editor de la revista; la escultural y siempre sonriente Mónica Mosquera (secretaria) y yo: con ese *team* de pesadilla —para cualquier jefe— lidiaba cada día. Sin perder el glamour, sin perder la compostura, sin perder el hilo de sus agudas reflexiones, sin perder el cargo. Casi siempre fue así, durante ese tiempo (cuatro años). Y ya bien fuese durante una polémica o durante una simple conversación o en un intercambio de información, siempre tenías la sensación, agradable, de que ella tenía *algo más que decir*. Cualquiera que fuese el tema.

Pude ver cómo, poco a poco, se iba haciendo realidad su sueño de una Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (EITALC). Y participar de él. Supe de sus larguísimas reuniones diarias con Osvaldo Dragún, de los viajes incesantes a Machurucutu, de la avalancha de solicitudes para aquellos primeros talleres, de su poder de convocatoria y convencimiento, de su alegría por una charla iluminadora de Santiago García o las reflexiones de Andrés Pérez sobre el Teatro du Soleil, de su profundo conocimiento del teatro latinoamericano y universal. Y también pude ver, y padecer (¡ese espacio claustrofóbico de oficina-Departamento!) su impotencia primero, luego su desencanto ante la intolerancia y el dogmatismo. Su espíritu investigador, conocimiento y prolongados estudios sobre el teatro latinoamericano le dieron la posibilidad de vislumbrar lo que llamó «un cambio de paradigma» en sus —en ese entonces— más importantes hacedores, giro/sesgo/orientación/desplazamiento hacia una *subjetividad* que, sin menoscabo de anteriores —y necesarios— posicionamientos políticos y urgencias en el tratamiento de diversos problemas sociales, apelaba ahora, siempre desde una realidad palpitante, contextual, a una búsqueda —conceptual y estética— más introspectiva, íntima, personal; la trasmutación de un realismo sin fisuras hacia una esencialidad antropológica (ergo, existencial, aunque nunca llegó a utilizar el término...).

Antes de publicarlas, Magaly quiso compartir las reflexiones muy personales —y fundamentadas— de ese artículo precoz, clarividente, parteaguas también, con una funcionaria de la Institución, cuyo criterio, sobre todo en lo relativo a los *enfoques* políticos, respetaba. Y recibió una respuesta contundente: ¿cómo se atrevía a aventurar tales hipótesis? «¿Es que tus convicciones han empezado a flaquear?» Y un portazo. A partir de ese momento, sus más cercanos colegas de trabajo vimos cómo Magaly Muguercia parecía apagarse. Parecía no soportar tamaña incompreensión. Fue entrando en un mutismo para nosotros inexplicable, también preocupante; ya no más risas, ni agudezas, ni perfectas citas en francés. Ya no más arengas de barricada matizadas con frases de Camus. Y una mañana, temprano, nos pidió disculpas y se despidió. Meses después partió Guillermo. Luego yo: ya no me quedaba mucho que hacer allí.

Es cierto eso de que las infancias felices te atrapan, pues nunca terminas de irte y nunca encuentras nada que te compense haberte marchado. Sucede algo parecido con los encuentros felices e inesperados: tratas de perpetuar su momento de máximo esplendor, pues supones que será difícil otro encuentro semejante. Esa es la sensación que siempre he tenido de mi *encuentro* con Magaly Muguercia. Ahora acaba de morir, y esa concurrencia aparece más nítida, tal vez. Con pesar; sin dolor. Y una secreta satisfacción. 

COMO EN LA SALA DE SU APARTAMENTO

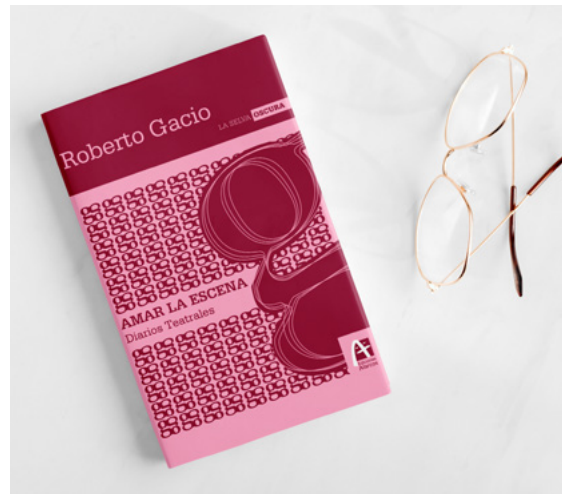
CARLOS DANIEL SARMIENTO BARLET CUANDO OMAR VALIÑO ME COMENTÓ ACERCA DEL proyecto de publicar un libro sobre la obra crítica y ensayística de Roberto Gacio, mi primera reacción fue: ¡Al fin! Me recorrió, desde ese instante, la sensación de que se comenzaba a saldar una gran deuda para con este queridísimo actor, crítico e investigador, pero también con la memoria del teatro cubano. Con Gacio me unen lazos muy fuertes de amistad, de agradecimiento y de aprendizaje. Horas de tertulias que se convertían en clases magistrales de teatro, de la vida y de la ética del artista. Gacio es pasión, es sabiduría, pero sobre todo es teatro. Y desde las primeras páginas del libro fue como escuchar su poderosa voz, era sentirlo hablando de algún espectáculo, mientras tomábamos un café en la sala de su apartamento.

Luego de mucho tiempo esperando este material, el pasado 20 de enero, como parte de las celebraciones por la Jornada Villanueva, se presentó en el Centro Cultural Vicente Revuelta con el título de *Amar la escena. Diarios Teatrales*. Sin lugar a duda, se trata de un material necesario para nuestra escena, ya que recoge la visión de alguien que ha sido testigo del devenir histórico de nuestra escena, que ha pensado y estudiado el teatro cubano como pocos.

Luego de mucho tiempo esperando este material, el pasado 20 de enero, como parte de las celebraciones por la Jornada Villanueva, se presentó en el Centro Cultural Vicente Revuelta con el título de *Amar la escena. Diarios Teatrales*. Sin lugar a duda, se trata de un material necesario para nuestra escena, ya que recoge la visión de alguien que ha sido testigo del devenir histórico de nuestra escena, que ha pensado y estudiado el teatro cubano como pocos.

A manera de resumen se pudiera decir que estamos en presencia de un viaje editorial por cuarenta años de ejercicio de la crítica y la investigación y más de sesenta como espectador, pero cuando nos adentramos en sus páginas podemos percibir que se trata del testimonio de una pasión, de un amor enorme por el teatro, al cual le ha regalado su vida, a veces sin el reconocimiento necesario.

Roberto Gacio comenzó su trayectoria en el arte de la interpretación en el año 1958 cuando ingresó en la Academia Municipal de Arte Dramático. Como él mismo confiesa, a este sitio le debe su disciplina y amor por el teatro. Así como la ética, el respeto a la profesión y el sacrificio propio de un actor; elementos que lo han acompañado durante toda su



carrera. Grandes maestros han influido en esa visión tan particular que tiene del suceso teatral, entre ellos aparece Adolfo de Luis, Vicente Revuelta, Berta Martínez, entre otros.

Se graduó en la Universidad de La Habana de la carrera de Lengua y Literatura Hispánica en la especialidad de Hispanoamericana, y en medio de una profunda desilusión personal y profesional decidió hacer las pruebas para ingresar al Instituto Superior de Arte en la primera graduación de Teatología y Dramaturgia.

Entre sus lauros más significativos se encuentran la Distinción por la Cultura Nacional, el premio Maestro de Juventudes de la Asociación Hermanos Saíz, el premio Omar Valdés que entrega la Unión de Escritores y Artistas de Cuba por la obra de la vida, y la placa Avellaneda del Festival Nacional de Teatro de Camagüey. Obtuvo el premio Caricato por su labor en la obra *Seis personajes en busca de un autor*, Premio masculino del Festival del Monólogo de Cienfuegos por *El álbum* y Premio a la mejor actuación masculina en el Festival de Pequeño Formato de Santa Clara por *El monólogo de Casio*.


Resulta paradójico que luego de cuarenta años de trayectoria artística este sea el primer libro de Roberto Gacio. Por eso la iniciativa de Ediciones Alarcos me parece un acto de justicia extraordinario. La selección fue realizada por la teatrológica Indira R. Ruiz, quien, con el pretexto de compilar la obra crítica y ensayística del reconocido actor, profesor,

crítico e investigador, nos está invitando a un viaje por el pasado más reciente de nuestro teatro. En estos *Diarios teatrales* se puede percibir la mirada de un espectador sumamente entrenado, de alguien que ofrece su sabiduría, experiencia y emocionalidad en cada trabajo. Más que un teórico, se trata de un artista que ejerce su criterio especializado.

Gacio posee un caudal inmenso de referentes y su experticia le hacen desentrañar todos los recursos y dispositivos de cada uno de los materiales que analiza; y lo hace a través de un gran poder de síntesis y desde un lenguaje muy claro y directo, sin excesos, ni florituras. Leerlo es como sentir una línea de conexión en la crítica y pensamiento teatral cubano que se conecta de manera directa con la obra de críticos e investigadores como Rine Leal o Mario Rodríguez Alemán.

Tantos años de experiencia le han permitido acompañar los espectáculos y a sus protagonistas a través de toda su trayectoria. Entre sus páginas encontramos reseñas imprescindibles para reconstruir periodos, estilos y tendencias. Siempre me ha llamado poderosamente la atención su capacidad para descifrar, analizar y cuestionar los recursos técnicos y dispositivos operantes en cada puesta en escena, así como el dominio de la técnica actoral. Gacio, más que reseñar, aconseja, sugiere, motiva.

La excelente edición del libro está al cuidado de Fefi Quintana Montiel y cuenta con el diseño de cubierta de Dieiker Bernal Fraga y el empuje de Lisandra Fernández Tosca; aunque si algo distingue a la Casa Editorial Tablas-Alarcos es que cada libro tiene la impronta de todos los miembros del equipo.

Gacio es un ser teatral y eso se percibe en cada página, en cada criterio. Le ha regalado toda su vida a hacer y a pensar el teatro y este libro es un regalo que le debíamos todos. *Amar la escena. Diarios teatrales* es una más que recomendable travesía por la memoria escénica desde la visión de alguien con pasión y sensibilidad especial. Un libro necesario tanto para creadores y especialistas como para el público en general. Los recuerdos llegarán en forma de artículo, reseña, ensayo o resumen. Una invitación para recomponer el imaginario de las recientes cuatro décadas de teatro en la isla, la posibilidad de rescatar una memoria de la que muchos no pudimos ser testigos y, debido al carácter efímero del teatro, siempre está latente el temor de que se pierda o desdibuje. 

PARTIDAS Y REENCUENTROS EN LA DRAMATURGIA DE YERANDY FLEITES

FEFI QUINTANA MONTIEL

YERANDY FLEITES ES UNO DE LOS DRAMATUR-

gos fundamentales de la escena cubana actual, además de prolífico, publicado y multipremiado.

En 2018 obtuvo los dos más importantes premios de dramaturgia que otorga la Casa Editorial Tablas-Alarcos: el Dora Alonso para Niños y de Títeres con *Cabeza de caballo*, y el Virgilio Piñera por *Maneras de usar el corazón por fuera*. Algo inédito en las ediciones de estos concursos.

La obra de este autor posee solidez argumental, hondura filosófica y eficacia escritural considerables. Sus historias son de una fuerza y belleza tremendas que conmueven hasta la médula.

Sin duda, en su escritura hay poesía, pero entendida esta en su acepción primera: *poiesis*, que quiere decir «creación».

Emplea múltiples recursos para contar sus argumentos. El cuidadoso trabajo con el lenguaje lo distingue.

Prefiere las oraciones cortas y utiliza mucho la aliteración léxica y sintáctica. Lo cual genera un ritmo interno que subyace en toda la obra y lleva al lector/espectador hasta el ambiente que rodea al personaje, a su mundo interior para que desde ahí vea y sienta como aquel.

Aun cuando hay espacios definidos, estos trascienden las locaciones. Importan más los conflictos por los que atraviesan los personajes, o que atraviesan a los personajes.

Apenas hay indicaciones para una futura puesta en escena. Yerandy prefiere que el posible director devele cada una de las capas del material que ofrece, haga su propia lectura y recree ese mundo.

Casi no hay didascalias, ni siquiera al presentar a los personajes. Cuando los declara, llega hasta su poner qué piensan, cuestión difícilmente representable. Esta es una marca narrativa. Es decir, no es el autor precisándole algo al director, sino que es la voz del narrador la que se lee.

La temporalidad, bien definida, tiene sus márgenes abiertos. El uso de recursos cinematográficos, como los *flashback*, ayudan a trascender un momento, una época, lo cual es determinante para que los grandes temas que se abordan sean funcionales a través del tiempo.

Yerandy hibrida registros, no solo de géneros literarios, sino también de voces, y atraviesa límites cronotrópicos. A ello contribuye la intertextualidad, recurso del que se vale continuamente. En sus textos mezcla, con toda coherencia, títulos del canon, autores, canciones, frases del refranero popular, lo cual en ocasiones provoca hilaridad, cierto viso humorístico, que aligeran la carga dramática; pero en sus piezas la risa es breve, pues los conflictos son muy duros.

Alude incluso a sus propios textos, sutil autorreferencialidad que le permite establecer una interesantísima red de vasos comunicantes con su propia obra y con la tradición teatral, a la que reverencia, pues en estos guiños se advierten homenajes a las grandes obras que le preceden y lo acompañan, y en la que Yerandy se inserta merecidamente.

La obra *Cabeza de caballo* —con prólogo de Ulises Rodríguez Febles— está concebida especialmente para adolescentes y desde los conflictos más actuales de la infancia en Cuba. Una infancia dañada por la separación familiar y a la que urge restañarle el dolor.

«Por vez primera en la dramaturgia nacional —como bien ha señalado la teatrológica Yudd Favier— se pone en la voz de los niños la separación por la migración, el dolor de dejar lo conocido y, sobre todo, el dolor y la nostalgia de los que se quedan».

De ese dolor sabe Edith, la única niña que se acerca a conversar y jugar con Liriel, y se hace su amiga. Relación pura y hermosa, que lo salva. Mas ella lo ve partir. La Madre lo lleva a reunirse con su padre —al fin estarán juntos nuevamente— en ese otro país adonde fue a comenzar una nueva vida.

A Liriel no es su deformidad, su enorme cabeza, como la de un caballo, lo que tanto lo lacera, sino la partida de su padre. El matarife que lo acusa no lo intimida más que la soledad que siente ante la ausencia de su progenitor. No lo lastima tanto el *bullying* a que es sometido por sus compañeros de clases, como la herida que se hace al romper un espejo en el que no se reconoce. ¿Quién es ese del otro lado? ¿Cuántas imágenes extrañas se reflejan



en tantos fragmentos! Está desorientado. Ya nada es como antes, cuando estaba el padre. Su infancia ha quedado tan rota como ese espejo.

Los ambientes que recrea esta pieza son oníricos, en especial la escena final, de una belleza suprema, donde el autor maneja eficazmente la ambivalencia y deja indefinido si lo que sucede es un sueño o acontece en la realidad.

Asimismo, Fleites emplea recursos propios de la poesía, como en la escena Carrusel, donde los personajes hablan uno a continuación del otro, aun cuando algunos no dialogan, en una especie de retahíla, similar a los versos que se muerden la cola: un personaje refiere a otro y este es el que sigue el próximo parlamento. Y como cada cual tiene su voz, su registro bien marcado, a medida que suceden los parlamentos, la escena gira, y sube y baja a la vez, como un carrusel.

Hay un instante particularmente conmovedor, en el que Fleites hace un guiño a esa obra memorable de Pedro Monge Rafal que también trata el tema de la migración y es *Nadie se va del todo*, donde la respuesta que la madre da al hijo puede servir de consuelo a muchos.

Liriel pregunta: «Mamá, ¿es cierto que los que se van no vuelven?».

Y ella responde: «Vuelven. Sí vuelven. De alguna manera vuelven. Los que se van siempre


vuelven, de alguna manera. Nadie se ha podido marchar para siempre de ningún lugar. Nadie se va del todo. Es bueno pensarlo así».

Por su parte, *Maneras de usar el corazón por fuera* «es un desafío dramático y será un reto para cualquier director», según consta en el acta del jurado que la premió.

Alberto Sarraín, en el prólogo al libro, apunta que constituye un «desagravio a una de las obras más teatrales de la modernidad cubana»: *El Chino*, de Carlos Felipe, que ha sido muy poco representada.

«Si de algo trata *Maneras...* es del propio teatro», me dijo Fleites en una de nuestras conversaciones de trabajo. El teatro y la dramaturgia de Carlos Felipe le sirven de pretextos al autor para homenajear la herencia teatral que le precede y abordar tangencialmente la identidad cubana.

La estructura es compleja, se basa en una puesta en abismo donde corren en paralelo la representación de la obra de Carlos Felipe y el recuento que hacen los personajes de un crimen que se ha cometido, el del Violinista, que «tal parece que usaba el corazón por fuera». Cada cual da un punto de vista distinto del mismo hecho y en cada confesión —sea en lo que parecen interrogatorios o en la representación que se hace de la representación de *El Chino*— se siente cómo bulle el magma de los dramas personales, donde trasuntan amores y odios, añoranzas, desalientos, deseos, vicios, partidas y retornos, encuentros y desencuentros... Conflictos que van saliendo a la luz de a poco en una superposición de perspectivas, épocas, acontecimientos y sentimientos que se acumulan, se reciclan, y ante cada revelación se resignifican. Mas somos nosotros —el público, los lectores— los que vamos urdiendo una historia mayor, desde que avistamos cierto resquicio de una historia no contada de nuestro país, donde el pasado gravita en el presente infinitamente, y a ciencia cierta no sabemos qué camino tomar ante las múltiples formas que adopta la verdad en el drama.

Maneras de usar el corazón por fuera es una historia de pérdidas, de desgarramientos, pero también es una historia de reencuentros y de comunión. Comunión que se da en el teatro de Yerandy Fleites y que nos impulsa a aspirar a una comunión mayor, más allá de lo teatral. 

PORQUE NO HABRÁ QUIEN NOS MANDE. DRAMATURGAS ESPAÑOLAS Y PROTAGONISTAS FEMENINAS (2000–2020)¹

AGNIESKA HERNÁNDEZ

CON MUCHO GUSTO PRESENTO ESTA ANTOLOGÍA

de teatro, cuidadosamente diseñada y editada por el dramaturgo cubano y amigo Abel González Melo. La alegría es encontrar en esta antología las piezas teatrales de veinte dramaturgas españolas. A algunas las conocía de lecturas y obligatoria referencia dentro del panorama teatral contemporáneo; a otras las voy descubriendo mientras me asomo a este libro magnífico. Todas ellas son autoras de teatro; han obtenido los más prestigiosos premios y muchas comparten el tiempo de la escritura con la dirección, la actuación, la poesía y la literatura, la creación de importantes eventos y festivales, el ejercicio académico; extienden sus piezas a los edificios teatrales de mayor prestigio y a la comunidad, a zonas liminales, a otros países, a otros idiomas. El gusto es mayor porque Abel González Melo nos ha invitado a nosotras, las autoras cubanas, las mujeres cubanas de teatro, a presentar a cada una de estas autoras españolas.

Se trata de un libro coordinado entre la Agencia de Cooperación Española en Cuba y la Casa Editorial Tablas–Alarcos. Como lectores y teatristas, nuestro mayor agradecimiento a todos ellos, a los colaboradores de este libro, a Yudarkis Veloz, al hermosísimo diseño de cubierta e interior de Pilar Fernández Melo.

No es casual que Abel González Melo seleccionara el fragmento de una redondilla de nuestra Gertrudis Gómez de Avellaneda para dar título al libro: «Porque no habrá quien nos mande». Las

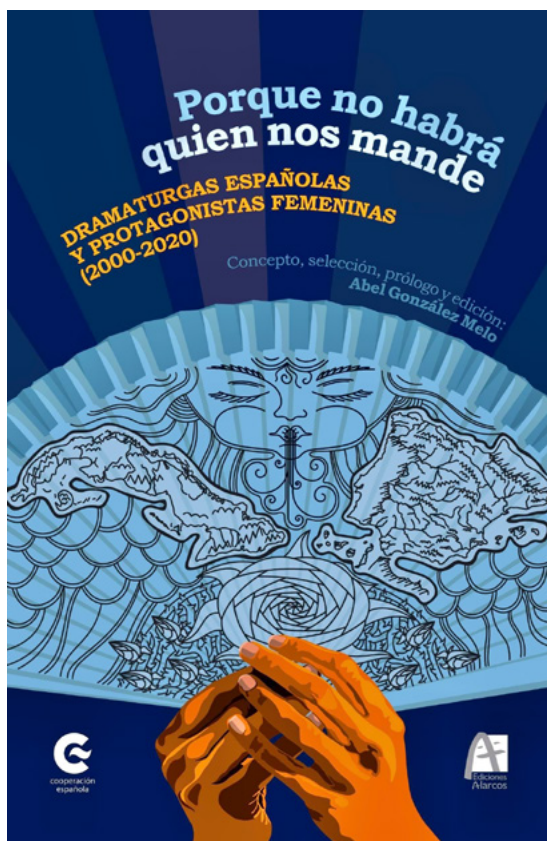
¹ Texto de la presentación leído por la autora del 23 de abril en la Casona de Línea.

protagonistas femeninas de los veinte textos comparten la más honesta búsqueda de libertad, lo indócil, una mirada audaz a la historia y a las geopolíticas del cuerpo femenino, en un amplio territorio de focos temáticos, épocas, acontecimientos, formas lingüísticas, estructuras, modos de pensar la teatralidad, públicos, territorios, compromisos.

