

2010

El ciervo encantado. Nuevas formas del teatro cubano

Jaime Gómez Triana

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Triana, Jaime Gómez (Primavera-Otoño 2010) "*El ciervo encantado*. Nuevas formas del teatro cubano," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 71, Article 17.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss71/17>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**EL CIERVO ENCANTADO.
NUEVAS FORMAS DEL TEATRO CUBANO.**

Jaime Gómez Triana

Para mí, uno de los rasgos fundamentales del arte teatral es que aparezca como un enigma (no como un enigma repulsivo, la palabra alemana rätsel sería más adecuada) que pide ser resuelto. Interesa que la obra no sea transparente, que no entregue todas sus claves. Debe percibirse como un monstruo llegado de las profundidades de la Historia, de un ailleur (otro lugar) por cuyos pasillos se puede circular. Me parece entonces que la contemplación de ese objeto surgido de las profundidades del tiempo posee un carácter de aquello que va a golpear la imaginación, de aquello que a su vez va a quedarse en el recuerdo.

Antoine Vitez

La obra de Nelda Castillo marca un hito dentro de las poéticas contemporáneas del teatro cubano. Sus búsquedas estéticas, sus estrategias de producción, vinculadas a las dinámicas del Teatro de Grupo, y el compromiso que signa su indagación sobre la Cuba actual, dan peculiar perfil a la comunicación con un público fiel y que se ha renovado en los últimos años. Ya sea desde la resignificación de textos olvidados, proscritos o, simplemente, poco conocidos, o mediante la recuperación de la memoria cultural y cívica del país, sus espectáculos van dando rostro a una postura ética sobre el teatro y también sobre la participación del artista en lo social, postura sustentada por una rigurosa investigación acerca de los lenguajes de la escena y en particular sobre el trabajo del actor.

A quince años de su fundación, El Ciervo Encantado, colectivo fundado por

esta directora junto a varios de sus alumnos del Instituto Superior de Arte y con el cual ha estrenado: *El ciervo encantado* (1996), *De donde son los cantantes* (1999), *Pájaros de la playa* (2001), *Visiones de la cubanosofía* (2005) y *Variedades Galiano* (2010) – obras a las que se suman un conjunto de pequeñísimas piezas que se han ido incorporando al *Café-Teatro* y también algunos performances y happening–, puede exhibir un repertorio activo de gran coherencia que nos permite acercarnos a cada nueva producción verificando, en las precedentes, tópicos y líneas de investigación que, al decir de una de las atrices del colectivo, se desarrollan en espiral, ampliando o concentrando el foco de atención, unas veces sobre aspectos más generales, otras en torno a zonas más específicas de lo cubano. No obstante, hay en cada propuesta un propósito de síntesis que hace posible, a partir del trabajo con temas y no con historias, una lectura siempre metafórica del acontecer histórico-social de la Isla. Propongo aquí un recorrido por algunos de esos espectáculos, más que historiar o analizar quisiera en estas páginas dar testimonio de mi íntimo itinerario como espectador de una buena parte del quehacer de esta directora y de su grupo.

I

Fruto de dos años de investigación el espectáculo *El ciervo encantado*, dio nombre al grupo nucleado en torno a la labor docente desempeñada por su directora en el Instituto Superior de Arte. Preocupados por esclarecer los móviles que a lo largo de nuestra historia han articulado el proceder social del cubano, los jóvenes actores abrazaron la idea de una puesta que les devolvería la imagen – génesis y devenir – de su país desde una vivencia personal.

Al calor de lejanas añoranzas y con el deseo de rearticular la indagación iniciada, dentro del grupo Buendía, con el proceso de *Las ruinas circulares* (1993), esta directora fijó su mirada en otros textos fundamentales, textos que – como los libros de caballería en el Quijote – darían cuerpo a una nueva obsesión fundadora. El cuento *El ciervo encantado* del patriota e intelectual Esteban Borrero y el poema *La isla en peso* de Virgilio Piñera serían la materia inicial para “formar de nuevo aquellas combinaciones” de las que emergió “una isla de regular tamaño, que parecía hecha a pincel”.

En el año 1962, Piñera se pregunta desde algún poema de su libro *La vida entera*: “¿Cómo dar caza a la palma?”: a “la palma negra” que, donde todo parece verde, lleva en sí el lamento de nuestros muertos. Cincuentisiete años antes, Borrero escribía de otra persecución desesperada, esta vez tras un “ciervo” maravilloso, narraba así la historia de la isla y de sus pobladores. Tiempo después, a finales del siglo XX, ciervo y palma representaron, juntos, la presa de un nuevo acto cinegético. Los “rastreadores” de entonces buscaban “la memoria perdida”, parte inalienable y siempre latente de ese pasado nuestro que nos aporta características únicas dentro del concierto de naciones diferenciándonos

como individuos y como pueblo.

Mirado desde la antropología, el espectáculo surgía como replanteo escénico de buena parte de las ideas desarrolladas por Fernando Ortíz y su centro podría ser localizado en aquella “cocedura constante” de la que el sabio cubano nos hablara. Cada personaje se descubría allí síntesis de cada una de las culturas – de las tres más importantes: aborigen, española y africana – que integraron y mantienen a fuego eterno el “ajiaco” que somos. Esta vez la detallada indagación en “los factores humanos de la cubanidad” hizo posible que se concretaran para la realidad escénica algunos “procesos etnoculturales” ocurridos en esta tierra.

Sin embargo *El ciervo*... no encaró únicamente las formas de transculturación y mestizaje que dieron lugar al híbrido cubano, sino que, además, repensó, desde la sensibilidad y el sentir más íntimos de los actores, nuestro pasado: descubrimiento, colonización, guerras por la independencia, república y presente. Las vivencias que tanto Céspedes como Martí recogieron en sus diarios, la autobiografía y las cartas de Borrero, el testimonio oral de ancianos nonagenarios de la familia Varela-Miranda, todos descendientes de mambises, que aparece en el disco *Antología general del son* Vol. 1 y los artículos que Ortíz escribiera desde el dolor, durante el período republicano, insuflaron al espectáculo un latido que lo singularizó en tanto rescritura del devenir nacional.

La puesta ponía frente a nosotros un mosaico intertextual donde conflúan historia y ficción poética. Del cuento de Borrero se extrajo el conflicto básico y la alegoría principal: ciervo=libertad; del poema de Piñera la estructura, conformada por cuatro momentos: madrugada, mediodía, crepúsculo y noche. El son tradicional, por su parte, participaba como catalizador y *leit motiv* de una acción fragmentada en diversas visiones. Verso y canto, interactuando orgánicamente con el todo espectacular, dieron paso a un nuevo texto, malabar de infinitos contrapuntos. De un lado la obra artística, literaria y hasta científica de prominentes intelectuales cubanos, del otro, lo marginal, el baile, la controversia, el choteo, la jerga “yankee” y “los defectos” del ser nacional. De este modo se fusionaban “lo culto” y “lo popular”, el verso barroco de Lezama, la décima campesina, el son tradicional... Lo cubano, visto a través de un calidoscopio, lucía como un todo integrador en el que los contrarios coexistían, polifonalmente, al centro de un universo escénico ritualizado en el que “lo histórico”, ondulando en un tiempo mítico, se corroboraba a través del cuerpo-mente del actor.

De este modo los actores – Mariela Brito, Ana Domínguez y Eduardo Martínez –, compulsados a encarnar ancestros propios y a escuchar el vigoroso latido de su sangre, ejecutaban con virtuosismo una partitura compleja, articulada como una extraña sucesión de imágenes y sonidos arcanos. La musa paradisíaca María Belén, la criolla Dolores de Gloria y el negro curro Nengón eran seres convocados que nos permitían acercarnos a diversas épocas, el calor de la Isla era la eterna recurrencia. Sin embargo, no se trataba de un simple acto de representación, no había allí personajes sino máscaras

a través de las cuales el trance era posible. El actor como médium – “caballo”, según el argot de los practicantes de la Regla de Ocha o Santería en Cuba – corporeizaba – montaba – comportamientos acumulados durante siglos en la memoria colectiva.