Mientras devoraba todas las piezas, tuve esa sensación que he tenido otras veces con la voz autoral femenina. Las mujeres ya no podemos ser lineales ni en la escritura ni en la vida. Alguna vez nos volvimos centrípetas. Todas. Demasiadas fuerzas pujan y ya no miramos y ya no escribimos y ya no nos relacionamos con el mundo unidireccionalmente, sino que todos los sucesos y eventos; y así también las líneas argumentales, una vez que pasan sobre nosotras, transitan también por nuestros cuerpos, nuestras familias, nuestras culturas, nuestras fronteras, nuestro pasado-presente-futuro, nuestros ciclos y biorritmos, nuestras sociedades, la esperanza de un género donde vibra un sentido maternal en esa heterogeneidad donde las mujeres somos el antónimo de destrucción, aridez y muerte.

Estas dramaturgas han escrito con generosidad sobre otras mujeres escritoras, sobre una España que ha reinado y tiene importantes bases religiosas y también sobre una España con la herida reciente de Atocha donde se cuestionan algunos monumentos. Una España de patera, un territorio que es también todos los lugares donde se reclama la identidad del cuerpo desaparecido o donde seguimos hablando de un color piel que no existe; cuál es ese color piel, cuántos colores mezclados harían el color piel, una extensión a todos nuestros racismos, xenofobias, a la mesa de familia donde al final del día o al final del año o estamos solos o nos miramos a los ojos colectivos. Libro-país femenino escribiéndose sobre la piel de madres, amigas, compañeras, mujeres, generación, hermanas en un país más profundo que habita en todos nosotros.

Importante asomarse al prólogo con el que Abel González Melo nos presenta los textos y a las autoras españolas. Señala Abel que la primera obra comienza con la palabra «ojalá» y la última obra termina con la palabra «resistencia». Es este



prólogo el que señala muchísimas particularidades que nos servirán para el estudio de las piezas.

Amé cada texto. No puedo abarcarlos todos en esta sencilla presentación, pero no dejo de pensar en *Clic. Cuando todo cambia*, escrita a dúo por Itziar Pascual y Amaranta Osorio. Dirigida a un teatro familiar, aborda desde zonas álgidas el universo de adolescentes y jóvenes, en un despliegue temático de la generación *centennial*, y profundiza en la soledad en la que podrían estar nuestros hijos. La recomiendo a padres, hijos y a los teatrístas que construyen poéticas para un público juvenil porque el acoso escolar, el *bullying*, la falta de comunicación son muy palpables en este texto; escrito desde la belleza de la sencillez, ocultando con el paso delicado de una escena a otra una estructura dramática y poética muy muy poderosas que no aceptan tabúes para el universo juvenil.

No es país para negras, de Silvia Albert Sopale, es una pieza magnífica. Allí, donde podría ser tan difícil para la organización del material dramático la

selección de momentos de un conflicto racial interminable, compone su «no al racismo». Silvia ha logrado una dramaturgia para el espectáculo que probablemente muta cada noche en su sala teatral, pero no sería justo aplicar acá términos como espectáculo o dramaturgia espectacular. La autora trabaja con un testimonio extendido sobre ese término con el que todos hemos negociado tan mal: el racismo. Para Silvia no fue difícil escribir sobre la blanquitud o la negritud porque ya lo había experimentado/documentado con cada fibra de su cuerpo. Grandísimo, testimonial, verdadero, gentil, grande para extender. Cito a Silvia para invitarlos a esta dramaturgia: «Cuál será el país que entienda que lo mismo es huir por la guerra que por el hambre, que en todos esos casos es la vida la que peligra? ¡La vida! ¿Cuál será el país que entienda que, una vez muertas, todas seremos iguales? Que ya no existirán fronteras, que compartiremos el mismo suelo. Cuál será el que diga: sí, soy un país para negras».

Ana el once de marzo, de Paloma Pedrero, es un texto vital dentro de la antología. El acontecimiento histórico repercutiendo en el cuerpo femenino. Nada es grande. Lo épico tiene para la autora menos sentido. Es el acontecimiento histórico cuando ya está a nivel celular y a pequeña escala, cuando entra a nuestro dolor cotidiano, cuando el acontecimiento se nos insinúa en el bolso, en la armonía, rozando con aspereza la bata de dormir de nuestras madres.

Piezas valiosísimas las de estas veinte autoras españolas. ¡*Corre!*, de Yolanda García, es un ejercicio de dramaturgia al que deberíamos asomarnos cuando aspiremos también a que la interlocución, la composición lineal y el buen diálogo nos acompañen desde la estructura dramática que acompaña a los personajes. La sencillez de una estructura intrafamiliar que se desborda. La escritura aparente sumergida en fragmentos de visitas y violencia. La niñez, el impulso, el peligro de vivir, a través de dos personajes que nos atrapan desde la primera página.

Gracia Morales, otra de las grandísimas autoras compiladas aquí, con su pieza *NN12* desafía las acciones de la memoria histórica y de identidad a las que nos somete cualquier dictadura, cualquier país. Nos obliga a mirar el pasado que se esconde bajo nuestros pies. Otra vez es el cuerpo femenino el lugar desde donde se exige el derecho a la justicia y a

la palabra. Gracia Morales no nos ubica en España. ¿Para qué? Su país dramático es todo país, cualquier lugar donde tendríamos que ofrecer memoria y resistencia.


Líbrate de las cosas hermosas que te deseo, de María Velasco, contiene ese desafío posmoderno de fábula y lenguaje tan bien enunciado por Lehman. El argumento real de la obra ya está en todo lo que somos, en las acumulaciones culturales que nos aprietan y en los vicios de sociedades que nos hacen comportarnos antes que podamos disfrutar del instante o mirar el mar.

Tuve el gusto de presentar dentro del libro a la joven autora Irma Correa con su pieza *Los nocturnos*. Creo que Abel González Melo me invitó a presentarla porque conoce mi gusto por la reinención y las posibles exploraciones de un teatro documental. Irma Correa sorprende con un eje desviado hacia su personaje femenino. Irma Correa reescribe la historicidad de George Sand, una mujer en pantalones, parisina, amorosa, una mujer que cuidó a sus hijos y a su esposo, escribió una novela deliciosamente traviesa y una mujer de algún modo venida a menos. Si finalmente los hombres nos han escrito la historia, nadie dejaría a George Sand entrar a la competencia con ventaja, ni siquiera desde el amor, con el genio musical de Frédéric Chopin.

La máquina de hablar, de Victoria Szpunberg, inmensa por las estrategias del cuerpo femenino y masculino de las que se vale para adentrarnos en ese mercado de conquistados y conquistadores, Europa y Latinoamérica; Europa *versus* la geografía de todos los emigrantes; la sensación de poder que establecemos sobre todo aquello que hemos podido comprar, dominar y conquistar a diario, en los pequeños mercadillos donde casi no descubrimos el poder del monopolio. O acaso nos detuvimos alguna vez a lamentarnos por la transculturación, el lenguaje o la pérdida del lenguaje, los flujos poblacionales, las economías y las capas sociales donde los más necesitados crean todos los servicios.

Muchas felicidades a estas veinte autoras españolas.

Muchas gracias a las autoras cubanas por tan generosas presentaciones.

Con este libro, querido Abel González Melo, entran de golpe a nuestros cuerpos cuarenta valiosas mujeres. 



EL ÚLTIMO TESTIMONIO DE UN ESPECTADOR DE EL CIERVO ENCANTADO*

* Tomado de rialta.org

DANIEL ÁLVAREZ MATEO SOBRE EL TABLONCILLO NEGRO ESTÁN los tres cuerpos apilados, unos sobre otros. Desnudos, con solo un cubrebocas que deforma los rostros, para recargar la atención en la expresión de los ojos y en la respiración del diafragma. Se incorporan lentamente, como si no tuvieran otra opción.

Y deambulan por el escenario, una y otra vez. En los oídos retumban los murmullos ciudadanos de las aglomeraciones. Las voces inducen al tedio de la cotidianidad. La sombra de una supervivencia que no presenta salida. El mismo devaneo de la rutina que taladra el tímpano hasta hacerlo explotar. En el público, el silencio tenso del desespero se evidencia en los cambios de posturas, en el zunzuneo de las piernas y las manos que rascan las cabezas.

El reciente estreno de El Ciervo Encantado es otra obra dolorosa. Otro

performance que golpea en el estómago, que te estruja por dentro. De las que te muestran la realidad que pretendes evitar.

Tres cuerpos en escena encarnan todo un barrio, una ciudad, una provincia. Un país. Tres cuerpos hastiados, sonámbulos. Tres cuerpos vacíos. La repetición del vocablo no es incidental. No se pueden definir de otra manera. Son cuerpos en tanto encarnaciones de una forma, pero dentro de ellos no radica nada que los complemente. *Corpus* asumidos desde una magnitud física como ente sujeto a leyes naturales. Tres receptáculos humanoides que se fusionan en una sola argamasa de carnes y tendones o deambulan de manera individual. La momentánea separación individual es solo espacial. Todo el tiempo son una y la misma cosa. Un repiqueteo constante del hombre centípedo, sin definir dónde comienza una corporación particular porque están fundidos en actitud, deseos, esperanzas. El simbolismo del movimiento en un gusano gigante, donde un pie empuja al otro para caminar, solo viene a reforzar la imagen visual para aquel que aún decide no verlo con la claridad que se lo muestran.

El vocablo inglés *raw* es quizás la definición más precisa para el desempeño de El Ciervo Encantado. Recoge entre sus acepciones lo crudo, lo bruto, lo puro, lo tosco, sin pulir, lo



FOTOS LEONARDO TARRERO-AHS

El último, dir. Nelda Castillo, Teatro El Ciervo Encantado

fuerte. Como verbo significa también despellejar. *El último* es todo esto en la consideración positiva de cada significado. La crudeza de la expresión real, sin filtros o maquillajes que disimulen la intencionalidad de la obra. Puro, bruto desde el sentido sin mezclar, sin detenerse en subterfugios de papilla infantil que hagan más fácil el ejercicio de tragar la vida. Tosco y fuerte en la (re)presentación, sin sensiblerías que la opaquen. La propia acción del despellejo, retirar lo superficial, la epidermis. Dejarlo todo en carne viva. Revelar la esencia. No es apto para públicos frágiles, para niños que asisten al teatro con la convicción de escapar de sí mismos. No habrá risas. Es revelación, catarsis, tristeza.

Son tres, como las letras de la palabra inglesa, los aspectos fundamentales de este performance artístico.


Desde lo formal, la obra alterna el deambular de estos espectros con momentos de quietud. En estos impasses de detención, los cuerpos clavan la vista en el público. Unos ojos vacíos se adentran en el espectador, le anudan la garganta. Clásico lugar común decir que los ojos hablan. Los ojos pesan, retumban, no necesitan decir nada. En ellos la nulidad del sentimiento y la expresión fija gritan. Ese grito ahogado de Munch. Te hablan a ti. Te dicen que no te sientas indiferente, que por más que juegues

ser espectador en el espacio físico del teatro, que pretendas distanciarte de lo que observas por ser una puesta en escena: tú eres la puesta en escena. Es tu realidad. Estos zombies que se mueven por el escenario eres tú en actitud rutinaria. Tú, encerrado en un archipiélago del mar Caribe. Tú en una vida absolutamente ridícula. Jugar al espectador solo sirve para alienarte, para mentirte mientras te consideras superior. No tienes escapatoria. La vista es inquisidora. No hay forma de escapar de ella. El nudo crece a cada poco en la garganta, es una bola intragable, un grito de BASTA que no baja. No hay agua ni coraje suficiente para hacerlo descender de su posición. Que revelen estas

verdades siempre duele.

La banda sonora de la puesta en escena son grabaciones recogidas en las colas de la ciudad. Grabaciones que recogen toda la miseria diaria. Miseria moral, económica, espiritual. Una madre orgullosa de que a su hijo le encante comer huevo y perritos, y que ese sea su único alimento. Voces hastiadas que maltratan a otros cuerpos hastiados también. Enfrentamientos entre los propios cadáveres. No hay otra forma de definirlos. Cadáveres porque la costumbre ha distanciado el alma de sus cuerpos. Cadáveres porque sus únicos propósitos son ejercer su deber de sobrevivencia. Cadáveres que se pierden en el tiempo. Ciudad de muertos.

El barullo de las voces se entrecruza de una cola a otra. Te hacen partícipe. Sientes la desesperanza del absurdo. Pretender que una botella de aceite tiene el valor de cinco horas de vida. Alimentar el cuerpo con el tiempo. Alimentar como edulcorante de ingesta, como acto primitivo de dejar caer algo en el estómago que simule sensación de llenura. Mirar al cielo, como los tres que yerran por el escenario. Implorar sentido, ayuda. Levantar el rostro y abandonarlo todo. *Eli, Eli...*

Por último, el carácter antropológico de las grabaciones no emite un juicio de criterio. Dejan el ejercicio al espectador. Lo posicionan frente al espejo. Ejercicio de reconocimiento, de rechazo. No hay nada más difícil que soportar la vista de uno mismo. Mirarse realmente, por el tiempo suficiente para eliminar las máscaras. Quitarlas de una a una y quedar asqueado. Ver al monstruo que te mira. Mirarte mirar. Así mismo quedas al final de la obra. Aplaudes por impulso cuando la mente está en blanco. Te levantas, miras al suelo, y esperas tu turno para salir del teatro. Imploras que el malestar pase rápido, que olvides. Rezas porque la vida siga su curso y puedas soportarte de nuevo. 



La tierra que produce la caña,
dir. Dorys Méndez

DESDE LA TIERRA DONDE TAMBIÉN SE PRODUCE LA CAÑA

EMANUEL GIL CONMOVEDOR, PROFUNDO, DIFERENTE, JOVIAL. ASÍ PUEDE denominarse con los términos más cardinales a *La tierra que produce la caña*, el espectáculo con que se celebró una vez más, en Vueltabajo, el Día del Teatro Cubano.

Tal como se conoce, esta jornada se instituye específicamente en 1980 como espacio para reconocer la valía de la gestación constante de nuestra escena y el mérito de sus creadores. Pero también como recordatorio a quienes perdieron sus vidas un 22 de enero de 1868, al asistir a la función de *Perro huevero*, aunque le quemem el hocico, de Juan Francisco Valerio. La obra, puesta por los Bufos Caricatos, poseía en su discurso elementos incendiarios muy incipientes, pero que junto a los motivos que se adjudican a su presentación —recoger fondos para la causa patriótica cubana— hicieron que el cuerpo de voluntarios al servicio de la Metrópolis, entonces la Corona Española,

arremetieran contra el público que asistía a ver *Perro Huevero*...

Hasta la fecha no se tienen datos precisos sobre la cantidad de muertos resultantes de la ola de proyectiles que atravesó el edificio de madera donde se puso la obra de Juan Francisco Valerio. Tampoco se tienen datos de los que murieron alrededor o en días sucesivos de la función ofrecida en el teatro de Villanueva. Lo cierto es que aquel hecho cubrió de luto a Cuba.

Hijo de la revisitación de ese dolor colectivo que engendró resistencia, del gesto iconoclasta de aquellos teatreros decimonónicos que llevaron hasta el punto máximo la defensa de sus verdades más

legítimas, *La tierra que produce la caña*,¹ bajo la dirección artística de Dorys Méndez y texto de Iran Capote, sin temor a decirlo, es uno de los espectáculos que, al menos en el rango de una década,² se ha gestado con mayor calidad y profesionalismo en nuestra provincia de Pinar del Río en torno a los Sucesos del Villanueva.

Los principales méritos en los que se sustenta son su solidez conceptual, su amplia claridad de propósitos, sentido del momento y del espacio para el que se concibe.

Una pieza teatral con todas las de la ley, *La tierra que produce la caña* se manifiesta con muchas ganancias. Es de agradecer que no se haya compuesto a la manera de alguna de esas pacatas galas formales, de esas revistas musicales que hemos padecido en Vueltaabajo; donde es previsible el orden de las intervenciones artísticas, en que el alto grado de improvisación o lo trillado del repertorio restan mérito y respeto a la fecha en que está de fiesta nuestra escena.

La tierra que produce la caña, como texto espectacular es sólido, con un lógico desarrollo, tramado a partir de una estructura de teatro dentro del teatro que asiente la inevitable necesidad de pensar el aquí y ahora de nuestra realidad social y sobre todo escénica.

En relación con esto último, establece un diálogo sensible con su referente principal para la fecha, *Perro huevero...* Pero no se comporta como una recreación de esta obra. Sus propósitos tienen otro vuelo intelectual. Más que desempolvar el discurso de la pieza de Juan Francisco Valerio, lo revisa y trasciende. Establece, dado que parece ser su real propósito, analogías contundentes entre el contexto de enunciación, las causas-efectos que rondaron la puesta en escena *Perro huevero...* y el ahora donde surge, que aborda *La tierra...*

Y de algún modo el texto que Iran Capote nos lega consigue borrar distancias entre siglos, logra sentar bases, alertas sobre circunstancias que todavía no hemos superado en diversos planos en nuestro entorno existencial.

Así pues, la evocación de la memoria histórica se convierte en pendón para el debate de aspectos medulares como la posibilidad del libre albedrío creativo, el respeto a la obra del artista, la necesaria relación institución-creador, la perentoriedad de romper esquemas, fórmulas que lastran la praxis artística. Desde estos nortes, *La tierra que produce la caña*, se expande y agiganta.

Pero los logros escriturales de *La tierra...* no solo se basan en sus planteos, sino también en los lúcidos vericuetos de los que ha participado en pos de consolidarse como un organismo vivo.

Aquí es importante reconocer que esta obra arma sus entrañas a partir la coexistencia de lo más logrado de la tradición escénica nacional y lo más meritorio de la práctica teatral pinareña contemporánea. Rescata y acoge en su corporalidad a personajes esenciales de la herencia teatral como lo son el negrito, la mulata y el gallego. Del mismo modo, reactiva resortes creativos como el choteo, la ironía, el sarcasmo, la parábola, que han modelado el físico de nuestra escena durante más de dos siglos y que ahora en *La tierra que*

produce la caña, se reactiva.



La tierra que produce la caña, dir. Dorys Méndez

¹ Debe su nombre a la frase, «¡Viva la tierra que produce la caña!», expresada por uno de los actores del elenco decimonónico de *Perro huevero...*

² Tiempo en que quien escribe ha sido testigo de estos homenajes.



La tierra que produce la caña, dir. Dorys Méndez

produce la caña, son nuevamente eficaces para generar procesos reflexivos.

Al mismo tiempo, mientras revitaliza nuestra tradición, sin jerarquías y armónicamente conectadas, da cita en escena a diversas estéticas (teatro de títeres y dramático, ballet, mimo), personajes y situaciones provenientes de espectáculos que han sido hito en la escena vueltabajera. Toda esa vorágine, todo ese material atómico, lo hilvana coherentemente, borrando distinciones y conformando una fábula teatral con identidad única.

Así, desde esta hibridez, surge informal y seriamente a la vez *La tierra que produce la caña*, no en la sala principal, sino en La Piscuala, el patio lateral del teatro Milanés. Aquí la acción escénica fluye con desenfado, desplazándose rápidamente a los disímiles planos de representación. De manera que no hay tiempo para el vacío, ni lugar a donde el espectáculo no llegue tórrido.

Uno de los detalles que posibilitan esto son las distintas entradas y salidas, la presencia y relación directa que sostienen los actores con el público. Una relación que, de la forma en que se ha concebido, se experimenta cálida por su intimismo y a la vez potencialmente efectiva; ya que involucra a los espectadores en la acción escénica, los hace partícipes de un gran espectáculo que aborda sus propias existencias cotidianas. No podría ser la puesta más positivamente nociva.


No menos reconocible resulta la visualidad de *La tierra...* Con marcado cuidado se ha concebido un diseño de luces variado en tonalidades que realzan la figura de los actores, los maquillajes de los distintos personajes; las telas que sirven de escenografía al gran universo donde se expande el espectáculo a cargo de Dorys Méndez.

La tierra que produce la caña está defendida por un elenco mixto de mucha valía. Momentos como el grave monólogo de Luz Marina Romaguera, defendido visceralmente por Yunet Martínez, la intervención de los traviosos muñecos que representan a los famosos músicos cubanos Los Zafros, por parte de Teatro de Títeres Titirivida o la sabrosa ironía del siempre estimado personaje Perancita, de Jorge Luis Lugo, seducen al espectador, le confirman la necesidad de su encuentro con una teatralidad bien lograda.

También otros instantes de la puesta como la proyección, a manera de sombras chinas, de imágenes de diversas personalidades que ya no están entre nosotros o fragmentos de obras que las recuerdan, hacen de *La tierra...* una propuesta escénica sensible, de amplios alcances, dada su conciencia del valor de nuestra memoria teatral.

La tierra que produce la caña, como ya hemos referido, es un espectáculo necesario y de muchos méritos. Necesario porque valientemente sostiene, sin ser lesivo o carecer de sentido, el reclamo de los artistas que pujan cada día por la posibilidad de crear sin esquemas ni limitaciones. Porque además deviene en homenaje no solo a los que no están físicamente entre nosotros, sino a aquellos que, estando en alguna parte del mundo, una vez contribuyeron al establecimiento de nuestra cultura.

También deviene en necesario y de valía porque ya el Día del Teatro Cubano reclamaba a gritos a nuestra provincia un espectáculo que estuviera a su altura, y esta vez se ha cumplido la expectativa.

Tales razones nos indican a pensar que *La tierra...* debe entenderse como un ejercicio de la verdad, al respeto, al arte, a la construcción de nuestra nación. No podría esperarse menos de nuestros teatros. Pensar otra cosa de esta propuesta, no poder sensibilizarse con el filo de la palabra consciente y respetuosa, sería apostar por dar la espalda al proyecto de construcción colectiva de nuestra nación y nuestra cultura. 

ENREDOS QUE TERMINAN EN COMEDIA

ALEJANDRO GARCÍA CALVIÑO

NO PUEDO, TENGO ENSAYO: UNA COMEDIA DE ENREDOS ES EL más reciente estreno de Teatro El Portazo, agrupación matancera que ha sabido encontrar un modo de hacer muy particular y que se ha convertido en su eslogan: «hacer de la luchita un arte».

La puesta se desarrolla sobre la línea argumental del texto *Todos los hombres son iguales*, de Yunior García Aguilera. Tres amigas deciden celebrar la despedida de soltera de una de ellas, Susana. La fiesta termina convirtiéndose en una experiencia amnésica. Al despertar, no consiguen recordar nada de lo sucedido durante la celebración. En la búsqueda de estas tres mujeres por aclarar lo sucedido se develan las distintas situaciones que cada una de ellas logra imaginar, las cuales dan cuerpo al espectáculo.

Desde que, en 2015, Teatro El Portazo estrenase la primera parte de *Cuban Coffee by Portazo's Cooperative (CCPC)*,

que mereciera el Premio Villanueva de la Crítica, ha apostado por una estética que explota recursos expresivos de la sátira y la parodia. Dialoga desde el *burlesque*, el *music hall* y el cabaré político, y con algunos guiños hacia el teatro bufo cubano.

En esta última producción, Pedro Franco, director de la compañía, demuestra sentirse cómodo con la estética que propone. La combinación de sátira social y política, música y canto, danza, desnudos, vestimentas y escenografías fastuosas ensalzando a la comedia, facilitan el diálogo entre espectáculo y espectador. *No puedo, tengo ensayo*, se vale de estos recursos que resultan atractivos y funcionan como gancho certero para atraer al público, sobre todo joven que sigue a la agrupación.

Como bien corresponde al Portazo en este tipo de representación, «el chuchito» —en buen cubano— no falta en lo más mínimo. Xenofobia, LGTBIfobia, drogas, prostitución, desigualdad de género y el tan cubano y controversial diversionismo ideológico son algunas de las temáticas que Pedro Franco nos insta a revisar y pensar desde la agudeza del humor.

El desempeño actoral es uno de los principales aciertos de esta singular comedia que toma vida a través de un elenco heterogéneo en edades y lugares de procedencia. Con una carrera consolidada algunos, tanto en teatro como en la televisión, y otros noveles que han sabido estar a la altura. Pedro Franco potencia el trabajo del actor y explota al máximo sus capacidades. Para muchos podría pasar inadvertido el rigor y el trabajo físico y mental que demandan este tipo de representaciones. Sí, aquí se baila, se canta y se hace bien, pero también hay verdad e insisto, hacer reír es cosa seria.



FOTOS: ANYI ROMERA

No puedo, tengo ensayo, dir. Pedro Franco, Teatro El Portazo



No puedo, tengo ensayo,
dir. Pedro Franco, Teatro El Portazo

No puedo, tengo ensayo es una «comedia de enredos», pero no por risible deja de ser sensible. Las problemáticas que aborda conforman el contexto que se vive y padece en muchas sociedades, incluyendo la nuestra. Las carencias y anhelos, las necesidades, el ambiguo sentido de la justicia y el dolor están ahí, entre risas y luces, pero están. Eso sí, sin hablar de política: «en esta obra no se habla de política...».

Un aspecto del montaje que resulta interesante analizar es la concepción escenográfica en relación con la acción dramática. La trama se desarrolla en una especie de apartamento conformado por cajones y *pallets* de madera revestidos con PVC y vinilo. Elementos que permiten cierta movilidad o fragmentación que pudiera dinamitar aún más la visualidad del espectáculo, pero que deciden mantener fijos en su estructura. Por oposición, varios actores defienden un mismo rol que, a la vez y sin dejar de ser un mismo personaje, asume distintas identidades, desde monjas hasta caricaturas *Disney*. Cambian y evolucionan sobre un armazón inalterable. Esto genera un contraste que da una lectura otra a la puesta y que resulta un valor añadido. Del mismo modo, que más de un actor o actriz interprete un mismo personaje, valida la tesis de que «todos los hombres son iguales» (entiéndase hombres en el sentido genérico de la palabra).

Siguiendo el flujo de la vida o por fuerza, hay cosas que cambian necesariamente: las personas, el pensamiento, el ritmo de la vida misma, etc. Y estos cambios suceden dentro de construcciones inamovibles de todo tipo:

ideológicas, políticas, sociales o de cualquier otra índole, que se levantan como edificaciones incólumes. *No puedo, tengo ensayo* es también el reflejo de esa sociedad cambiante. Donde la juventud, principalmente, asume como propias las frases *trending topic* de las redes sociales. Donde una parte importante de esa sociedad empieza a entender y a defender que existen más que machos y hembras —me gusta creer que así es—; que tanto niños como niñas sueñan con ser príncipes o princesas indistintamente. Una sociedad donde persisten las carencias que llevan a hacer hasta lo indecible para sobrevivir o escapar de ellas. Donde lo nuevo, lo

desconocido, es temido y debe enfrentarse a dogmas estigmatizados en la piel y muy adentro de los más obcecados.

Dos fueron las presentaciones de la puesta en el Cine Teatro Miramar, como dos son los años que han pasado desde que la agrupación visitó por última vez las tablas capitalinas, condicionados por la pandemia de covid-19. Sorprende que fuese este el sitio escogido para la visita matancera. Teatro El Portazo mueve público allá donde vaya y La Habana no escapa a su alto nivel de convocatoria. CCPC dio fe de ello. El Miramar no forma parte de las salas insignes que conforman el circuito teatral habanero, tampoco es el espacio ideal donde presentar espectáculos concebidos en un formato totalmente alejado de la formalidad de las salas y que requieren de intercambio, de retroalimentación constante entre actor-espectador. Sí es ideal, por ejemplo, el Café Teatro Bertolt Brecht, que ha acogido a Pedro Franco y su agrupación en otras ocasiones. *No puedo, tengo ensayo* es una obra para disfrutar en una plaza acorde a la propuesta artística que propone. Sus tres actos, así como sus dos intermedios, están pensados y trabajados de modo que, como en buen cabaré, se acompañen con tragos, humo, baile, charlas y la música que, principalmente, es interpretada por las actrices y actores del grupo.

A decir del equipo de El Portazo en una entrevista publicada en la página digital de la Asociación Hermanos Saíz (AHS), Portal del Arte Joven Cubano, el montaje de esta pieza se tornó un proceso largo debido a las limitantes sanitarias impuestas por la pandemia.

Han sido tiempos complicados para el panorama teatral cubano, para la cultura y todas las áreas en general. El aislamiento social fracturó y hasta aniquiló no pocos procesos de trabajo. Sin embargo, el teatro sigue siendo un arte de resistencia, un acto de fe por el que se siguen apostando muchos creadores y también muchos espectadores, que encuentran en el teatro una suerte de alivio para tantos embrollos. Tal es el caso de Pedro Franco al frente de Teatro El Portazo, que se muestra hábil en desenmarañar y tejer enredos que terminan en comedia. 🚧



FOTO ALEJO RODRÍGUEZ

¿Y ahora qué?, dir. Freddy Núñez,
Teatro del Viento

¿Y AHORA QUÉ? UN TEATRO QUE ARRANCA PEDAZOS A LOS PROBLEMAS

KENNY ORTIGAS GUERRERO

LA NUEVA PROPUESTA DE TEATRO DEL VIENTO, *¿Y ahora qué?*, constituye el cierre de una trilogía de espectáculos que han marcado un periodo de búsquedas e indagaciones dentro de este colectivo artístico. La concreción de un discurso descarnado invita al espectador a realizar un profundo análisis crítico de la sociedad en que vive, a la vez que cuestiona las posiciones éticas individuales frente a los sucesos que golpean los cimientos de nuestras estructuras de relaciones entre política-pueblo-democracia-justicia social-poder.

Con *No tengo saldo*, *To Ta Bien* y *¿Y ahora qué?*, el Viento parece llevar a cabo una compleja autopsia de la realidad del cubano, de su contexto —a veces apabullante—, construido en esa especie de agobio cíclico de lo que queremos y no podemos tener o ser, de las comparaciones —a veces excesivas— con lo que recalca de afuera, con el bombardeo extranjero y la defensa contra ese ataque, de las carencias internas —de todo tipo— y la incapacidad para resolverlas, de un sentido de autoconservación de formas y conceptos, que a pesar

de los llamados a la creatividad y el no dogmatismo, lastran las aspiraciones de avanzar como país. Todos estos elementos y muchos más quedan a cuerpo desnudo sobre la escena, sobre la cual se lanzan dardos intentando alcanzar los puntos neurálgicos que provoquen la sanación.

Con esta última puesta la trilogía parece sedimentar presupuestos estéticos que atormentan a Freddy en ese camino por entablar niveles superiores y efectivos en la comunicación con el público, y aunque la palabra ha sido eje medular de las tres propuestas, en esta última gana sustancialmente en simbología. Se siente que se magnifica todo lo anterior: la ironía, la parábola, el distanciamiento, lo vernáculo, lo paródico. Toda esa enjundia de recursos, que se entretajan con acucioso tino, estructuran una dramaturgia que mantiene en vilo a los asistentes a la representación. Aquí, los personajes son diseñados de tal forma que ellos no son importantes en sí mismos, pero sí lo

que representan cada uno. Eso tiene que ver con una dramaturgia fragmentada donde no se concilian historias que denoten una evolución tradicional de los personajes. Ellos se muestran en cuadros pequeños que condensan y otorgan miradas novedosas a todo el contenido que puede representar un simple arquetipo, al cual se le inyecta una carga ideológica contundente.

Tenemos en un primer cuadro o escena a Yanisleidys y Yuniesky, dos conocidos de la infancia, que se encuentran casualmente en un café y a quienes la vida ha llevado por senderos diferentes. Ella, una extrovertida y pintoresca luchadora de la vida con buena solvencia económica, la cual ostenta no precisamente por ser una persona inteligente. Él, estudió con esfuerzo y dedicación hasta convertirse en un sencillo y humilde ortopédico que solo vive de su salario. Este contraste pone en tela de juicio, dentro de la sociedad cubana, el trabajo honesto como vía efectiva para la realización personal y profesional. Surge una interrogante ¿es efectivo el estudio y el trabajo honesto para alcanzar la realización plena? Claro que sí, pero ¿qué pasa cuando otras fórmulas menos legítimas dan prebendas sin mucho esfuerzo y desgraciadamente se van instaurando en el diario accionar? Aquí, Freddys manipula el imaginario popular, lo que la gente piensa y solo manifiesta en círculos cerrados. Hay un desmoronamiento de los paradigmas, una desviación de la columna moral, un uso irracional, manido y sinvergüenza en no pocas ocasiones, de términos —como Revolución— que se emplean como retórica para sostener una imagen epidérmicamente correcta cuando se esconde detrás un crisol de actitudes deplorables. En otra escena una adolescente de trece años se declara la diva del internet y con acentuado morbo sensual estimula a los cibernautas a retribuir monetariamente sus servicios.

¿Y ahora qué?, dir. Freddys Núñez,
Teatro del Viento

El exhibicionismo, la fragilidad de la dignidad ante la banalización del cuerpo y la belleza, son fenómenos que exigen de una apremiante revisión. El mercado neoliberal ha calado subrepticamente en columnas de nuestro sistema social e impone modelos rígidos e insípidos que se posicionan como referentes a seguir por las nuevas generaciones, a través de códigos artificialmente atractivos. Entonces, ¿qué hacemos al respecto? La proliferación de «apariencias» envilece las relaciones humanas y el concepto de lo bello discrimina dentro de la propia juventud a quien no llegue a esos estándares preestablecidos, apartándolo, segregándolo de grupos con un asecho latente del *bullying*. En la interpretación de este personaje hay como una negación a dejarse llevar por la corriente efervescente de las redes sociales, hay un dolor explícito del cansancio que produce la obligación de «aparentar» ser un *sex symbol*, de sostener el status, de dar placer. Este matiz, pequeño detalle casi imperceptible, habla del ser humano y su naturaleza sensible, esa que sobrecargamos de atavíos solo para sentirnos parte, pero, ¿parte de qué?

Luego, hace su entrada una profesora de filosofía que intenta dejar por sentado la importancia de *El Capital* de Karl Marx, en un aula repleta de muchachos inquietos e irreverentes. Su aspecto físico simboliza lo vetusto de un pensamiento anquilosado y tautológico. Ella no es una profesora, es una recaricaturización que alberga en su cuerpo nuestros errores y desaciertos. Varios preceptos gravitan en toda la escena, ¿cuándo la teoría aterrizará en la solución práctica? Si los postulados que emanan de las hojas de los grandes clásicos de la economía y la política están al servicio del desarrollo y la emancipación del hombre como especie, ¿qué ocurre con su implementación? ¿Cuándo será que la redundancia —esquiva a muchas de las problemáticas— tendrá su final? ¿Es necesario desandar explicaciones hipercomplejas reflejadas en libros para dar en el clavo de lo que se torna evidente? Estas cuestiones tienen posibles respuestas



FOTO ALEJO RODRÍGUEZ



FOTO ALEJO RODRÍGUEZ

¿Y ahora qué?, dir. Freddys Núñez, Teatro del Viento

coherentes entre especialistas del tema — no lo dudo—, pero son temas puntuales en la cotidianidad del pueblo; y a ese pueblo se debe el teatro. Tras la rebelión de los estudiantes en la escena, que con sus incisivas preguntas, dudas e incertidumbres ponen contra la pared a dicha profesora, cuyo esquema de funcionamiento no le da para mirar más allá de su propia nariz, cae abatida al piso, convirtiéndose en uno de los signos más poderosos de la obra, y queda clara la impostergable obligación de la juventud de generar un pensamiento renovador y verdaderamente revolucionario para cambiar todo lo que tiene que ser cambiado.

¿Y ahora qué? defiende la idea del teatro como un acto de provocación al intelecto y a la sensorialidad, si se hace bien, claro está. Tienen su espacio en la representación varios personajes de las obras anteriores en la trilogía: la Pachanguera discursa con un enrevesado juego de palabras que, empleando una monotonía de reiteración estética, hacen fotografía exacta de los absurdos que forman parte del día a día en el uso de tecnicismos y regodeos sobre temas de la economía, que en su enunciación, se alejan del entendimiento popular, cerniendo como una nube traslúcida que no da la medida —en sus justas dimensiones— del asunto tratado, a pesar de los esfuerzos por transparentar esos temas.

Reaparece también El Carnicero, quien da la receta para cocinar unos deliciosos bistecs de carne de res, creando todo un espacio dramático en el que se disfruta el universo succulento del plato durante la preparación, sustentada teatralmente por la constante ironía y doble sentido que circundan la temática.

Momento especial es cuando se interpretan musicalizados los versos del poema *Yugo y Estrella* de José Martí, quedando plasmada la posición de Teatro del Viento, de no hacer un arte complaciente servil de lo mal hecho, donde el compromiso cívico y ético serán el camino para seguir construyendo el país que soñamos. Se introduce una escena que cita como referente a la serie televisiva de Netflix *La Casa de Papel*, en la que un grupo de personas deciden

tomar por asalto la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre de España, movidos por diferentes razones. Se pudiera hablar de una apropiación foránea que engancha *ipso facto* al espectador contemporáneo que sigue este tipo de materiales. Desde una reteatralización que —salvando distancias, fundamentos y conceptos del audiovisual con el montaje del Viento— pondera la idea de tomar por asalto la verdad, de vencer el miedo y las carencias de recursos que nos limitan incluso mentalmente para triunfar en nuestras aspiraciones.

La banda sonora articula orgánicamente y como recurso expresivo dentro de la trama sonos, guarachas, mambos y hasta fragmentos de *La vida sigue igual* de Julio Iglesias, y no solo acompaña a las situaciones, también los personajes tararean y enfatizan zonas puntuales donde la música se convierte en cómplice que realza una idea específica. La pluralidad de lenguajes que se emplean son engarzados sin imposiciones ni caprichos que persiguen engatusar al público con lugares comunes. La —o las— historia(s) de Freddys Núñez sí puede(n) tener un sabor agridulce —como la vida— pero que nadie pierda la perspectiva de que la realidad sigue siendo mucho más fuerte. Tenemos que ir arrancando pedazos a los problemas —así lo pide nuestro presidente— y esta apuesta del Viento funciona en ese sentido. Ah, pero arrancar una parte de algo —así sea negativo— siempre va a dolerle a alguien. Una obra de arte como *¿Y ahora qué?* es un vehículo para sondear el estado del panorama que nos acoge. Va más allá de si su un tono es ríspido o amargo, tiene que ver con un compromiso social y estético de elevada factura como nos tiene acostumbrados este grupo, y que atrae a miles de espectadores a las salas teatro de todas las regiones del país donde se presenta. Muchos de esos, hoy por hoy, continúan validando a esta agrupación como una fuente saludable de oxígeno para sus vidas. 🚧

La casa de Bernarda Alba,
dir. Carlos Aguilar, CLAU Teatro

OFICIO DE LA CRÍTICA

FOTO ANDY JORGE BLANCO - LA JIRIBILLA

LA CASA DE BERNARDA ALBA: UN RETO CLÁSICO

MARCO GONZÁLEZ BARTHELEMY

ACERCARSE A UN CLÁSICO POR LO GENERAL DEVIENE UNA TA-

rea espinosa, quizá porque quien lo hace está obligado a verter algo nuevo sobre él, como si no bastara todo lo que está escrito. A este reto se enfrenta ahora la compañía Clau Teatro bajo la dirección del actor español Carlos Aguilar, al llevar a escena un clásico, *La Casa de Bernarda Alba*. Quizá no en el más estricto sentido de la palabra, sino en ese extraño modo con que asumimos el término en la cubanidad, donde ser clásico está más cercano a ser popular, a eso que casi todo el mundo conoce o debería conocer. Pero también es un clásico a cabalidad, porque ¿quién puede negar que las hijas de Bernarda Alba no habitan hoy, escondidas a su modo, en alguna parte del mundo o de nuestros contextos?, ¿quién puede negar que nosotros, bajo ciertos poderes tiránicos, no actuemos también como ellas?

La puesta que nos ofrece Clau Teatro, sin obviar el poderoso texto lorquiano, cuenta en esta ocasión con dos pilares

fundamentales; por un lado, la presencia de un elenco de lujo que combina la frescura de jóvenes actrices con la experticia de otras más experimentadas, y por otro, el diseño escénico, que apuesta por un espacio modesto, donde figuran tan solo los elementos imprescindibles para situarnos en la atmósfera de ese lugar tan imaginado y por lo mismo, quizás, tan impreciso que resulta la casa de Bernarda Alba.

La pieza inicia con un rictus. Los pasos de una actriz se mezclan entre el público y encuentran lugar entre nosotros, en la platea. Desde ahí comienza el viaje. La intérprete, dotada por la gracia del canto lírico, declama un poema, acompañado de movimientos que involucran el cuerpo

para completar su expresividad. Su vestuario cándido nos ofrece la idea de espiritualidad, de conexión con otro mundo, con otro plano de la existencia. Esa parece ser la intención, pues la acción dura solo unos segundos y más tarde sus pasos se pierden sin dejar rastros.

El gesto funciona como un poderoso indumento sugestivo, que nos sumerge en un estado de ánimo trágico, coherente con la propuesta. De este modo, el director ha escapado a cualquier posibilidad de abordar directamente el texto, como pudiera esperarse. En su lugar nos reserva esta suerte de prólogo, dígase introducción, si se quiere, en donde asoma también una visión ritual del teatro.