Al profundizar en su naturaleza los intérpretes accedieron a un mundo ignorado en el que diversas dinámicas, posturas, sonoridades, intenciones y registros vocales propiciaban una metamorfosis que lograba fijar los arquetipos. Los oficiantes prestaban su cuerpo a tres entes esperpénticos, venidos del más allá con la piel reseca y las ropas ajadas, tres fantasmas que, al perder el maquillaje por las sudoraciones, fueron entrelazando sus tintes: indio terrígeno, blanco coco y negro hollín; indio, blanco y negro: “todo mezclado”.

La escena concebida como un espacio vacío en el que sólo se mostraban algunos paños, tres collares de semillas, una penca y una gran bandera negra. Allí, además, inmóviles e intocados, una cinta, en que se leía: “A LA ETERNA MEMORIA” y un pequeño altar, resumen de la religiosidad del cubano, donde, bajo el manto protector de la Virgen de la Caridad del Cobre, se rindió homenaje a aquellos cuya vida y obra constituyó referente de la puesta. Altar y cinta connotaban el espectáculo como un ritual teatralizado, los performers, en aquel ámbito, eran materialización de los tres Juanes salvados por la virgen o quizás la personificación de las tres palmas del escudo de San Juan de los Remedios, que con leves transformaciones ha sido convertido en la imagen que identifica al grupo.

Por su parte los elementos escénicos alcanzaban un alto grado de movilidad simbólica y utilitaria. Los paños vestían, abrigaban y eran, junto a los collares, “regalos finísimos”; la penca apaciguaba el calor de la Luz Marina-Yemayá-Musa; mientras la bandera escondía hasta el final la estrella roja, bordada en su reverso; rojo sobre negro que abría los caminos para el alumbramiento de la luz, de esa “demasiada luz” de la Isla que Eliseo, melancólico, redescubrió *En la Calzada de Jesús del Monte*.

Con *El ciervo...* Nelda Castillo continuó el desarrollo de una poética que busca “amplificar” la recepción, privilegiando la comunicación sensorial y equiparando a un mismo grado de importancia todos los niveles significantes de la puesta. Sea tal vez por eso que cada espectáculo suyo propone un complejo sistema de estructuras, dispuestas en sucesivas capas de profundidad, a las que el espectador puede o no acceder con la razón, pero que de cualquier modo procesa.

El espectáculo además conectaba de manera profunda con la noción de “grotesco” desarrollada por Vsevolod E. Meyerhold. El diálogo con esa forma escénica que “busca lo supranatural, sintetiza la quintaesencia de los contrarios, crea la imagen de lo fenomenal e impulsa al espectador a intentar percibir el enigma de lo inconcebible”.¹ constituye una de las características denotativas de la estética de esta directora, su mirada cubana se cruza con las propuestas del director ruso, quien tuvo en cuenta paradigmas tales

como el teatro de feria y la Comedia dell'arte, conectándola con esa tradición representacional cubana que asentó sus raíces en la antigua fiesta del Día de Reyes y evolucionó luego hasta el bufo, nuestra Comedia del Arte al decir de Rine Leal. Es por eso que en el teatro de Nelda Castillo percibimos un equilibrio dinámico entre los elementos rituales y aquellos otros que remiten a lo vernáculo y a lo especular. Lo sagrado es, en sus puestas, una presencia real que, en viva comunión con lo profano, conforma un universo hipertético, desmesurado, barroco en el que solo se penetra desde la profunda indagación en las verdaderas y ocultas posibilidades del actor. Así su creación conecta también con la ideal del teatro que proponía Antonin Artaud cuando pedía:

“... que el teatro recupere su verdadero lenguaje, un lenguaje espacial, lenguaje de gestos, de actitudes, de expresión y mímica, lenguaje de gritos y onomatopeyas, lenguaje sonoro, en el que todos estos elementos objetivos vendrán a ser signos visuales o sonoros, pero con tanta importancia intelectual y significación sensible como el lenguaje de las palabras...”²

El ciervo encantado fue un espectáculo que quedó abierto a un sinnúmero de posibles lecturas, sin embargo entre la multiplicidad resaltó una extraña certeza. Frente a los espectadores los actores agonizaban, poseídos nos revelaban un secreto que se remontaba a los albores de nuestra existencia como nación y como pueblo: El ciervo escaparía siempre pues no hay nada nuevo bajo el sol y el panorama que hoy nos sobrecoge no es más que el retorno devorador de circunstancias ya expresadas por el arte y la literatura de otras épocas. “Criaturas de Isla” entre la eterna utopía y “la maldita circunstancia del agua por todas partes”, asistíamos a un laberinto en que se acrisolaban tradiciones culturales, artísticas y escénicas de un país y de su gente; costumbres, frases, canciones que iluminarán permanentemente la cubanidad. El gesto se repetiría aunque en otro código en el siguiente espectáculo, esta vez basado en la novelística de Severo Sarduy.

II

De donde son los cantantes, fue la segunda puesta realizada por Nelda Castillo con su grupo, en ella la directora regresaba sobre los márgenes de la Isla y nos presentaba ese sitio fronterizo en el que se cruzan aquellas dos patrias de las que hablara Martí: Cuba y la noche. El cabaret devenía metáfora de la construcción de un mundo ilusorio en el que simulación, máscara y oropel acaban devolviendo una pulsión muy peculiar de lo nacional. La puesta configuraba un mundo paralelo a la escritura del cubano Severo Sarduy, autor de la novela homónima y de otros textos que constituían fuente principal del espectáculo.

El gesto de la directora acababa por devolver la figura del autor a su tierra natal a la que no regresó nunca más desde que, en 1960, se radicara en París.

El ritual de la escena realizaba un imposible y cerraba un ciclo en el que olvido y segregación eran realmente conjurados por la imagen. El margen terminaba desapareciendo y la patria abrazaba a todos bajo su manto de luces. Travestis en perpetua metamorfosis eran responsables del estrafalario rito funerario y su verificación, a un tiempo, parejera y punzante lograba la inclusión. El marginal, que es aquí el artista de un show que junta estereotipos y devuelve esencias, es consagrado por la imagen en escapada de un mundo en disolución. Es este un procedimiento similar al que utiliza Alberto Pedro Torriente en su obra *Delirio habanero*, donde restituye a través de la performances de tres locos un fragmento imposible de nuestra cultura en un ritual que definitivamente borra límites y se incorpora al imaginario de lo real-ilusorio dilatando y abriendo lo histórico a una nueva causalidad.

La novela *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante era otra de las fuentes que irrigaban el complejo entramado espectacular. Tras escuchar la voz singularísima de Freddy – *Ella cantaba boleros* – aparecía un andrógino presentador, un ser indefinido con joyas de falsa plata que interactuaba directamente con el público. Comenzaba así el juego de las transmutaciones, para el grotesco personaje los espectadores formábamos parte de un público multinacional. El cabaret devenía entonces en metáfora de la Cuba de los 90, marcada por el auge del turismo. En la voz peculiarísima del presentador escuchamos refranes, versos, canciones: “Este son no se ha escrito para el baile”. Sus ojos recorren espejismos, visiones de un tiempo ido, entre ellas la imagen de El Caballero de París, referencia que, pasando por el legendario trashumante habanero, aludía directamente al propio Sarduy quien en 1960 se radicó en esa ciudad.

Así entre evocación y ruptura farsesca, subían a escena un grupo de personajes estereotípicos. La puesta profundizaba en el trabajo de máscara, sin duda uno de los centros de la poética escénica de la directora. Nelda, al igual que Michael Chejov, considera que todo elemento de vestuario, peluquería y maquillaje se constituye en máscara y es por ello un vehículo para la corporización del personaje. La actuación presupone entonces, en tanto técnica de *artisticación*, la total metamorfosis. Las siamesas Auxilio y Socorro y la camagüeyana Dolores Rondón constituían en la pieza una nueva versión de la trinidad del bufo cubano: negrito-gallego-mulata. Un quinto personaje El Cristo, adelantaba una agonía que sería realmente premonitoria. Esperpéntico, lleno de llagas y ñañas la imagen de procesión se transforma delante del público en el propio Severo que llegaba para responder preguntas.