Salvo escasas excepciones como la que se acaba de señalar anteriormente, el montaje se mantendrá en estrecho apego al texto original. No se intuye en él una intención rupturista, ni el afán de *re-significar* o *re-contextualizar* el clásico en pos de acercarlo a la contemporaneidad. En su lugar, hallamos una labor más arqueológica, reconstructiva, y en cierto modo tradicional, algo que no necesariamente tiene que ser reprochable. Las zonas de libertad creativa se ubican más bien en los terrenos de la actuación y el diseño escénico, que gozan de rasgos propios y originales.

Varios paneles verticales (de espesor grueso), separados entre sí, cuelgan y descansan a cada lado y al fondo del escenario, en forma de v. Han sido cubiertos de tal modo que asemejan la textura del mármol agrietado y refuerzan la idea de la casa como prisión, muralla, barrera impenetrable. Su disposición vertical tampoco es gratuita, sino que deviene elemento simbólico de un orden establecido con rigidez y obediencia, que encontrará después en Bernarda su más alta expresión. El piso, cubierto con un motivo de exquisitas baldosas, aporta el toque de antigüedad casi obligado para instaurar el clima de la época, mientras la silla, elemento de gran sobriedad colocado al extremo izquierdo del



FOTO ANDY JORGE BLANCO - LA JIRIBILLA

La casa de Bernarda Alba,
dir. Carlos Aguilar, CLAU Teatro

escenario, resulta objeto casi imprescindible. Dicho elemento no solo sirve para calcar la autoridad y el temor que pesan sobre la estampa de Bernarda Alba, también la convierte en una presencia constante, omnipresente, y por lo tanto en una clara extensión de ella misma, una Bernarda otra, presente/ausente, transmutada en ese objeto de madera de cuatro patas.

Lamentablemente no goza de la misma suerte el pozo, que con notorio afán naturalista se ha llenado de agua y se ha ubicado en proscenio, al margen de la escena. Este elemento, aunque resalta la belleza del conjunto, atenta contra la idea de encierro que se pretende consolidar a través de las texturas de mármol, al ser un objeto que necesariamente remite a un espacio exterior. Por otro lado, su ubicación no es ventajosa, pues al estar demasiado cerca de escena y ser tan diferente en naturaleza, produce el efecto de un rompimiento, luce como un aditamento que sobra, que no logra integrarse al conjunto

en su composición. No se vislumbra en él más que la mera fascinación de un placer estético y temporal, producido por el hechizo del agua y los pétalos que en ella reposan.

Cabe notar la figura de un músico a un costado del escenario. La presencia de este elemento sonoro es todo un acierto, pues aporta un toque de proximidad que convierte la experiencia escénica en un hecho más vivencial, cercano, realista, si así se quiere. A esta intención de revivir la atmósfera de la época y recrear el luto en el que se sumen Bernarda y sus cinco hijas, se aviene también un coherente diseño de vestuario y utilería, que economiza al máximo los elementos para crear fuertes contrastes entre el color negro y blanco de los hábitos y el pálido gris de las texturas del mármol, acompañados por una iluminación de blancos fríos.

Salvo los usos de la Poncia, la criada y María Josefa, conscientemente distinguidos del resto, Bernarda y sus hijas visten de negro; dicha uniformidad no solo sirve para exteriorizar el luto venido por la muerte del padre, sino también para apartarlas del resto, como figuras centrales de un drama circular, donde solo se escapa y se llega a través la muerte, como bien sabe Adela.

Lo cierto es que cada objeto tiene un sentido preciso dentro del montaje, desde el bastón de Bernarda (símbolo de su poder), hasta el crucifijo que pende del cuello de Martirio, (símbolo de su fe y de la moral religiosa que sostiene su mundo). Después de todo parece que el mayor reto al que se enfrenta la compañía Clau no es precisamente el de concebir un espacio escénico coherente, sino, sobre todo, el de abordar un texto clásico, cuyas figuras presentes en el imaginario colectivo muchas veces se han visto estereotipadas. ¿Quién no ha imaginado alguna vez a Bernarda gorda, a Angustias triste y fea, o a Pepe el romano rebosante de belleza? ¿Quién no ha pensado cómo deben ser, moverse, vestirse, andar o comportarse? Ninguno de nosotros está libre de ese pecado y, sin embargo, esas figuras lorquianas son algo más, mucho más.

Esa suerte de estereotipos que anteceden la obra ubican a los actores en una posición muy compleja, pues demanda de ellos un trabajo que se parece más a la adivinación que a la técnica. Para algunos, no basta con que Bernarda (interpretada eficazmente por Yordanka Ariosa) sea una mujer dominante, soberbia y todopoderosa, sino que también debe poseer una complexión gruesa, peinar canas, llevar el ceño fruncido y gruñir todo el tiempo. Quizá por eso en cada montaje del clásico, uno de los aspectos más llamativos resulte ser la actuación, la interrogante de cómo las actrices han asumido de nuevo ese reto. Afortunadamente, el poderoso elemento integrado por Yordanka Ariosa, Mayra Mazorra, Anabel Pla,

Ana Gloria Buduén, Chabely Díaz, Lissette de León, entre otras, ha desobedecido a los estereotipos, para crear personajes verdaderamente cercanos y originales, donde es posible advertir los principios de la pasión y la entrega. Un trabajo solo empañado por la dicción, a veces defectuosa que amenaza romper su mundo ficcional.

Maira Mazorra construye su propia Poncia a partir de un equilibrio agradable, que combina la rectitud de carácter con las bondades de un corazón dulce y generoso. No es difícil notar que la experimentada actriz se siente a gusto en su personaje, lo que la mantiene distante de cualquier artificio. Con su labor nos recuerda por momentos a esa abuela mimosa que alguna vez todos tuvimos, y que ahora es ella para las hijas de Bernarda. A veces demuestra ser irónica y perjudicial, pero detrás de sus consejos siempre se intuye una intención bienhechora, pues nunca deja de lado esa calidez y dulzura tan necesarias para fundar la contrapartida de Bernarda, siendo la única que en ocasiones está dispuesta a aflojar su tiranía.

Bernarda, el personaje central de este drama, y sobre el que pesan quizá mayores estereotipos, ha sido interpretada en esta ocasión por Yordanka Ariosa, actriz de gran versatilidad. Yordanka no es precisamente una mujer gruesa, por el contrario, su figura se aparta del esquema de cuerpo voluminoso que casi siempre imaginamos para una Bernarda, pero esto no afecta en absoluto su desempeño como actriz. A falta de este rasgo estereotipado, se auxilia en su poderoso aparato vocal para afianzar el respeto y la autoridad que pesan sobre Bernarda. No solo su voz le ayuda a este propósito, sino también su actitud, su pose erguida, la mirada fija que dirige acuciosa en todas direcciones, intimidando a las hijas y en última instancia al espectador. Y por supuesto que su tiranía tampoco está exenta de órdenes sordas y golpes de bastón; sin embargo, su mayor poder radica en ella misma, en su capacidad para acercarse



FOTO ANDY JORGE BLANCO-LA JIRIBILLA

La casa de Bernarda Alba,
dir. Carlos Aguilar, CLAU Teatro


también, por medio de la intuición, a un personaje tan imaginado.

Quizá el único reproche que se le pueda apuntar es el rigor excesivo con que conduce a veces su personaje. Como todos sabemos, Yordanka es una actriz poderosa, muy poderosa, capaz de entregarnos verdaderos momentos de placer, tanto en la comedia como en la tragedia. En este sentido, pudo haberse adueñado más del espacio y construir una Bernarda más suya, más dominante o, por qué no, más sarcástica, más alejada del esquema tiránico convencional. Entonces su poder habría llegado también a los dominios del público, quien le respondería temeroso como una más de sus hijas. Aun así nos regala una interpretación magistral, diáfana, que pervive en la memoria de los espectadores y demuestra que su labor como actriz sigue en ascenso.

A la virtud del elenco se suma el trabajo de Ana Gloria Buduén, quien interpreta a María Josefa, la anciana madre de Bernarda Alba. La actriz, a pesar de tener contados momentos de intervención, nos retribuye con verdaderos instantes de placer. Su aparición le aporta a la escena los componentes fundamentales para lograr el equilibrio que tanto agradece y merita la

propuesta, el humor, la risa como contrapartida de un drama que no conoce final feliz. La carismática actriz conduce a su personaje a través de una locura infantil, revestida de humor y melancolía. Sabe ser la víctima de su propia hija, pero también sabe gritar, burlarse y exponer con transparencia ese momento en que la vejez no nos deja más rostros que la cara de un niño juguetero. Todo ello conspira a favor de que su presencia se extrañe más allá de las veces que logra escaparse del cuarto donde la encierra Bernarda.

Entre las hijas, resalta especialmente la interpretación de Chabely Díaz, a cargo de Adela, quien nos devuelve a la hija menor de Bernarda Alba más insurrecta, más rebelde que de costumbre,alzada contra el poder tiránico de su madre y enamorada a más no poder de poder de Pepe el romano. La joven actriz sabe encarnar también la fragilidad, el desespero ante la imposibilidad de respirar aire fresco y, por ende, el deterioro de las facultades mentales que finalmente conllevarán a la tragedia. A través de una gestual poderosa, Díaz nos regala verdaderos momentos de belleza, como aquella estampa donde simula la imagen de una mariposa intentando escapar sin encontrar las ventanas. Su interpretación contribuye, considerablemente, a que el final no luzca abrupto, sino esperado y coherente. Su labor es casi la de semejar un vaso que se ha llenado más allá de sus límites.

Con la muerte de Adela no solo se advierte el fin de la obra, sino también el principio de esta compañía que nace en el horizonte teatral habanero y que ha elegido la obra de Federico García Lorca para forjar nuevos puentes de historia y teatralidad con la madre patria, de la que un día fuimos como una hija a Bernarda. 

Los pájaros negros de 2020,
dir. Agnieszka Hernández



FOTO VASS VALDES

LA FRANJA TEATRAL: ¡A ESCENA!

Tomado de Cubarte

(...) tuvo el canto y el pañuelo
para acunar la fe de mis entrañas, (...)
y dejarnos sus manos, como piedras preciosas,
frente a los restos fríos del enemigo.
NANCY MOREJÓN

NOEL BONILLA-CHONGO

CUANDO «LO ESCÉNICO» SABE CORRE-

GIR «lo teatral», cuando este último logra, desde la artesanía de su artificio, (re)enunciar las coordenadas precarias del espacio, el tiempo y la acción escénica para volverse razón actualizada del hacer y del pensar en la transformación del instante en vivo acontecimiento, el tiempo (teatral) invertido ha valido la pena.

En *Los pájaros negros de 2020*, guion y dirección de Agnieszka Hernández Díaz con La Franja Teatral, espacio-tiempo-acción

se vuelven atributos para sacarnos de los lugares comunes de la especificidad del aquí y ahora de la representación, de la co-presencia del actor y el espectador, de la visión aurática del cuerpo vivo del *performer* que en juego seductor se pone.

Y es que lo esencial de las dinámicas de teatralidad generadas en/por la puesta, o sea, de aquello que emerge entre lo que uno ve, por un lado, y lo que uno advierte como «escondido» detrás de lo que está viendo, por otro; teje de manera sutil y sin rarefacciones un entramado donde no quedan cabos sueltos. Para quienes han leído a la Agnieszka poeta, narradora, dramaturga; para quienes disfrutamos de su peculiar modo de decir/hacer en escena, es sabido que maneja con solvencia esos procedimientos polinarrativos poéticos

para enunciar un asunto y, al tiempo, distanciarse de él para luego, como por maña de auténtico hechizo, regresarnos al punto de partida.

Así, en *Los pájaros negros de 2020* (*Blackbirds. Entrenamiento sin razas*), guion y puesta en escena, asistimos a la configuración de dos planos operativos de la acción: el plano de lo que se ve, de lo que se dice, de lo que se presenta, de lo que es visible, audible y está desplegado en la superficie del acontecer; y el plano sumergido, aquel de lo que oculto subsiste, de lo que no se ve; parafraseando al investigador Óscar Cornago, pero se intuye no solo como facultad relacional de la teatralidad restringida al campo de lo escénico. Quiérase entender que entre parlamentos y didascalias —cual guion coreográfico—, en el «entrenamiento sin razas» que nos propone La Franja Teatral en la sala Tito Junco del Complejo Cultural Bertolt Brecht, «lo escénico» se expresa fuera y dentro de la capacidad zapadora que tiene el teatro para resolverse desde sus recursos más ingénitos, propios e inherentes, en la construcción visual, gestual, sonora, corpórea que lo interrelacionan como constitución historizada de un imaginario social («blanquistoridad», según este conjunto de *Blackbirds*).

En ella, en la historia y en los entrecruces de sus relatos diacrónicos y sincrónicos, van y vienen personajes ficticios y reales, entelequias y referencias, tópicos reformulados

o clichés cuasi olvidados. Las hipótesis resultan algoritmos, quizás tentativas; pero de igual manera, posibles y concretos teoremas. Como su Mary Prince, Agnieszka vota por la no renuncia y la batalla. No hay otra opción; aun regresando al origen, al inicio de todo, a la semilla; ellas sueñan y apuestan por tornarse jugoso fruto en su espacio-tiempo-acción. Allí —aquí y ahora—, es el escenario donde actuar, donde mirar y ser vistos, decir y ser escuchados, en aras de salvaguardar la existencia durante el impasse pandémico y tras el «raptó de dolor y desesperación al conocer en La Habana la noticia de la muerte de George Floyd, ocurrida un 25 de mayo, en Minneapolis, a manos de un agente de la policía local», la travesía escritural de *Los pájaros negros de 2020* soportaría su sinopsis argumental, tipo cuadro a cuadro:

«Una mujer blanca y un hombre negro, más de una vez, cuando ellos se abrazan, han sentido entre ella y él la carga de la *Black History*. Antes de comenzar la pandemia, trabajaban juntos en una obra sobre el bailarín afroamericano Bill Robinson. Después de la pandemia no tendría mucho sentido continuar la obra exactamente en el punto donde se quedó. Ella cree que él se marcha de la casa por tantas horas que acumularon juntos durante la pandemia. Él se marcha el 25 de mayo, después de la muerte del afroamericano George Floyd. Se marcha y termina su obra sobre el maestro Bill Robinson».

¿Cómo era posible semejante acto de barbarie en pleno siglo XXI?, se preguntaría la poeta Nancy Morejón al tiempo que hacía germinar su príncipe negro para Floyd. Como ella, La Franja Teatral en su partitura contada en tiempo presente —*sumun* del grito de dolor ante tantos años de racismo, injusticia y deshumanización expuestos



Los pájaros negros de 2020, dir. Agnieszka Hernández



FOTO YASS VALDÉS

Los pájaros negros de 2020, dir. Agnieszka Hernández

ahora en un solo acto escénico— nos invita a recalibrar todas las coordenadas para imaginar los escenarios y los mundos por venir, acudiendo a la remembranza del mítico espectáculo *Blackbirds*, 1928, donde brillara Bill Robinson junto a actores y bailarines afroamericanos.


Hoy, en pregunta de la investigadora escénica serbia Bojana Cvejić, ¿cómo podemos imaginar o incluso soñar con un arte que nos gustaría ver en el futuro sin la obligación de saber cómo hacerlo ahora? Hay en *Los pájaros negros de 2020* evidencias de un teatro vivaz, neto, artesanía en progreso; un teatro *made in Cuba* que, sin negar lo efímero de la temporalidad (tiempos de aceleración, rentabilidad, eficacia) de sus hechos (en sus permanencia u olvidos), revisita el pasado para situar en pertinente plano el carácter experimental y comprometido del performance. ¿Acaso Shirley Temple es mención directa a la persona/personaje o es anchuroso pretexto topológico?

Con mucho y más, esta pieza coral —cual *chorus* trágico— explora todo un sistema de relaciones para enramar una dramaturgia dinámica entre lo sugerido y

lo axiomático, entre lo visible y lo invisible, entre la actriz/bailarina/cantante, el actor/bailarín/cantante y el espacio, el tiempo, el universo sonoro (tumbadoras, claquetas, voces agazapadas, música incidental, un piano que parecería heredad de cabaré alemán de posguerra), los trajes y afeites, las luces, el texto, la imagen (povos, pátina, madera, cuerpos, pieles, gentes, negros y blancos todo-mezclado), etcétera.

Me atrevería a pensar que, como Leo-Bill/Frank-Floyd, Agnieszka levanta su franja teatral a modo de friso homenaje a su Pinar del Río natal y a sus gentes. También a nosotros, múltiple y diverso. Ella, discípula hábil de lo mejor de nuestra dramaturgia insular, no entiende otra opción:

retornar a las fuentes. A la investigación fundada en la revisión del lugar del Hombre en el mundo. A la capacidad poderosa de cuestionar el mundo de la realidad desde su plexo poético, desde el espacio inmediato y real de lo teatral/vivencial. Al pasado que pesa, al presente que pende, al día-día de lo escénico que procura corregir lo teatral. Entonces bracea una y otra vez; bracea y de nuevo bracea, pulsa, impulsa para juntar en sus teatralidades, a una masa de jóvenes actrices y actores que habitan esta isla y su peso desde la más leal de las factorías para hacer del teatro un público espacio al alcance de todas y todos. Masa. Comuni3n. Un todo dispar y, a la vez, unívoco.

Sé que, «para acunar la fe de mis entrañas», *Los pájaros negros de 2020*, en su *perpetuus* camino perfectible, en la *dynamis* regenerada de su escritura espectacular, en el *continuum* ensayo de sus formas horizontales de relacionarse y cohabitar en sinfonía cabal de sus texturas y tesisuras actorales; en sus modos de no hacer concesiones gratuitas que traicionen la dignidad del teatro «frente a los restos fríos del enemigo», es, seguirá siendo y continuará estando en el horizonte de lo sensiblemente posible: no solo por lo que de deseable y meritorio posee, sino también de necesario para conectarnos y humanizarnos. Para colmar el teatro con el bien común que representan la creaci3n sincera y el acontecimiento artístico al llenarnos de vida, individual y colectivamente. Hágase la música, el baile, la reverencia, el aplomo, el goce. La Franja Teatral: ¡a escena! «y dejaros sus manos, como piedras preciosas». 



Documental urbano de la fiebre,
dir. Agnieszka Hernández

DESCARGA FEBRIL

KATIA RICARDO OLIVA

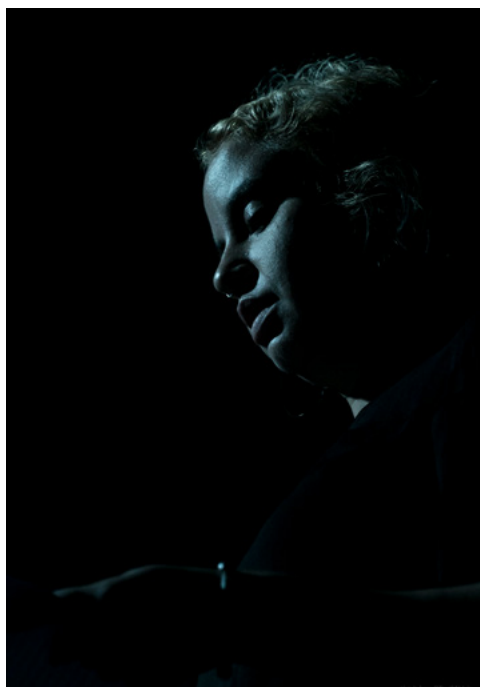
LA CREACIÓN ESCÉNICA CONTEMPORÁ-nea no ha sido ajena a la renovada necesidad de confrontación, aunque añoremos un panorama teatral vivo y variado a pesar de muchas otras realidades económicas, políticas y sociales. La covid-19 ha transformado al mundo en todos los sentidos y ha marcado un antes y un después en la creación de productos artísticos, y en las individualidades personales y profesionales de los que apuestan por seguir dialogando desde el teatro con un público que también se transformó.

Reinventarse un teatro en medio de tanta crisis, en circunstancias tan hostiles, decadentes y desesperanzadoras es una muestra indudable de la sobrevivencia y resistencia de los creadores, y eso —considero— es uno de los aciertos de este grupo de autores y actores que se reunieron en la Sala Tito Junco del Centro Cultural Bertolt Brecht junto a la dirección de Agnieszka Hernández.

Esa necesidad ha dado lugar a la producción de este proyecto: *Documental*

urbano de la fiebre, un espectáculo que reúne a varios actores que acompañan a modo de «descarga» a las autoras seleccionadas en una acertada curaduría por su carácter performático y la selección de cada uno de sus textos (re)presentados en escena. Sus diferentes puntos de vista, estéticas, experiencias, historias, inspiradas en este período de pandemia, estructuran el sentido del espectáculo. Visto en primer lugar como guion, reafirman positivamente la labor de Agnieszka como una de las dramaturgas más reconocidas en los últimos tiempos.

La fiebre como síntoma que padecemos muchas víctimas o no de la covid-19; la fiebre del sistema, de las carencias, de la esperanza. El calor de las colas en una isla tropical, la incertidumbre, las pérdidas, la necesidad del calor de un abrazo. La fiebre como metáfora de la madre que pare, cría en circunstancias adversas y no renuncia a sus sueños, apuesta por seguir creyendo en el interior del caballo de Troya, en la conquista y la trampa, y se pinta los labios de rojo, aunque el nasobuco le tape la sonrisa. El perro hembra que vocifera a la jauría que lo acusa, en un ritual de rebelión de la mujer como construcción social. La belleza que esconde el perro hembra detrás de la máscara de ciervo, esa que la eximirá en el tiempo, aunque desee ser cazado como un ciervo porque no quiere formar parte de una jauría que no lo representa. El abrazo con mar de por medio, el regreso, el sueño recurrente de árboles y bosques, plantar sin fronteras. Tirando hacia abajo raíces



Documental urbano de la fiebre,
dir. Agnieszka Hernández

que también abrazan la tierra. La sudoración fría que reemplaza la fiebre, la de la espera, la ansiedad de la carne humeante. Imágenes de una ciudad que se desarma y se reconstruye en el cuerpo del espectador y el murmullo en el oído de la evolución de un encuentro. Así revelan sus testimonios cargados de poesía y verdad las autoras Ámbar Carralero, Taimi Dieguez, Nara Mansur en la voz de Elena Llovet —joven y talentosa autora— y Martha Luisa Hernández Cadenas.

Cada una desde su registro, puso en diálogo sobre la escena temas de interés desde su propia versión referencial, con diferentes lecturas. Los relatos verbales fueron acompañados por el espacio/isla de cada una, así como por elementos escenográficos, música en vivo e imágenes proyectadas

que apoyaron la representación en cada una de las escenas e intervinieron a su vez la realidad de la construcción formal colectiva. La visualidad independiente diversificó y complementó las propias formas de decir en cada espacio; pero a nivel general la frontalidad del público cortó la intimidad y el calor metafórico que sugiere el espectáculo. Me hubiese gustado interactuar con las islas e ir ascendiendo a ellas al mismo tiempo que los elementos no quedaran, en algunos casos, como decoración u objetos de instalación, sino que pudieran servir como un recurso para apoyar las historias y su interacción directa con el espectador.

Este proyecto de confluencia experimental que narra, y a su vez representa, abraza al teatro documental, el performance, la instalación en una suerte de ambición por parte de la directora con un estilo que la caracteriza desde hace algunos años. Sus últimos trabajos lo constituyen textos suyos que ha decidido dirigir con el acompañamiento de un grupo de actores que




Documental urbano de la fiebre,
dir. Agnieszka Hernández



conforman el colectivo La Franja Teatral. En esta ocasión se destaca la actriz Amalia Gaute, quien nos regala su fuerza interpretativa; el resto de actores asumen otra voz o el conjunto de muchas voces víctimas de las secuelas que sigue dejando esta terrible enfermedad. La utilización de micrófonos y la distancia con el espectador los limitó en varios momentos de una cercanía necesaria en su discurso.

La intención en un experimento de un trabajo de investigación como este tiene como reto la coherencia en la progresión a la hora de hilvanar cada una de estas narraciones individuales. Me encontré frente a un trabajo en proceso que, con tiempo y limpieza, podría convertirse en un resultado más consecuente con la calidad y curaduría de las autores, actores y dirección en general.

Documental urbano de la fiebre es un espectáculo que se agradece y que como proceso de investigación y experimentación

generó un necesario pretexto para reunirse y crear, en esta etapa de reapertura ya menos traumática. La necesidad de decir y el cómo se dice es una elección de los artistas y el director; asimismo, la interpretación siempre será subjetiva y la variedad de criterios en torno al resultado de un proceso creativo siempre generará polémicas, disensiones, reflexiones y, en el mejor de los casos, un diálogo positivo en aras del entendimiento y calidad del trabajo al que se refiere. La convergencia de autoras-mujeres-artistas, en una excelente composición poética, el desdoble y entrega de sus palabras como si se desvistieran en un suspiro liberador del tiempo actual y las circunstancias globales y específicas de cada una de ellas es lo que más agradezco. Verlas salirse de sus publicaciones y jugar a decir, a expresar, a reír, llorar, descubrir sus fobias, pasiones, sus sueños, permitió que quisiera, una vez finalizada la función, quedarme a esperarlas y abrazarlas, rompiendo incluso los protocolos de distanciamiento. 

EL DIARIO DE ANA FRANK, APNEA DEL TIEMPO

Las personas libres jamás podrán concebir lo que los libros significan para quienes vivimos encerrados.

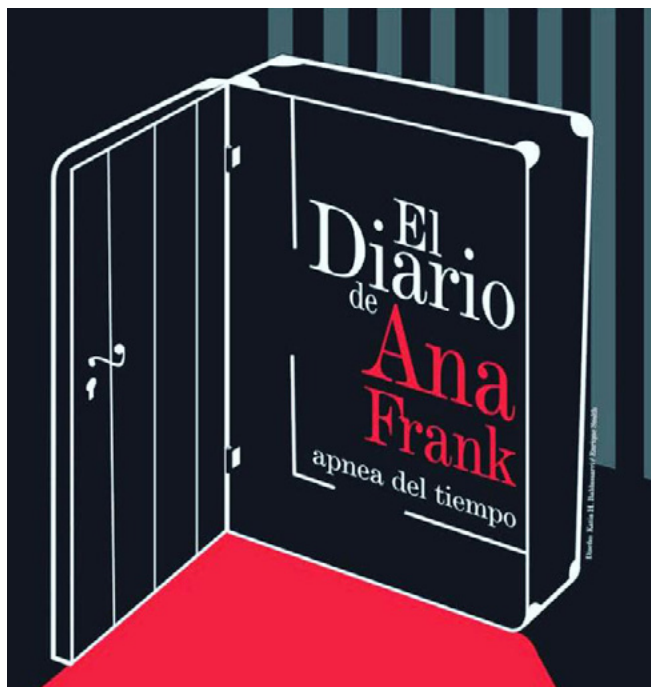
ANA FRANK

ALEJANDRO GARCÍA CALVIÑO

¿HASTA QUÉ PUNTO HAY QUE SUMERGIRSE en las aguas del pasado para encontrar los paralelismos entre el presente y las historias que reposan en sus oscuras profundidades?

Los sucesos que la humanidad vive hoy, tales como beligerancias, emancipaciones, incrementos de corrientes de pensamientos extremistas y crisis de todo tipo no son nuevos. El ritmo que el desarrollo de la sociedad impone a nuestras vidas hace que muchas veces no sea fácil echar la vista atrás. Pero lo cierto es que solo hace falta asomarse un momento para advertir que algunos de los acontecimientos más significativos de la actualidad son fácilmente distinguibles en otros que sucedieron, incluso, hace siglos atrás.

En la sede de Ludi Teatro, sita en calle I e/ 9 y 11, El Vedado, La Habana, la ventana al pasado quedó abierta tras su más reciente estreno: *El diario de Ana Frank, apnea del tiempo*. El texto de Agnieszka Hernández, que dirige Miguel Abreu, es más que una revisión a la adaptación teatral de Albert Hackett y Frances Goodrich, estrenada en Broadway en 1955; más que una simple relectura a los testimonios íntimos que Annelies Marie Frank dejara plasmados en su diario. Ana narra su adolescente experiencia de los casi dos años y medio que pasó, junto con su familia y



otras cuatro personas, ocultándose en «*la casa de atrás*» —título de la publicación original de 1947— de la ocupación nazi en Ámsterdam. Agnieszka desmiembra y desmenuza la historia para luego renovarla desde la mirada más actualizada posible.

En su diario, Ana describe sus pensamientos y sentimientos en el aislamiento forzado, y del mismo modo lo hace en la puesta. Es cierto que nada es comparable al genocidio y las atrocidades vividas por las víctimas del holocausto. Pero también es cierto que, en estos dos últimos años, el mundo habrá podido acercarse a entender, inclusive a padecer, las sensaciones de ahogo, de incertidumbre y de miedo, además del daño psicofísico que puede provocar el confinamiento.

Desde esta «inmersión» al pasado, Ludi Teatro construye su propuesta. Miguel Abreu concibe el montaje como una fusión entre los recursos teatrales y performativos del cabaré. La música articula la representación teatral. Las canciones de Lilena Barrientos y el acompañamiento musical en vivo dan a la puesta y al espectador una suerte de alivio —una bocanada de aire— en medio de tanta presión, a la vez que dinamitan el ritmo de la escena y enriquecen el discurso.



Ana Frank: apnea del tiempo,
dir. Miguel Abreu, Ludi Teatro

Lo que hace tan especial el testimonio de esta niña es la franqueza con la que fue escrito y la inocencia con la que describe los horrores que hubo de vivir. Esa misma sinceridad es la que trasmite el elenco que asume los roles de esta versión, compuesto íntegramente por mujeres. Ya fuese por necesidad o por intención del director, que sean actrices quienes asuman también los papeles masculinos refuerza el papel de Ana como autora del diario original y la sensibilidad de Agnieszka como mujer y creadora de esta pieza. Detrás de sus líneas —de ambas— surge la voz de una adolescente que busca su lugar en el mundo. Es así que nadie mejor que una mujer para, a partir de su experiencia y ese sentido otro que le asiste, traducir e interpretar estos personajes.

En el trabajo del elenco descansa el mayor peso de esta propuesta que dialoga desde la más absoluta verdad y que queda claro desde el principio. En el monólogo inicial de la Sra. Frank (Arianna Delgado), se advierte que estamos asistiendo a un episodio donde sus protagonistas no se andan por las ramas. Será vital para ellos, entonces, que no quede nada por decir; dejar el alma al descubierto y someterse al escrutinio de la sala. Durante las dos horas que dura aproximadamente el espectáculo, vemos cómo se alimenta esta idea. Crece con los distintos momentos que tiene cada personaje para exponer sus «entrañas». El Sr. Van Daan (Raiza D'Beche), la Sra. Van Daan (Daidy Carreras/Yoana Pérez

Acanda) y el Dr. Dussell (Aimeé Despaigne) son los otros personajes que, en el intento por escapar a las amenazas que sobre ellos se ciernen, representadas en el Carnicero de Praga (Claudia Alonso), comparten refugio con la familia Frank. El ciclo culmina con las figuras totalmente desnudas de Ana (Alina Castillo) y Peter (Chris Gómez González/Nazareth Paumier) tomados de las manos en un acto idealista de liberación plena.

En el entramado de objetos, imágenes y símbolos que constituyen la puesta en escena, el diseño escénico es otro de los aspectos a destacar. En este caso, es sobre la utilería escenográfica y el vestuario que se ha puesto más atención. En la obra prima el minimalismo. La simplicidad de los objetos juega un

tanto con la ingenuidad de Ana.

Como recordatorio de que se está dialogando con el pasado desde el hoy, es un teléfono celular el soporte donde Ana deja notas de voz para grabar sus memorias y no en el regalo que recibiese por su treceavo cumpleaños: la libreta de tapa cuadriculada en rojo y blanco que hoy se exhibe en el museo Anne Frank House. Este patrón de líneas y cuadros se aplica a los uniformes y todos los objetos que se utilizan en la puesta. En este caso, con los colores azul y blanco, simulando los uniformes que vestían los judíos, gitanos, homosexuales y muchos otros sectores sociales y étnicos que fueron perseguidos y enviados a los campos de concentración nazi. Las maletas de madera que cargan con las pocas pertenencias de los refugiados son las que sirven, además, como asientos o para armar las pequeñas estructuras que apoyan la composición escénica. El color rojo queda reservado para el Carnicero de Praga. Representado como una prostituta, y como símbolo de la amenaza que significa, es el único personaje que destaca visual y conductualmente por sobre los otros, ya que excede los modelos cromáticos y de proyección predominantes.

Ana Frank hizo de su diario un vehículo de reflexión y reafirmación en medio de unas condiciones sumamente precarias. Agnieszka Hernández y Miguel Abreu, también en medio de condiciones complejas, se valen del teatro para hacer un llamado a meditar y revisarnos como seres humanos. En la obra se habla de los adioses, de las derechas e izquierdas, de la hipocresía, del odio y las tantas otras miserias que acompañan a nuestra especie. Habla de la necesidad de adentrarnos en las aguas, sin importar lo hondo que haya que llegar para aprender de los errores pasados, salir a la superficie y construir un mejor futuro.

Hoy, Ana encuentra en Ludi Teatro su refugio, su diario, «la casa de atrás», ese pequeño lugar donde pensó el mundo y se enamoró por primera vez. 🏠



FOTO ALINA MORGANTE LIMA

Lienzo de una mujer que espera,
dir. Jorge Lugo, Teatro Rumbo

PERANCITA, VEINTIDÓS AÑOS DESPUÉS

EMANUEL GIL

PERANCITA ES UNA LUCHADORA, SI BIEN SUS ANHELOS DE UNA

añorada prosperidad quedan trancos en el instante en que su esposo Felipe, quien abandona el país en una embarcación clandestina, perece en alta mar. Aunque se acrecientan los riegos de ser sorprendida *in situ* vendiendo cucuruchos de maní sin una patente que la autorice para tal ejercicio; multiplicándosele a causa de esto sucesivas carreras maratónicas cuando se acerca, a criterio de esta, la desgracia en forma de inspector, ella, la heroína anónima de a pie, seguirá batallando hasta el final, aunque tenga que hacerlo hecha tierra y con no más fortuna que su propia voluntad para subsistir.

Lienzo de una mujer que espera, que otrora, en el año 2000, se reconociera como *Lienzo 5x1*, llega con absoluta vitalidad a los veintidós años sobre las tablas, un récord que pocos espectáculos cubanos pueden darse el lujo de ostentar. El secreto reside en que Jorge Luis Lugo, creador e intérprete de esta pieza, como experimentado escudriñador de la escena, ha entendido que para que una obra, sea un clásico o no, llegue al espectador, provoque su universo, su tranquilidad, debe tener una relación dialógica con este.

La biografía de Perancita, la protagonista de *Lienzo...*, rebotante de accidentes, sobresaltos, pérdidas, pasajes utópicos, alegrías, riada de conciencia, que se extiende por medio siglo de

cambios en todos los órdenes de la sociedad cubana actual, es el lugar ideal que le permite a Lugo mover la zaranda. Como si se tratara de una excavación arqueológica, le posibilita sacar a la luz aquellas nuevas batallas desgastantes que a diario surgen entre nosotros.

Y la virtud de esta experiencia es que se aleja de lo panfletario. Lugo, cada vez que renueva las articulaciones de su criatura teatral, cada vez que se acerca en *Lienzo...*, a un tema medular en boga, evita la mera apostilla de este. Indaga, y desde una laudable síntesis, desde el respeto,

lo desbroza, sin que ello afecte el tratamiento de otros tópicos ya históricos relacionados con la vida del cubano (la

migración, la lucha por la subsistencia ante las carencias económicas) objetos de estudio en *Lienzo de una mujer que espera*.

Esa capacidad de debate, trazada y cuajada desde resortes eficazmente tomados de nuestra tradición teatral (la ironía, el choteo, lo desfilado), el humor, el dinamismo en la acción, la pluralidad de sentidos que evocan distintos objetos en escena (sobre todo aquellos que repasan aspectos importantes de nuestra idiosincrasia: el radio que no deja de emitir noticias y programas musicales, los cucuruchos de maní; nuestra religiosidad: tener un Indio como forma ideal de alcanzar prosperidad), ha mantenido a *Lienzo...*, como uno de los espectáculos más socorridos por el público pinareño durante los años.

También esa capacidad dialógica del monólogo y su magistral asunción por Jorge Luis Lugo han propiciado que su autor e intérprete haya sido merecedor de reconocimientos tan importantes como el Premio Caricato (2012) o el Premio de Popularidad y la Mención Especial de Actuación Masculina en Festival Internacional del Monólogo Latinoamericano (2014).



Lienzo de una mujer que espera,
dir. Jorge Lugo, Teatro Rumbo

ella, «se los comería». La evocación de un Felipe cruel en su pragmatismo, que ve a Perancita como una ingenua, pues esta cree en la posibilidad de un cambio, en una futura prosperidad nacional.

La triste imagen de una evidentemente afectada Perancita que sueña despierta deseando tener un cerdo al cual poder sustraerle partes de su cuerpo y que estas se regeneren como sucede con los camaleones, de una mujer que, delirante, en un acto de arrebato, le escribe a su esposo muerto hace más de veinte años para reclamarle por las supuestas promesas que le hizo cuando abandonara el país, develan el estado de crisis interna de la protagonista.

La realidad parece vencer sus utopías. Enfrentarse al mundo con sus cucuruchos de maní, quizás pasando por debajo de la mesa uno que otro desayuno o almuerzo, es la opción que le queda. Tendrá que luchar hasta que ya expire cuando se

pierda en sus fantasías o logre alcanzar el justo pan de cada día. La incógnita queda cuando esta sale de escena con su tenue pregón: Maní, maní tostao...

Jorge Luis Lugo, una vez más, ha dado una lección de actuación. Ha demostrado, con este desempeño en que desaparece tras la piel de Perancita, que es un actor pleno, con dominio de recursos, con una verdad entrañable que sabe defender a toda costa en las tablas, que es y será un referente ineludible cuando se hable de actores notables en nuestro país.

Tal cosa la agradeció el público asistente a la presentación de *Lienzo de una mujer que espera*. Como nunca había visto quien escribe, sucedieron las prolongadas ovaciones ante los bocadillos y el trabajo del actor. En la sala saltaban por doquier las reacciones, las risas, los asentimientos, los silencios abismales frente un estado o una frase dolorosa. Podría decirse que el público estaba totalmente cautivo por la tragicómica vida de Perancita.

Lo cual confirma una vez más la vitalidad de *Lienzo...*, su pertinencia ahora mismo, su agudeza y calidad como fenómeno artístico. Han trascurrido veinte años desde su estreno; sin embargo, esta pieza, renovada constantemente por su autor, parece surgir por primera vez en este minuto con la cualidad esencial de la sana provocación. Jorge Luis Lugo, su intérprete, no se queda atrás. Demuestra renovar fuerzas y crecerse ante la platea. Esa es la virtud que lega a la práctica teatral pinareña. Ese tipo de entregas que son las que reclama el público para entrar en complicidad con nuestra escena. **rt**

Ahora, *Lienzo de una mujer que espera* vuelve a cautivar a su público, tal vez como nunca haya visto. Si bien el monólogo tiene zonas donde se resiente en su dramaturgia, no deja de ser menos efectivo. Lugo, con finísimo sarcasmo, con una despampanante naturalidad y fluidez, con un discurso marcado por su inteligente comicidad, un sistema de acciones físicas y silencios que expresan más que mil palabras, esta vez se acerca en *Lienzo...* a temas tan importantes como los abruptos cambios demográficos que experimenta la Isla a partir «del turismo de los volcanes», la sistemática migración, las complejidad que supone alcanzar divisas para obtener productos esenciales en tiendas por divisa; la desesperada necesidad de cambios esenciales en la economía.

El contraste entre una vecina que llega del exterior con sus prendas extravagantes, su *spanglish* pacotillero, luciendo una goma de mascar que estira y estira como símbolo de su supuesta prosperidad, y una Perancita, humilde, que ya no tiene huevos para tirarle y si los tuviera, según

UN CONCIERTO DE LUZ

ALEJANDRO GARCÍA CALVIÑO

CON LA LLEGADA DE LA COVID-19, ASISTIR AL TEATRO, ALGO QUE

se hacía con total normalidad, desapareció completamente de los planes. El cierre de las salas forzó a los creadores a reinventarse. Se hizo necesario acudir a nuevas formas de hacer para mantener vivos los procesos de trabajo, pero sobre todo, para no perder el vínculo ni el interés de los espectadores. Algunos, por las facilidades que ofrecen las tecnologías, encontraron en ellas la plataforma propicia para conservar el contacto con su público. Pero otros vivieron momentos verdaderamente oscuros. Finalmente, las salas han vuelto a abrirse y, aunque es necesario mantener vigentes algunas medidas sanitarias, las agrupaciones teatrales han comenzado a salir de las sombras para ver la luz.

Se entiende por luz el «fenómeno físico de radiaciones que se propagan en forma de ondas por cualquier espacio, capaz de viajar a través del vacío y que nos permite ver lo que nos rodea». También *Luz* es el nombre del último espectáculo estrenado por Nave Oficio de Isla, galardonado con el Premio Villanueva de la Crítica 2021. Osvaldo Doimeadiós se basa en textos del escritor cubano Sigfredo Ariel (1962–2020), autor de una veintena de libros y acreedor de no pocos premios y reconocimientos por su obra, que destacó, además, como guionista, dibujante, productor discográfico y cronista, así como promotor de la música cubana.

En 2020, tras el estreno de la obra *Oficio de Isla*, que da nombre al proyecto que dirige Osvaldo Doimeadiós, nace la Nave Oficio de Isla – Comunidad Creativa. En *Oficio...*, estrenada el 10 de octubre de 2019, basada en el texto *Tengo una hija en Harvard* de Arturo Sotto, quedó claro el interés del equipo creador por establecer vínculos con otras manifestaciones artísticas que tributen al trabajo y desarrollo del actor en la escena.

En la segunda planta del Centro Cultural Antiguos Almacenes San José, ubicado en la Avenida del Puerto de La Habana, el proyecto trabaja en la construcción de un espacio artístico multidimensional que se distingue por apostar a favor de la interdisciplinariedad de las artes en los procesos creativos. Teatro, literatura, música, danza y artes plásticas se unen para dar vida a producciones que traen aparejados exhaustivos trabajos de investigación.

Luz se erige como un monumento en homenaje a quien fue considerado como uno de los poetas más importantes de



FOTO MAITÉ FERNÁNDEZ

Luz, dir. Osvaldo Doimeadiós, Nave Oficio de Isla

su generación. La selección de poemas de Sigfredo Ariel, a cargo de Laidi Fernández de Juan y los temas musicales que se emplean en la obra, componen el cuerpo dramático del espectáculo.

Hasta un escenario no convencional —como es la nave de los oficiantes—, como si atravesaran las ventanas con el viento de la bahía que se deja ver tras los cristales, se traspolan los retratos de una sociedad compleja y diversa. El espectador puede verse reflejado en imágenes performáticas que van desde el pescador que se enfrenta al mar para dar de comer a su familia hasta el vendedor de libros que exhibe y abraza *La Isla en peso* de Virgilio Piñera. Nada ni nadie escapa a la representación. La religiosidad, la vejez, la juventud, la añoranza, los amores frustrados, la discriminación, el dolor y la cotidianidad del agua que no llega, también quedan expuestos en una suerte de lienzo vivo.

Doimeadiós, junto a su equipo creativo, presenta una puesta en escena que se



FOTOS JORGE VILLA

Luz, dir. Osvaldo Doimeadiós, Nave Oficio de Isla

aleja de las estructuras del formato clásico del teatro y se apega a formas teatrales que traspasan los marcos teóricos tradicionales. La acción escénica tiene lugar en un escenario fragmentado que los actores intervienen indistintamente. En un plano posterior, los actores conviven y se relacionan a partir de distintos ejercicios performáticos que se entrelazan. En un plano anterior y a modo de pequeñas islas, tres bases de madera sirven como podios, que irán transitando los distintos personajes que intervienen en la puesta. En estos podios se canta, o se desnuda el alma, según se mire. Tal vez por eso se reserven solo con este fin, por conservar lo sagrado de un acto tan íntimo. También forma parte de la composición escénica una gran vitrina en la que los personajes exhiben sus anhelos. El vestuario y los objetos escenográficos son sencillos pero eficaces, en tanto aportan a las características de cada personaje y sus biografías. Es un espectáculo que potencia la labor creativa del actor y ahonda en las vivencias y la verdad del elenco. Y lo hace a partir de una dramaturgia lírico-sonora que Doimeadiós supo hilvanar en coherencia con la estética y el sentido de su propuesta. Si bien es cierto que el montaje no sigue la línea argumental de un texto dramático tradicional, es capaz de exponer personajes y sus conflictos; capaz de conmover al espectador y, sobre todo, de dialogar.

En *Luz*, la banda sonora ocupa un papel primordial. Plausible el trabajo vocal de los actores y actrices que interpretan las canciones, así como el hecho de haber sabido explotar las aptitudes de algunos como instrumentistas. La Banda de Música de Rancho Boyeros, dirigida por Daya L. Aceituno Rodríguez, no solo cumple con el rol de apoyar musicalmente y con maestría al espectáculo, sino que participa como un personaje indispensable en su concepción. *Te perdono* (Noel Nicola), *La tarde* (Sindo Garay) o *La vida es un sueño* (Arsenio Rodríguez), son solo algunas de las canciones que recoge este concierto de luz, temas anclados en el sentir y la memoria de varias generaciones.


Doimeadiós atinó en captar el alto sentido de nacionalidad presente en la obra de Sigfredo y que es palpable en



Luz. Hay un marcado interés del director por trabajar apegado a la «conciencia de ser cubano» y lo que Don Fernando Ortiz definió como «cubanidad» en su ensayo «Los factores humanos de la cubanidad». En las palabras de Fernando Ortiz, que considero a tono con la puesta y sobre todo con las intenciones de la Comunidad Creativa del puerto habanero:

Cuba es un ajiaco en constante cocedura. Desde que amanece su historia hasta las horas que van corriendo, siempre en la olla de Cuba es un renovado entrar de raíces, frutos y carnes exógenas, un incesante borboteo de heterogéneas sustancias. De ahí que su composición cambie y la cubanidad tenga sabor y consistencia distintos según sea catado en lo profundo, en la panza de la olla, o en su boca, donde las viandas aún están crudas y burbujan el caldo claro.

Luz resalta la esencia de una ciudad y su gente, de un país donde la música, la poesía, la cultura y la vida misma están estrechamente imbricadas.

Asistir a la Nave Oficio de Isla es asistir a una puesta que se traduce como la metáfora del fenómeno físico de la luz. Es una experiencia que rebasa los sentidos, donde el teatro, la música y la poesía se apoderan del espacio y viajan como ondas, inundándolo todo y a todos; que atraviesan el cuerpo y el alma y que nos permite ver *la luz*, *bróder*, *la luz...*, y todo lo que nos rodea. 



Memoria de Pichón, dir. Andy Gamboa

MEMORIA DE PICHÓN O LA INEVITABLE CATARSIS

NÁVADE MORELL GONZÁLEZ

MAYO TEATRAL REAPARECE DESPUÉS DE RECESAR POR CAUSAS archiconocidas: la pandemia de covid-19. El año 2022 acoge el evento que, con su carácter esencialmente latinoamericano, invita a discutir con otros modos y medios de hacer teatro en distintas naciones del continente. *Escena y desafío* fue el título que esta vez bautizó al festival, y realmente creo que ningún otro haya podido retratar de mejor manera lo que ha sido de este arte bajo la influencia del paro mundial por la pandemia.

Como parte del programa de presentaciones se mostró, en la Sala Adolfo Llauradó de la Casona de Línea, un espectáculo costarricense. Por alguna razón, como ejercicio

de clase para el Seminario de Crítica, se me asignó a mí escribir de la tamaño función que fue *Memoria de Pichón*. Lo cierto es que, aunque conocía la fábula, me sorprendí de modo inexplicable ante el encuentro con el trabajo de Andy Gamboa.

Mientras los espectadores entrábamos a la sala, el actor de manera amigable saludaba a todos. Se presentó y, simultáneo al público que se acomodaba en sus asientos, conversaba y entablaba un acercamiento. Esta fue su mejor arma para conmovier, porque quien lo vio minutos más tarde en su transición de actor a personaje, lloró y sufrió los sucesos

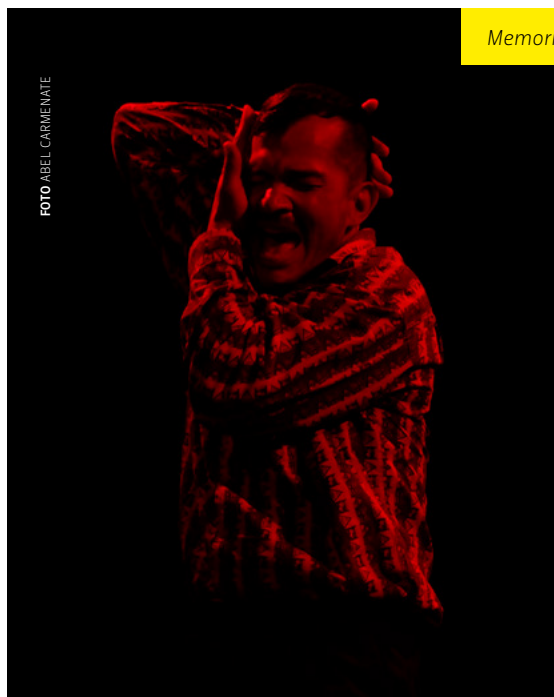


FOTO ABEL CARMENATE

de este hombre que ya se nos había vuelto un conocido.

Un sutil cambio en su postura y la iluminación marcaron el pie, el inicio de la partitura que estaba fijada en la obra. Fue entonces que se nos develó la vida de ese muchacho que ha cargado con la cruz de ser homosexual y tener un padre homófobo. *Memoria de Pichón* es un pasaje autobiográfico, anecdótico, un viaje hacia el interior de Andy Gamboa. Violencia, abusos, excesos, discriminación, maltratos y humillación son los matices que tiñen este trabajo. Las peripecias de un niño acomplejado y afeminado que vive bajo el yugo de un padre que somete a todos en su familia son los detonantes de la personalidad de este hombre. El protagonista sabe jugar con las edades para ser niño y adulto dentro de la misma historia sin contaminar ninguno de los caracteres que representa.

El actor en este unipersonal se sabe conocedor de la técnica y el trabajo con la voz, el cuerpo y la caracterización física, las maneja con maestría y cuidado para traer a la escena a Pichón, su padre. Recuerda también cómo animar objetos cuando viste

a su hermano muerto, «el que quiso ser sirena», y conversa con él. La potente voz de Gamboa inunda todo el espacio y no se le ve esforzarse para llenar con el sonido el lugar. Trabaja con los resonadores de manera correcta, y aunque el espacio de la sala es pequeño, no tintinea entre los distintos niveles o tonos que debe utilizar para diferenciar las voces de la madre, el padre y la suya propia.


Los desplazamientos que producen los cambios de escena son conducidos por el cuerpo, que no esconde un entrenamiento danzario. Este poder fue absorbido por Fabio Pérez, quien no solo labora con el actor en su proyecto Fabio Pérez & Andy Gamboa Arte Escénico, sino que más allá del trabajo comparte con Gamboa vida y amor. El propio Gamboa corre con los cargos de la dramaturgia y la dirección del espectáculo.

El mínimo uso de artilugios escenográficos demandó del actor absoluto control de la trama y la atención del público. Graciosamente, el actor incorpora en su ejercicio un retablillo con el que describe a cada uno de los miembros de su familia.

La obra no oculta la perversidad agresiva de Pichón, ni maquilla sus ilimitadas acciones, ni justifica su alcoholismo. Mas no mancilla la verdad del padre que eventualmente tiene gestos de cariño desmedido hacia su hijo que sabe gay o «rarito».

Andy lució los cuadernos mejor forrados de su colegio y orgulloso mostraba a sus amigos las lámparas que su padre le hacía. Pero el monstruo en casa aguardaba para repartir magulladuras a su madre y a él. Con el uso del gesto y la luz, Gamboa emplea la sombra como medio expresivo para vislumbrar los trágicos episodios de maltrato en los que Pichón reducía a su mujer.

Memoria de Pichón conmueve hasta al más indolente, que sabe que lo que ve sobre el tabloncillo es real y sucede. La situación apunta directamente al músculo cardíaco y la vuelve tangible, palpable, dolida, penosa. El protagonista amigo que te saluda al comienzo de la función es el mismo que te hace cómplice para que llores a su lado una verdad viva.

Gamboa, feliz de ser un hombre homosexual, agradece a la genética el parentesco físico con su progenitor. El actor convida a replantearnos cuestiones como el sentido de la familia, la tolerancia y la aceptación. Y creo que su invitación fue bien acogida por el público cubano, que se identificó en el espejo patriarcal. Catarsis y *Memoria de Pichón* son inseparables, resulta imposible no identificarse y llorar con semejante puesta en escena. 



MUSEO DE ESCULTURAS EN MADERA DE LA DRAMATURGIA CUBANA

YUNIERS HERNÁNDEZ PINO Y ALEXANDER RODRÍGUEZ CASTELLANOS

Rendir homenaje a la dramaturgia cubana de todos los tiempos, difundir desde las artes plásticas la memoria escénica, es el empeño del Museo de Esculturas en Madera de la Dramaturgia Cubana, emplazado en el interior de la Casa de la Memoria Escénica, sito en la calle Milanés en la urbe yumurina, muy cerca del lugar donde viviera y falleciera el poeta y dramaturgo José Jacinto Milanés.

La Casa —creada el 29 de abril de 1994— pertenece a la Red Latinoamericana de Archivos de la Escena y funciona como Centro Cultural que facilita la conservación, promoción y gestión del patrimonio escénico cubano. Es considerada el archivo vivo más significativo del país, ya que salvaguarda documentos históricos de la escena y la cultura cubana —especialmente la matancera— desde 1956 hasta la fecha. Funciona como biblioteca, librería, archivo, galería, café y espacio para numerosos eventos nacionales e internacionales, actividades sistemáticas de carácter docente e investigativo.

El Museo de Esculturas en Madera de la Dramaturgia Cubana —único de su tipo en Cuba— surge a partir de la idea original y curaduría de Ulises Rodríguez Febles, dramaturgo y director de la Casa de la Memoria Escénica, y cuenta con la realización y creación artística de Adán Rodríguez Falcón, escultor y diseñador teatral. Consiste en la exposición permanente de una amplia colección de esculturas en madera dedicadas a las artes escénicas, con énfasis en la dramaturgia, que enaltecen el espacio y recrean el drama de virtuosos del arte de las tablas.

Fue inaugurado el 6 de febrero de 2016, insertándose dentro del Proyecto de Desarrollo Local de la Casa de la Memoria Escénica, subordinado al Consejo Provincial de las Artes Escénicas de Matanzas y al Consejo Nacional de las Artes Escénicas.

No es un museo convencional. Se trata de un espacio alternativo que conserva y exhibe de forma permanente, con fines de estudio, educación y disfrute, una colección de esculturas que dialoga con el ámbito escénico. Tiene como objetivo general la promoción —desde la visualidad del diseño escenográfico y la escultura— de obras, personajes y autores de la dramaturgia cubana, con especial interés en la matancera. Se manifiesta con personalidad propia, es novedoso en su diseño y concepto, cumple con las funciones fundamentales de una institución museística en tanto conserva, investiga y expone, a la vez que brinda contenidos frescos, alternativos y establece un diálogo permanente entre las artes visuales y escénicas. Su propuesta se aleja del convencional formato y temática de los museos tradicionales, por lo que es innovadora y peculiar.

Nos arriesgamos a decir que la manifestación de nuevos modelos de museos propicia una visión más amplia de estos, que va más allá de la tradicional, y no los limita a una institución que conserva y expone materiales de épocas pasadas. Así, el Museo de Esculturas en Madera aspira —y lo va consiguiendo— a desarrollar un tipo de museo vivo, interactivo, que mantenga contacto directo y permanente con el público, que su colección se acople a su contexto cultural y sirva de puente con el arte escénico.

Las visiones creativas del diseñador Adán Rodríguez Falcón se han ido exponiendo paulatinamente. Las piezas son emplazadas en diferentes espacios de la Casa teniendo en cuenta acontecimientos o fechas significativas de la escena cubana o internacional.

En la primera etapa se trabajó con autores matanceros, como José Jacinto Milanés, Federico Villoch, José Ramón Brene, Virgilio Piñera, Abelardo Estorino, René Fernández y José Milián, o autores que han tenido un vínculo creativo con la ciudad, como es el caso de Albio Paz. Posteriormente, se han incorporado obras de relevancia en la escena nacional de la autoría de los dramaturgos Amado del Pino, Carlos Celdrán

y Gerardo Fullea León, por solo citar algunos. Entre las piezas que se exponen tenemos la Electra Garrigó, instalaciones de *El conde Alarcos*, *La isla de las cotorras* y *Santa Camila de La Habana Vieja*.

El 29 de marzo de 2021, las piezas escultóricas que conforman la colección se inscribieron en el Registro de Bienes Culturales de Matanzas, con la aspiración de incrementar el número de piezas hasta sesenta, lo que indica que es un proyecto museístico que aún está edificándose y consolidándose.

Una de las fortalezas de la Casa de la Memoria Escénica es que en su devenir ha desarrollado una amplia programación de espacios, como Memorias y Luz, entre otros, en los que se propicia el diálogo, los cuales se pretenden

incrementar con temáticas vinculadas al Museo. La relación que poseen es estrecha; asimismo con el Archivo Documental y Digital de la Casa y con su Biblioteca Especializada La selva oscura.

Antes de concebir una pieza escultórica, el artista plástico y el curador realizan un estudio sobre obras y autores e investigan los fondos bibliográficos y documentales conservados en estas áreas. Una vez emplazada la pieza, se vuelve a suscitar la investigación del material archivado; pero ahora por parte del público, que desea conocer más sobre la obra dramática que se representa.

En la biblioteca y en el archivo se atesoran varias de las colecciones más importantes de la dramaturgia cubana, de las editoriales Letras Cubanas, Tablas-Alarcos, Unión, Matanzas, Gente Nueva y Vigía, así como textos inéditos de autores de varias generaciones. También se conecta el Museo con el Banco de la Dramaturgia Cubana, proyecto en desarrollo de la Casa, porque los dos tienen un mismo objetivo: promocionar autores y obras dramáticas cubanas de todos los tiempos.

HABLEMOS DE TEATRO CUBANO. GRANDES MAESTROS Y PREMIOS NACIONALES

El pasado 21 de marzo se desarrolló en la Sala Vicente Revuelta un encuentro dedicado a la memoria del teatro cubano. Por su proximidad al Día Mundial del Teatro, la jornada se convirtió en el pretexto ideal para visitar la tradición teatral cubana a partir de sus grandes maestros y Premios Nacionales.

Al encuentro, moderado por Roberto Gacio, asistieron prestigiosas figuras de la escena cubana como Corina Mestre, Rubén Darío Salazar, Zenén Calero, Verónica Lynn, Gerardo Fullea León; y los investigadores Norge Espinosa y Marilyn Garbey. Cada uno, desde sus respectivas disciplinas, habló sobre las peripecias y problemáticas que han caracterizado su quehacer artístico a lo largo de muchas décadas de trabajo, llegando a exponer las zonas más íntimas de su relación con el arte teatral. En sus testimonios afloraron tristezas y alegrías, pero también palabras de agradecimiento por los maestros que alguna vez les enseñaron a transitar por el teatro.

En el encuentro también fue presentado el volumen *Entretejer una tradición. Premios*

Nacionales, un ejemplar que verá pronto la luz, bajo el esfuerzo compilatorio de Norge Espinosa y Marilyn Garbey. Ambos expusieron sus visiones sobre la génesis y los desafíos que enfrentaron al asumir el proyecto, un volumen que funciona como una suerte de archivo o memoria teatral. En él, no solo se recogen los nombres de los que han merecido en alguna oportunidad el Premio Nacional de Teatro, sino también los testimonios, las imágenes y experiencias de esos grandes maestros que marcaron un hito en la escena cubana (Rosita Fornés, María de los Ángeles Santana, Mario Balmaseda, Verónica Lynn, entre otros). Su valor histórico se multiplica al pensar que servirá como puente para acercar a las nuevas generaciones al legado de esas figuras imprescindibles del teatro cubano, sin las cuales sería imposible conocerlo.

¡PORQUE NO HABRÁ QUIEN NOS MANDE! UN PUENTE PARA LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA EN CUBA

Con el regreso del espacio ITI, encuentro anual de teatro, organizado en colaboración con la Consejería Cultural de la embajada de España en Cuba, Argos Teatro, la Casa Editorial Tablas-Alarcos y el Centro Cubano del Instituto Internacional de Teatro, fue presentada, el pasado 25 de marzo, la antología *¡Porque no habrá quien nos mande!*, en la sede cultural de la embajada de España.

El esperado volumen, dedicado a la dramaturgia española escrita por mujeres, recoge una veintena de autoras nacidas en la península ibérica hacia la segunda mitad del siglo xx. Estas, a su vez, son presentadas por mujeres de la escena y el teatro cubano, dando como resultado un puente para la dramaturgia femenina entre ambas naciones. El esfuerzo compilatorio, a cargo de Abel González Melo, posee un título que, con toda intención, alude a un verso de Gertrudis Gómez de Avellaneda para establecer mejor la histórica hermandad entre Cuba y

España; algo que también se observa por medio del ingenioso diseño de cubierta, de Pilar Fernández Melo, un abanico en cuyos lados se inscriben Cuba y España.

Pero el encuentro no solo acogió la presentación del volumen, sino también la presencia de una de sus autoras participantes, la dramaturga, poeta y académica Gracia Morales Ortiz; quien ofreció una conferencia magistral sobre las claves que han motivado su propia escritura dramática y su manera de relacionarse con la dramaturgia, desde la pedagogía y la creación. Para ello, se apoyó en un referente universal, la obra de Samuel Beckett, y desde ahí comenzó a trazar los puentes para comprender ciertas zonas de la dramaturgia contemporánea, en la que ha venido estudiando y desarrollando numerosas hipótesis, que ahora forman parte de su quehacer creador e investigativo.

CONVERSATORIO SOBRE LA VIDA DE HÉCTOR QUINTERO

En un conjunto de acciones desarrolladas por el Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas y la UNEAC, el pasado lunes 28 de marzo se le rindió merecido homenaje al actor, dramaturgo y director teatral Héctor Quintero. El encuentro tuvo lugar en la Sala José Martí de la Biblioteca Nacional de Cuba y reunió a numerosos artistas y creadores cercanos al autor. Entre ellos Diana Rosa Suárez, Paula Alí, Miriam Learra, Mario Aguirre, Nieves Rivalles, Aramis Delgado, entre otros.

El encuentro inició con la presentación del material audiovisual *Telón Abierto*, producción de la Agencia Caricato sobre la vida y obra de Héctor Quintero. Pero el gesto hubiera quedado incompleto si a lo anterior no se hubieran sumado los testimonios de agradecimiento y las palabras de los que conocieron

y trabajaron de cerca con el autor de *El premio flaco*. Ellos corroboraron cómo la disciplina, la entrega y la sapiencia de Quintero influyeron positivamente en el desarrollo de sus carreras actorales hasta llegar a convertirse en un referente profesional inigualable.

El encuentro tampoco estuvo exento de anécdotas, risas y nostalgias; algo que hizo posible hacer lo contrario a la muerte: reconstruir, al menos por unos instantes, la figura de uno de los hombres más importantes del teatro cubano de hoy y de siempre. Alguien que transitó por casi todas las facetas del arte escénico, con indiscutible talento y versatilidad.

SOMOS MUJERES, PRÓXIMO ESTRENO DE ESTUDIO TEATRAL MACUBÁ

Katiuska Betancourt Montero

El Estudio Teatral Macubá, dirigido por la maestra Fátima Patterson, está próximo a celebrar sus treinta años de fundado. El hecho se confirma con el estreno de *Somos mujeres*, una propuesta diferente que vio la luz el 25 de marzo, a las 6:00 p.m., en el propio Café Teatro Macubá, en saludo al Día Internacional de la Mujer.

Las mujeres y sus esencias, sus principales problemáticas, anhelos y tenacidad para sortear los obstáculos de la cotidianidad son los tópicos que han estado presentes en la compañía a lo largo de estas casi tres décadas. Pero, esta vez, la maestra Fátima Patterson (Premio Nacional de Teatro 2017) no se ha limitado a las problemáticas contemporáneas, sino también a aquellas que fueron motivo de preocupación o análisis por las mujeres de otras épocas, demostrando el carácter cíclico de la existencia.

La obra, que en esta ocasión se hace acompañar por todo el elenco de Estudio Teatral Macubá, pone a dialogar en escena a mujeres de obras clásicas y contemporáneas, féminas que a lo largo de la historia han sido ultrajadas o maltratadas por

algún motivo. Ante nuestros ojos aparecen personajes como Doña Rosita la soltera y Yerma, de Lorca; Nora, de Henrik Ibsen, y su *Casa de muñecas*; Blanche Dubois, de Tennessee Williams; Fedra, de Jean Racine; Lady Macbeth de Shakespeare, entre tantas otras.

El montaje se constituye a partir de los diseños de Marta Mosquera (Premio Nacional de Diseño del Libro 2012) y la música de Alain Pérez, Marta Valdés y Alexander Abreu, símbolos de una gran cubanía. Estos elementos de la cultura popular y el uso de la música contemporánea como forma de expresión hacen posible que no quede excluida la visión de las mujeres santiagueras cubanas en pleno siglo XXI. Mujeres que, a pesar de haber conquistado muchos espacios y traspasado numerosos obstáculos, siguen topándose con resistencias sociales que las dirigen en un sentido contrario al de la justicia. Por ende, Patterson se refiere a su obra como una gran denuncia, desde esa tribuna que es el teatro, consciente de que asume un riesgo. Un riesgo artístico, capaz de contribuir, a través del teatro, a edificar un mejor país.

OPEN CHANNELS/CANALES ABIERTOS: COMUNIDAD PARA EL INTERCAMBIO Y EL TEATRO POPULAR

Margarita Borges

Ante la imposibilidad de concretar en 2020 el evento Taller de Teatro Popular «Rumbos del teatro caribeño», realizado durante cuatro décadas por el Estudio Teatral Macubá y la maestra Fátima Patterson, decidimos emprender una experiencia virtual con el objetivo de mitigar el caos y la desconexión emocional provocada por la covid-19. Así surgió esta suerte de encuentro-taller *online* bajo el nombre de Canales Abiertos, guiado desde Nueva Orleans por el teatrista y profesor estadounidense Mat Schwarzman.

Se trata de un proyecto que no solo invita a generar debate sobre la historia, la actualidad escénica y

sus desafíos postpandémicos, sino también a la sumatoria colaborativa de artistas, intelectuales y creadores de amplio espectro que trabajan otras áreas afines a nuestros intereses de la cultura popular. Allí el teatro se desterritorializa y adquiere categorías renovadoras y trans, como en las artes vivas, las visuales, la fotografía, la danza, la escritura poética, el performance, etcétera.

Nuestra comunidad agrupa ya numerosos artistas, comunicadores sociales y gente apasionada al teatro popular de primer nivel y en formación, lo que pretende convertirse en un puente cultural, sin distinción de raza, edad, creencia religiosa, identidad de género, estatus económico, nivel profesional, etc., siguiendo las premisas de diversidad, intercambio,

observación, escucha y aprendizaje, lo que nos hacen reconocer la defensa y respeto hacia nuestras culturas y herencias por encima de cualquier diferencia.

El grupo tiene un enfoque y un ritmo de trabajo sistemático. En nuestras reuniones planificamos, metodologizamos y echamos a andar un proyecto colectivo de trabajo incondicional, por amor al arte, desde el Caribe, Latinoamérica y su diáspora.

Para esta experiencia en particular se articularon inicialmente dos núcleos de trabajo, uno en Santiago de Cuba y otro en Nueva Orleans, pero pronto pasamos a cuatro, con Puerto Rico y República Dominicana. Entre los nombres involucrados podemos mencionar a Lowell Fiet, Hellen Ceballos, Javier Cardona, Arnaldo López (Puerto Rico); Carolina Caballero, Ariana Hall, Linda Parris, Armando Huipe (EE.UU.); Claudio Rivera, Ingrid Luciano (Rep. Dominicana); Nilo Mahatma (Perú); Miguel Keerveld (Surinam); Vivian Martínez Tabares, Consuelo Duany, Fiorella Franco y Tomás Montoya (Cuba), entre otros.

En esta ocasión, cinco grandes temas se condensaron en cuatro, pues «El lugar del teatro popular en tiempos de pandemia» se integró a todas nuestras conversaciones. El objetivo es sostener la comunicación, ojalá por buen tiempo, de «Teatro y ritualidad», «Elementos de la cultura popular para entrenar el cuerpo del actor», «Mujer, negritud, marginalidad», «Juventud al rescate del teatro popular»; tema este último que tengo la suerte de liderar junto a una coreógrafa, bailarina y docente afroamericana muy respetable: Kelly S. White.

Uno de los retos con los que tropezamos fueron los impedimentos tecnológicos de Santiago de Cuba, las

barreras de la conectividad desde la Isla, algo que tocamos con las manos y todo nuestro cuerpo físico. Entre ellos también las trastadas de la electricidad, de ida y vuelta, por la ausencia de combustible, recursos y un desarrollo nacional agravado por la aguda crisis sanitaria. Mientras duró la experiencia, muchos contrajimos la enfermedad y otros sufrimos las pérdidas; muchos se fueron luego del primer evento, pero otros permanecieron. Hasta hoy, podemos narrar dos grandes talleres internacionales y un mini evento preparatorio que aparecen contemplados en nuestro blog (<https://openchannels.wp.tulane.edu/canales-abiertos-abiertos-blog/>).

Sobre la mesa de cartas colocamos el mundo, conscientes de la(s) guerra(s), los prejuicios, las limitaciones en luz y en sombra que tenemos todos y cada uno de nosotros, y de ese modo nos convertimos en un equipo de gestores, asesores, productores, líderes temáticos, metapanelistas, tremendamente hermoso. Nuestra belleza se completa en la otredad que cuidamos desde nuestro amor propio y verdadero como artistas, educadores y guerreros sociales. Mescolanza, hibridez, liminalidad, son algunas de las palabras que nos caracterizan.


Ahora, la tercera edición del Taller *online* está próxima a desarrollarse el venidero 9 de julio, fecha que coincide con la quema del Diablo en la Fiesta del Fuego, celebración popular de Santiago de Cuba. En esta ocasión, confluirán por primera vez algunos de los miembros de la comunidad internacional con participantes del Taller de teatro popular «Rumbos del teatro caribeño», que tendrá lugar en el marco del Festival del Caribe.

¡LA BENDITA CIRCUNSTANCIA DEL TEATRO EN TODAS PARTES!

Anyi Romera y Nelson Beatón

El regreso del Festival de Teatro Joven a Holguín nos trae de vuelta a la comunión teatral. La XII edición llega después de dos años sin vivir el fervor festivalero, el ritmo, la larga fila para entrar al Suñol. Por eso, entre el 27 y el 30 de marzo fue una suerte pasearse de nuevo entre los teatros, fluir, hallar que se te había acabado el día en un *flash*.

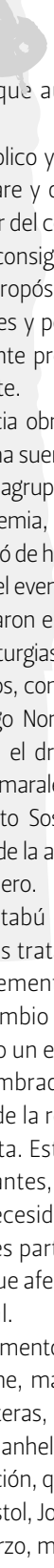
La edición de este año fue dedicada al 110 aniversario del natalicio de Virgilio Piñera y a los 50 años de la Fundación del Teatro Guiñol de Holguín. En ella se pudieron apreciar puestas de Teatro Tuyo, El Público, Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra, Teatro de la Totalidad, Argos Teatro, el propio Guiñol de Holguín, Cañabrava, Guiñol de Guantánamo, Calibán, La Chimenea y Teatro A Dos Manos.



La puesta *Bonsái*, del grupo santiaguero La Caja Negra, supone adivinar. Adivinar los rostros de los actores, el texto, el porqué de los cubos como elemento escenográfico, pero también el significado de los sonidos guturales; todo un conjunto de símbolos intrincados. La obra, dirigida por Juan Edilberto Sosa utiliza cinco actores con cabezas de cubos que tocan música, en cubos. Y no hablan. Quizás lo que más haya impactado al público es eso, que no hablan. Un gesto nada aristotélico, un performance en escena que es un «tratado contra el ego», un juego de luchas, de escapismo y de convivencia. Los capítulos/cuadros, que son seis, pasean al público por el viaje que supone *Bonsái* y funcionan a modo de estaciones donde siempre hay una voz que dicta y un grito que quiere detener la poda, de qué/por qué/para qué. Nuestra misión es adivinarlo.

Teatro Tuyo, bajo la dirección de Ernesto Parra, ofreció la obra *Parque de Sueños*, un espectáculo magnífico donde el público infantil rió —y le aportó su magia a la escena— y el adulto lloró, quizás de ternura, por volver a ser niños delante de las «payasadas» de esos muchachos: los primeros egresados de la Escuela Nacional de Clown. «*Parque de sueños* es inicio, permanencia, alegría y tesón», dictan las palabras del programa, la puesta es el sueño cumplido de tener una escuela y una salvación para el arte del *clown*. Traer a esos muchachos al Ismaelillo, según Ernesto Parra, es su regalo de graduación, y yo pienso en todo lo que regalaron ellos, y en cómo, una simple pirueta, puede volvernos niños por un rato.

Otra de las puestas que integraron el programa fue el unipersonal *Favez*, propuesto por Argos Teatro bajo la dirección de Alberto Corona, que trae a Enrique Favez tal cual fue, sin morbo. Lo deconstruye en escena, contándole al público —o a un oyente imaginario— toda su vida. Así, Enrique, interpretado por Liliana Lam, espera todo el tiempo: espera el amor, la libertad, el regreso; vive un bucle de aguardo y pérdidas. El texto fue escrito por Liliana y Alberto, basados en el libro *Por andar vestida de hombre* de Julio González Pagés. Una mujer que necesita ser fuerte para interpretar a esa otra mujer fuerte, que fue médico y que fue hombre. Ahora, a pesar de la ausencia de una catarsis arrasadora, Liliana logró acercarnos a ese Enrique y



luchar contra los males de su generación, que aún son los males de la nuestra.

El cierre estuvo a cargo de Teatro El Público y la puesta *Como gustéis* —texto de W. Shakespeare y dirección del maestro Carlos Díaz— donde a partir del coitejo dramático de monólogos y escenas se consigue una pieza espectacular, sólida, cuyo principal propósito es explotar al máximo las capacidades actorales y potencialidades de los ejecutantes, la más reciente promoción de actores de la Escuela Nacional de Arte.

Aunque la curaduría no se proyectó hacia obras relacionadas con Virgilio Piñera, el Festival fue una suerte de muestrario sobre el quehacer teatral de las agrupaciones más jóvenes en estos dos años de pandemia, en los cuales, a pesar de las salas cerradas, no se dejó de hacer, pensar y repensar el teatro. Sobre esto giró el evento teórico, el cual tuvo tres momentos que fluctuaron entre Virgilio Piñera, su obra y las nuevas dramaturgias y pistas de la dirección escénica tanto para adultos, como para niños. En este, se contó con el teatrólogo Norge Espinosa Mendoza, el profesor José Rojas Bez, el dramaturgo Nelson Beatón y los directores Heidy Almarales, Yosmel López, Karelia Fernández, Juan Edilberto Sosa, Raúl Bonachea Miqueli y Pedro Franco, además de la actriz y exdirectora del Guiñol de Holguín Dania Agüero.

El miedo de Virgilio y la verdad como tabú en el teatro cubano fueron algunos de los puntos tratados en estos conversatorios que, lamentablemente, no pasaron la línea que divide el mero intercambio de ideas del debate sano y constructivo. No hubo un espacio itinerante de la crítica como era acostumbrado, por lo cual no existió un intercambio en pos de la re-orientación público-especialista-teatrista. Esto, sumado a la desatención hacia los participantes, la desorganización dentro de los teatros y la necesidad de un edecán que auxiliara a las agrupaciones participantes, condujo a una serie de problemas que afectaron la fluidez y la estética misma del festival.

Con altas y bajas, mejores y peores momentos, calores de día y aires acondicionados de noche, mala transportación, almuerzos ausentes y etcéteras, el Festival se hizo y permanece, es holguinero y anhelado. Ya existe una convocatoria para una XIII edición, que estará dedicada al natalicio 170 de nuestro apóstol, José Martí. Holguín espera siempre la llegada de marzo, mes en que llegan de todas partes teatristas impetuosos a recoger *el peso* del teatro *en el amor de un pueblo*.

CICLO DE LECTURAS DRAMATIZADAS: *SHAKES, LIZ Y ROBIN*

Durante los días 20, 21 y 22 de abril la fundación Ludwig abrió sus puertas al ciclo de lecturas dramatizadas *Shakes, Liz y Robin*, textos que integran la trilogía isabelina escrita por Reinaldo Montero.

Además de la entrega, la originalidad, el carácter inteligente y lúdico de los textos, el ciclo se caracterizó de modo general por el descubrimiento de potenciales directores escénicos. Fueron las propias actrices de la compañía El Cuartel (Karla Menéndez, Arianna Delgado y su directora Shaily Moreda) quienes asumieron los respectivos montajes de *Shakes, Liz y Robin*. El gesto no solo demuestra completa capacidad a la hora de generar nuevas y diversas lecturas sobre los textos de Reinaldo Montero, sino

también —y lo que es más importante— la confianza, el deseo de búsqueda que imprime Shaily Moreda en sus actores, abocándolos por nuevos caminos como la dirección escénica. El reto asumido en esta ocasión por sus más jóvenes actrices podría desembocar en el surgimiento de nuevos directores escénicos formados en el camino de la actuación, algo muy provechoso para las tablas cubanas.

Moreda se ubica así en una zona muy próspera para el teatro, pues lejos de celar su cargo con rigidez, les facilita las herramientas a sus actores para que puedan descubrirse en otras facetas; algo que, a su vez, retroalimenta el quehacer artístico de la compañía El Cuartel.

UNA BALADA TEATRAL EN CUBA

Keyni Alejandro Menéndez

Apreciable recepción tuvo en la XI Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral, realizada entre los días 6 y 15 de mayo, *Balada del pobre B.B.*, espectáculo del grupo Impulso Teatro, bajo la dirección de Alexis Díaz de Villegas.

La puesta en escena, que rinde homenaje a Bertolt Brecht y Vicente Revuelta, se propone como una recreación contemporánea de los orígenes del género balada (siglo xiv), con un notable trabajo vocal y sonoro, en el que destaca el uso de coros, del piano y de cucharas percutidas; y se vertebra a partir de referencias anecdóticas a la vida del dramaturgo alemán, así como de textos, poemas y canciones suyos: *Madre coraje y sus hijos*, *Confesiones de una bataclana durante el striptease*, *Canto de la fraternización*, *Canción de la rueda hidráulica*, *La mujer del soldado*, *Coral del gran Baal*, entre otros.

Esta puesta en escena había participado en abril en la más reciente temporada de Espazio Teatro NO'HMA, celebrada en la ciudad de Milán, donde tuvo una favorable acogida. A solo un mes de su presentación en predios milaneses, *Balada del pobre B.B.* es el espectáculo que más visualizaciones ha tenido y opta, con grandes posibilidades de éxito, por el XIII Premio Internacional Teatro al Desnudo, tanto el que concede el público como el que entrega el jurado.

En sus inicios, que se remontan a 2015, *Balada del pobre B.B.* se concibió como un ejercicio de clase, de experimentación y rescate de textos brechtianos propuesto por alumnos de la especialidad de Actuación, señaladamente Carlos Peña, Yara Masiel, León Arkadi Vathke, María Focade, Linda Soriano y Laura González. Actualmente, el espectáculo se ha enriquecido con variaciones en los textos y el elenco.

CARLOS CRUZ

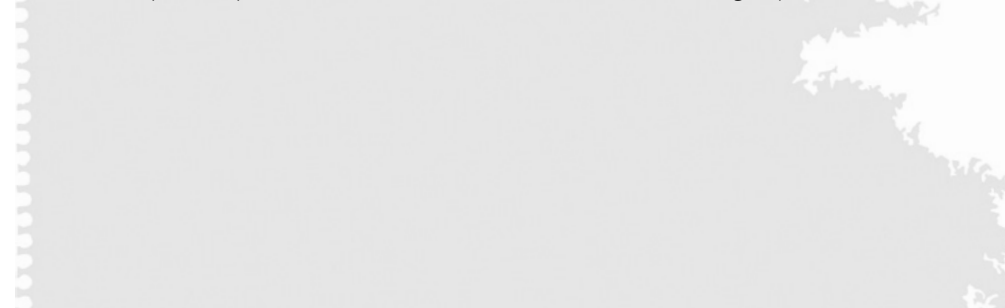
Un tremendo vacío deja la partida física el pasado 31 de enero de Carlos Francisco Cruz Villenas, actor durante muchos años de Teatro Buendía. Carlos asumió la actuación y otros oficios de la escena con total entrega y dedicación. Así lo demuestran sus inolvidables interpretaciones, como aquella en que encarnó el personaje del pinto castrado Cuentabrazas de *Historia de un Caba(yo)*. Qué mejor motivo para recordarlo que las palabras de alguien que trabajó y compartió rutinas a su lado, la actriz y directora Antonia Fernández, quien con motivo de su fallecimiento, expresó:

¡Ay, negro, cómo te gustaba el teatro! ¡Cómo luchaste y trabajaste para hacerlo! ¡Cómo serviste a tu grupo, el Buendía! Cómo estuviste allí encargándote de cosas sin las cuales el trabajo no sale bien. Siempre en tu labor, en tu trajín por la trasescena, poniendo marcas blancas entre los tules de Eréndira para que no cayéramos, y contrapesos, e inventos tuyos de todo tipo, optimizando el espacio de los huacales, saliendo con la avanzada para cada montaje, regresando último tras desmontar, comer tu pollo frito. Corriendo entre La Habana y Matanzas, y además actuando todo, bien, haciendo los entrenamientos a pesar de casi doblarles a algunos la edad. Ahora mismo siento la voz de tu esclavo en *Las Ruinas*, o cayendo los dos en trance con aquellas dagas de los Macbeth en *La tempestad*... Tú, tan elegante en Yarini, tan sabio en Tiresias, tan bello, brillante y desnudo en ese Cuentabrazas que estremeció a Cuba de una punta a la otra cuando gritabas «Yo soy un caballo libre».

FRANCISCO (PANCHO) RODRÍGUEZ

El 26 de abril recibimos la noticia de la muerte del actor y director de El Mirón Cubano, Francisco Rodríguez Cabrera. Nació en 1954 y estudió actuación en el Instituto Superior de Arte. Pancho formó parte de aquella icónica primera graduación que se unió al entonces Conjunto Dramático de Matanzas. Trabajó en obras emblemáticas como *La emboscada*, *El cruce sobre el Niágara*, *El gato de Chinchilla*, *Juan Candela*, entre otras. Bajo las órdenes del director Albio Paz, contribuyó a fundar la estética del teatro callejero al estilo de El Mirón y, tras la muerte de este, supo dar continuidad a su legado.

Al frente de la compañía matancera obtuvo el premio Caricatos 2007, por *Balada del Marino*. Ostentaba la Distinción por la Cultura Cubana y el Premio Brene de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba de Matanzas. Le fue otorgado también el lauro Ramón Batalla, de España, por sus aportes al teatro callejero. Será siempre recordado entre los colegas del teatro por su humildad y carácter jovial. Su público extrañará verle actuando en las calles, encarnando destacados personajes como Santiago quien lucha contra un pez en *El viejo y el mar*, una adaptación para teatro de calle del clásico de Ernest Hemingway.



MATÍAS MONTES HUIDOBRO

El pasado 6 de mayo falleció en Miami el dramaturgo, profesor y ensayista cubano Matías Montes Huidobro. A sus 91 años todavía se mostraba incansable, pues ni siquiera la pérdida de su esposa en 2020, la intelectual Yara González Montes, pudo frenar su impulso creativo.

Su carrera como escritor comenzó a fraguarse en Cuba hacia el año 1951, cuando se dio a conocer como poeta y articulista en diversas publicaciones periódicas, pero en 1961 tomó el camino del exilio hacia los Estados Unidos. Aun así, nunca dejó de identificarse con los conflictos y temáticas cubanas, algo que reflejó en su creación literaria de modo peculiar. Lo demuestran piezas como *Los acosados*, *Gas en los poros*, *La botija*, *El tiro por la culata* y *Las vacas*. Fue galardonado con numerosos premios, como el Prometeo, Café Girón (1997) por su novela *Esa fuente de dolor*, y el Anderson Imbert a su obra por la Academia de la Lengua Norteamericana en 2017. A estos se suma el de la Editorial El Ateje, otorgado en enero de 2022 por su excelencia creadora y contribución a la literatura cubana.

Entre sus ensayos sobresalen *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, *Bibliografía crítica de la poesía cubana (exilio: 1959-1971)* y *La narrativa cubana entre la memoria y el olvido*. A raíz de su muerte, el escritor y editor cubano Ronaldo Morelli expresó: «Matías deja un gran vacío. Su obra ha sido esencial, y ha resaltado la cubanía a lo largo de su extensa y fructífera carrera, como profesor, escritor, dramaturgo, ensayista, y gran amigo».

TERESA BERGANZA

La ópera mundial se entristeció por la partida física de Teresa Berganza, quien murió el pasado 13 de mayo, a la edad de 89 años. La *mezzosoprano*, natural de Madrid, llegó a conquistar en poco tiempo los principales escenarios del mundo, tras su debut en 1950. Después de cantar junto a María Callas en la ópera *Medea* de Chrubini, se presentó en teatros de Milán, Viena, Londres y Nueva York. Su triunfo no puede explicarse solo por su talento y dedicación, pues, además de su refinada técnica y sus cualidades vocales, poseía una poderosa presencia escénica, componente que también generaba atracción sobre el público.

Berganza se especializó en los repertorios de los compositores Gioachino Rossini y Wolfgang Amadeus Mozart, sin embargo, una de sus encarnaciones más conocidas fue el personaje de Carmen, de la ópera homónima de Georges Bizet. Aunque su trabajo es ampliamente reconocido como cantante, también se desempeñó como actriz y pedagoga. En 1954 recibió el premio Lucrecia Arana, en 1991 fue galardonada con el Príncipe de Asturias de las Artes y en 1994 se convirtió en la primera mujer elegida como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 2008 dio a conocer la noticia de que se retiraba de los escenarios, después de una larga carrera de 58 años, y lo hizo cantando el *Addio* de Rossini.

Tal es su impronta en el mundo de la ópera, que su legado constituye un referente casi obligado para todo el que pretenda adentrarse en la historia más reciente del género ya sea para estudiarlo, entenderlo o negarlo.

LA CASA EDITORIAL TABLAS-ALARCOS CELEBRA SUS CUA-

renta años de existencia con intensas jornadas de actividades en el marco de la trigésima edición de la Feria Internacional del Libro. Desde el viernes 22 hasta el sábado 30 de abril La Casona abrió sus puertas en La Habana y se convirtió en la zona indicada para los diálogos teatrales; mientras, días más tarde, el emblemático hotel Casa Granda, cercano a las arterias culturales más importantes de Santiago de Cuba, se convertía en la sede de las actividades de este sello editorial. Ambas ciudades acogieron diversos encuentros, paneles, conferencias y presentaciones de libros, con la presencia de importantes figuras del panorama teatral cubano y foráneo; entre ellos, críticos, investigadores, directores escénicos y autores.

El primer día de actividades en La Habana inició con un provechoso conversatorio moderado por Indira. R. Rodríguez, integrado por críticos de distintas generaciones como Isabel Cristina López Hamze, Yuddalis Favier y Osvaldo Cano. Cada uno, desde su condición de crítico, apuntó los aciertos y desaciertos que, en su opinión, han venido marcando el desempeño de la revista *Tablas* en sus cuarenta años de existencia. Uno de los temas presentes en la agenda fueron los retos y desafíos de Ediciones Alarcos de cara al futuro más cercano, donde las nociones de tiempo, presencia y teatralidad se han visto afectas por un incremento considerable de nuevas tecnologías. Así surgieron interrogantes sobre cómo acercarse al público contemporáneo a través de los nuevos entornos digitales, algo que invitó a repensar el destino de una revista que, a pesar de sus cuatro décadas de existencia, necesita constantes renovaciones y pactos para seguir existiendo entre las nuevas dinámicas y exigencias de los contextos teatrales.

Una vez cerrado el panel, se dio paso a la presentación del número 3-4/2021 de la revista *Tablas*, en formato digital, y más tarde a la presentación del libro *A Baracoa me voy... Una cruzada teatral*, por Isabel Cristina López Hamze; quien expuso las peripecias, alegrías y desafíos que condujeron su viaje en la construcción de ese relato tan singular sobre las cruzadas teatrales; quizá el evento comunitario más importante y abarcador de nuestro país. El

encuentro cerró con los mensajes de afecto y gratitud enviados por Rosa Ileana Boudet, una de las fundadoras de la revista *Tablas*, y la teatróloga Yohayna Hernández, desde sus respectivos espacios digitales.

El día siguiente estuvo marcado por el panel sobre teatro iberoamericano que en esta ocasión contó con la presencia de un invitado especial: el dramaturgo, crítico e investigador mexicano Jaime Chabaud. El encuentro, moderado por Ámbar Carralero Díaz, acogió la presentación de tres importantes novedades editoriales de Alarcos: *#dramaturgiaspanorámicas*, compilación de Taimi Diéguez y Gabriela Ponce; *Teatro escogido*, de Jaime Chabaud; y *Porque no habrá quien nos mande*, compilación de dramaturgas españolas femeninas a cargo de Abel González Melo. Los títulos, presentados respectivamente por Dania del Pino Más, Omar Valiño Cedré y Agnieszka Hernández, recogen un sinfín de voces, estilos, poéticas y visiones que, como mínimo, reflejan la gran riqueza del panorama teatral iberoamericano más contemporáneo.

En el caso de *#dramaturgiaspanorámicas* se trata un título que recoge las voces de diecinueve autores jóvenes que asistieron a Panorama Sur, un seminario intensivo para dramaturgos que se efectuó en Buenos Aires (2019). La presencia de Cuba se confirmó en este esfuerzo compilatorio a partir de los textos de Martha Luisa Hernández Cadenas y Taimi Diéguez Mallo. Mientras, *Teatro escogido* contó con la presencia del propio autor mexicano Jaime Chabaud, quien develó algunas de las temáticas que han venido marcando su escritura, también presentes en este volumen, entre los que destacan la mexicanidad, la migración, la negritud, lo afro y la explotación infantil. Por su parte, *Porque no habrá quien nos mande* es resultado del gran esfuerzo compilatorio de Abel González Melo en el afán de visibilizar la dramaturgia española escrita por mujeres al recoger las voces de una veintena de autoras españolas presentadas por sus semejantes cubanas. Según Agnieszka Hernández, «el libro se mueve entre los estilos de una España que pudiéramos denominar conservadora hacia las escrituras de una España más contemporánea, donde las protagonistas son las mujeres y sus conflictos».

Por su parte, la sala Vicente Revuelta fue testigo de un amplio conversatorio sobre dramaturgia para niños y jóvenes. El panel, integrado por Rubén Darío Salazar, Ulises Rodríguez Febles, Maikel Chávez, Erduyn Maza, Norge Espinosa y moderado por la teatróloga Yuddalys Favier, dio a conocer los nuevos títulos presentados por la Editorial Tablas-Alarcos: *Retablo vivo* (Rubén Darío Salazar), *Ocho historias para un domingo* (Maikel Chávez), *Clownteo regresivo* (Ernesto Parra) y *Criaturas de Isla* (Ulises Rodríguez Febles).

Los presentes no solo aclararon las motivaciones y preocupaciones que los habían llevado a escribir sus obras para el público infantil, sino también los principales retos y desafíos que enfrenta la dramaturgia del teatro para niños en los últimos tiempos, especialmente complejos. Interrogantes sobre cómo abordar las temáticas tabúes en la dramaturgia infantil o cómo acercase a los intereses de este público, en constante transformación, fueron solo algunos de los ejes que motivaron la charla.

Otros títulos relevantes fueron *La memoria Imborrable, tres décadas de crítica teatral* (Omar Valiño); *Amar la escena, diarios teatrales* (Roberto Gacio); y *¡Solavaya!* (Raúl Pomares). Los dos primeros comparten similitudes importantes, y es que se trata de volúmenes que recogen el largo desempeño crítico de ambos autores a lo largo de su trayectoria teatral, constituyendo valiosos testimonios para la posteridad.

Sobre *La memoria imborrable*, presentada por Fefi Quintana, el propio Omar apunta que se trata de un libro de crítica teatral y que no responde a otro género que no sea ese. Asimismo, explicó que su intención no partió solo de la necesidad de alargar la vida del hecho teatral, efímera por naturaleza, sino —y quizá más importante— apuntar aquellos espectáculos que, a pesar de los años, permanecen en la memoria de un crítico como una huella imborrable.

En el caso de *Amar la escena*, de Roberto Gacio, presentado por el actor Carlos Pérez Peña, se trata igualmente de una suerte de testimonio que le otorga un espacio importante al análisis de la actuación como componente imprescindible del teatro; algo que responde a la propia dualidad de su autor, que se ha desempeñado como crítico e investigador, pero también como actor.

Presentado por Carlos Padrón en La Habana y acogido con especial significación por el público santiaguero debido la relación del gran Raúl Pomares con el Cabildo Teatral Santiago, *¡Solavaya!* se trata de un libro póstumo que recoge sus testimonios. La obra se resiste a ser catalogada como una autobiografía o simplemente como sus memorias. Su intención rehúye a los propósitos de ese tipo de género y prefiere entenderse más bien como un libro de viaje donde se mezclan lo personal con lo profesional, lo serio con lo cómico, las historias de vida con el trabajo del actor, acercándonos al movimiento teatral santiaguero de los años 60 y posteriores.

Con un programa similar al de La Habana, a la vista del hermoso paisaje santiaguero, fueron presentados en las mañanas cerca de una decena de títulos que forman parte del trabajo más reciente de Ediciones Alarcos. Algunos ya conocidos por el público capitalino, otros novedosos. Tal es el caso de *Repiques para diez obras*, de Fátima Patterson.

Este volumen recoge diez obras que abarcan la trayectoria de la autora por el teatro santiaguero a lo largo de varias décadas de labor, donde refleja sus preocupaciones, angustias, anhelos... y aborda temáticas como la raza, la africanidad, la feminidad y la religión. En el nivel textual convergen recursos de la narración oral, la música y la danza, lo cual posibilita un rico tejido dramático, resultado de la mirada femenina de Fátima. Se puede hablar aquí del teatro de relaciones, de verdadero teatro popular, que se nutre de las raíces ancestrales de la cultura cubana y caribeña para emprender numerosos caminos creativos. Así lo aseguró la propia directora y dramaturga, quien expresó la enorme satisfacción de haber llegado a materializar su libro precisamente en el año en que su colectivo teatral, Macubá, arribó a las tres décadas de existencia. De igual modo, agradeció el trabajo desempeñado por Tablas-Alarcos en su afán por generar nuevos proyectos teatrales a lo largo y ancho de la Isla.

Asimismo, las presentaciones de títulos de Ediciones Alarcos en la capital oriental contaron con otros invitados de lujo entre críticos, dramaturgos, autores y editoras como Taimi Dieguez, Fefi Quintana, Roberto Viña, Elena Llovet, Margarita Borges y Raúl Bonachea, que además de hablar sobre aquellos

anteriores, dieron a conocer los títulos premiados recientemente en los concursos de Tablas-Alarcos: *La caída* (Raúl Bonachea), *Cabeza de caballo* y *Maneras de usar el corazón por fuera* (Yerandy Fleites), *Autopsia del paraíso* (Roberto Viñas) y *Esta obra habla de ti y de mí* (Martha Luisa Hernández Cadenas).

Las jornadas mañaneras cerraron con la intervención artística del grupo teatral Gestus y la descarga del trovador Rubén Lester. Asimismo, fue de gran satisfacción contar con la presencia entre el público del Premio Nacional de Teatro 2021, Dagoberto Gaínza, junto a su esposa y compañera de escena, la también actriz Nancy Campos.

Un aspecto destacable en el marco del evento santiaguero fueron las diversas propuestas escénicas, como la pieza danzaria *Hierba Buena*, de la compañía Teatro de la Danza del Caribe; la obra *Cartografías para elefantes sin manadas*, con texto de Laura Liz Gil Echenique, presentado en el Cabildo Teatral por el grupo de experimentación escénica la

Caja Negra, que dirige Juan Edilberto Sosa; y *Le tam qui pasé*, espectáculo para actor y marioneta, conducido con por Ury Rodríguez, director del grupo guantanamero teatro La Barca.

Paralelamente, la Casa Editorial Tablas-Alarcos fue invitada a la gala homenaje por los treinta años de Estudio Teatral Macubá, bajo la dirección artística de Reynaldo López, en la sede de la compañía. Se concertaron allí varias manifestaciones artísticas y fueron homenajeados los fundadores del grupo, junto a la maestra Fátima Paterson, a quien se le otorgó el premio Crecemos, de la Fundación Caguayo, y el reconocimiento del Consejo Nacional de las Artes Escénicas¹ por su desempeño y aportes al teatro y la cultura santiaguera. 🎭

¹ Tablas-Alarcos agradece al Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Santiago de Cuba la acogida y el apoyo brindados, sin los que hubiera sido imposible transitar los caminos y conspirar, una vez más, a favor del teatro.

Casa Editorial Tablas-Alarcos

Norma de presentación de originales

Con el objetivo de agilizar el proceso editorial con calidad y eficiencia, así como para garantizar la legalidad de todos los documentos que se sometan a los procesos de edición e impresión, es necesario que nuestros autores cumplan con los siguientes requisitos para la entrega del original.

- 1.** El autor entregará a la editorial el original en Word. En caso de ser necesario, atendiendo a las complejidades del texto, a los requerimientos editoriales o a las posibilidades del autor, entregará también el impreso, velando siempre que coincida con el digital. El documento debe estar sin diseñar, sin color y foliado, en tipografía Times New Roman, a 12 puntos, con 1,5 espacio de interlineado, los títulos en altas y bajas y separados del texto a 1 espacio.
- 2.** Las citas en los textos de no ficción pueden ir sangradas en bloque para distinguirlas visualmente, sin separarlas con espacios de los párrafos que le anteceden o suceden. Los epígrafes (llamados exergos) podrán distinguirse con puntaje menor y alineados a la derecha. En los textos dramáticos, los personajes irán en versalitas calzadas, con un punto; los parlamentos en redondas, y las acotaciones en cursivas, entre paréntesis y con el punto dentro cuando están en el parlamento.
- 3.** Las notas se colocarán en números consecutivos usando la opción: Insertar-Referencia-Nota al pie.
- 4.** El original se entregará completo, con prólogo, anexos, índices, imágenes, bibliografía u otro paratexto que pueda llevar. No se aceptarán entregas parciales.
- 5.** Las compilaciones, antologías o cualquier recopilación de imágenes deberán ser entregadas digitalizadas y en el orden en que correspondan (el texto conformado), con la debida autorización y datos actualizados de los autores o sus herederos. En todos los casos, el autor debe entregar al editor los ejemplares de los libros incluidos para el cotejo de los textos, los cuales se devolverán al término del proceso.
- 6.** Si el libro llevara ilustraciones, estas deberán estar escaneadas a 300 dpi, como mínimo, de resolución, debidamente identificadas y ordenadas, y con sus pies de imágenes en un documento Word adjunto.

7. Si el autor quisiera aportar la imagen que se utilizará en la cubierta, esta será sometida a consideración de la editorial para su aprobación. Y deberá estar acompañada de los datos que la identifican y de la autorización del autor o sus herederos.

8. Debe entregar un resumen de su ficha biográfica (de unas 10 o 12 líneas) para la realización de la nota de contracubierta, donde consignará año y lugar de nacimiento, profesión, ocupación, asociaciones a las que pertenece, libros publicados (al menos los cinco más recientes) y distinciones y premios significativos.

9. Debe brindar, además, los datos actualizados para el pago de derecho de autor, tanto los suyos como los de los autores antologados (nombre completo, número de carné de identidad, dirección particular, teléfono, correo electrónico, número de la cuenta bancaria en moneda nacional y copia del contrato con el banco).

10. El autor debe revisar las planas de su libro antes del arte final (en ellas solo podrá realizar cambios que no excedan el 10 %, pues los arreglos sustanciales debió hacerlos durante los procesos previos, en Word). Asimismo, debe aprobar la cubierta. En caso de que revise las pruebas en pdf, expresará su conformidad en carta mínima adjunta. Si revisara pruebas impresas, deberá consignar su firma en estas.

Si al comenzar el proceso de edición se detectara que el autor no entregó la versión definitiva, o ha incumplido alguno(s) de los puntos anteriores, se procederá a detener el trabajo, sin garantía de que ese título pueda continuar en el plan editorial del año, hasta tanto se decida internamente cómo resarcir el tiempo empleado por el editor y el costo editorial, lo cual podría repercutir incluso en la tarifa propuesta para el derecho de autor.

Casa Editorial Tablas–Alarcos

Normas de presentación de artículos y reseñas para publicar en la revista *Tablas*

1. La extensión de los trabajos no deberá exceder los 20 000 caracteres con espacios (unas 12 cuartillas), incluidas las notas y referencias bibliográficas. En ningún caso se aceptarán artículos que sobrepasen la extensión declarada.
2. Se solicitará al autor imágenes para graficar su artículo (alrededor de 5). Las mismas tendrán 300 dpi de resolución, se entregarán numeradas y, en listado aparte en Word, su descripción y el debido crédito. Ej: *Balada del pobre B.B.* Impulso Teatro. Dir. Alexis Díaz de Villegas. Foto: Buby.
3. Las notas aclaratorias deberán indicarse con números consecutivos, con supraíndices (volados).
4. Cuando haya citas, deberá indicarse las referencias. Las bibliografías y referencias se consignarán con nombre y apellidos del autor, así como los datos completos de la publicación: título del artículo (entre comillas), revista o libro (en cursivas), año de publicación, editorial, ciudad y páginas (importante, pues suele olvidarse) de dónde se extrajo la cita, el artículo o el capítulo del libro que se consultó o referenció. Las revistas o publicaciones seriadas deben decir, además, año, volumen, número (los datos que estas ofrezcan). En los libros, si la entrada es por los editores o compiladores, se mencionarán también, de igual modo, el número de edición si sobrepasa la primera o si es una edición especial. De los documentos que estén disponibles en las redes, se pondrá la localización electrónica o link.
5. Debe adjuntarse un resumen del trabajo de un párrafo (o dos, máximo), que no sobrepasen las diez líneas, y se indicarán palabras claves que lo describan.
6. Al entregar el trabajo, el autor deberá consignar su profesión y ocupación, un resumen de su currículum (de no más de cinco líneas), que indique sobre todo sus publicaciones recientes y premios significativos (en caso de poseerlos). Pondrá, asimismo, dirección postal y electrónica, teléfonos o cualquier dato que facilite su localización, y, para el pago de derecho de autor, número de carné de identidad, número de la cuenta bancaria en moneda nacional y copia del contrato con el banco.
7. Los artículos pueden ser enviados a la dirección electrónica tablasalarcoseditorial@gmail.com o entregados en las oficinas de *Tablas*, ubicada en los altos del Centro Cultural Raquel Revuelta, sito en Línea y B, El Vedado.

Cuerdas percutidas,
dir. Raúl Bonachea, Laboratorio Fractal Teatro

FOTO PEDRO DÍAZ



ALEXIS DÍAZ DE VILLEGAS
1966-2022

FOTO CORTESÍA IMPULSO TEATRO

EN PRÓXIMOS NÚMEROS:
30 años de Teatro El Público
Festitaller 2022
El Portazo: 10 años de teatro