La técnica de máscara permitía penetrar en la espesura de la noche insular, *De donde son los cantantes* rinde tributo a la tradición cubana del cabaret que tiene en Tropicana su más alto y popular exponente. La música de uno de los más impactantes shows del famoso cabaret bajo las estrellas y los increíbles vestuarios, auténticas piezas de escenografía en movimiento, servían de marco a las peripecias de las siamesas Auxilio y Socorro. Gracias a ese vínculo la

directora lograba conectar a la obra del autor de *Gestos* y la de Guillermo Cabrera Infante, el gran fabulador de La Habana PM. El nexo potenciaba desde la escena una verdadera apoteosis barroca, una manera otra de contar la isla, esta vez a partir del contraste proximidad-lejanía, estrategia que, según Roberto González, permite a Sarduy recuperar su país natal.

Junto a la segunda novela del escritor camagüeyano, otros textos constituyen fuentes de esta puesta. Los poemas “Del yin al yang”, “El septeto habanero” y “La corona de frutas”; la novela *Pájaros de la playa*; los ensayos recogidos en su volumen *La simulación*; sus aforismos, publicados póstumamente; e incluso algunas entrevistas, prefiguran en la puesta un territorio descolocado, desgarrado por la lejanía, que la máscara concilia y permite proyectar como teatralidad. Sin embargo, el espectáculo no aspira a ser ensayo de reconstrucción biográfica y mucho menos versión dramatúrgica de la narrativa. Nelda Castillo configuró la puesta como un teatro de operaciones que permitía la trasmutación de los signos, el tratamiento escénico de cada uno de los referentes textuales sintonizaba la obra con el aquí y el ahora de la representación.

La Habana de los 90, con sus fiestas nocturnas prohibidas, era el real escenario. Recuerdo que en las primeras funciones un transformista real entregaba el programa de mano del espectáculo en la puerta del pequeño teatro de la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte. El auge del turismo había traído consigo el regreso de algunos flagelos que la Cuba revolucionaria había puesto en jaque desde el triunfo de enero de 1959, entre ellos el de la prostitución. Es ese el contexto que alimenta algunas de las metamorfosis de las gemelas Auxilio y Socorro. Ellas “luchan” en el Cabaret; tocan bongó – la herencia africana –, castañuelas – el antecedente hispano – y maracas para ganarse la vida. También aprenden idiomas y, durante la procesión, piden a gritos por la salvación de la zafra, principal renglón de la economía cubana que en los 90 cedió al turismo su lugar primado. Dolores Rondón, por su parte, aparecería en la puesta como síntesis de las grandes mulatas de nuestra tradición literaria y lírica. Cecilia Valdés, Amalia Batista, María la O, Rosa la China, todas marcadas por la necesidad de mejorar y adelantar, prefiguran aquí la operática y trágica Rondón, a cuyo espíritu las siamesas piden dólares verdecitos.

Desde el punto de vista del espacio escénico *De donde son los cantantes* aprovechaba las exploraciones del Café-Teatro, espectáculo de variedades que el grupo había concebido con el objetivo de incorporar la obra de los estudiantes de las diversas facultades del Instituto Superior de Arte. Dos escenarios contrapuestos y unidos por una pasarela posibilitaban el intercambio entre los actores y el público. La estructura sumaba unidades independientes que traslapadas iban configurando el momento de la apoteosis. Severo Sarduy, el narrador, el creador de aquellas imágenes, era convocado por las siamesas y aparecía para perdonar los olvidos y cumplir de esta forma aquello que el mismo escribiera en uno de sus epitafios: “Volveré pero no en vida, / que todo se despelleja / y el frío la cal

aqueja / de los huesos. ¡Qué atrevida / la osamenta que convida / a su manera a danzar! / No la puedo contrariar: / la vida es un sueño fuerte / de una muerte hasta otra muerte / y me apresto a despertar”.

Al igual que la puesta *El ciervo encantado*, este espectáculo escondía un sinnúmero de lecturas posibles, lo sustentaban múltiples indagaciones entre las que sobresalen las relacionadas con el neobarroco y con la idea de un “travestismo insular”, el doble rostro, la máscara. De todos los temas resalta el hecho de reincorporar y debatir el tema de la diáspora y sobre todo el aporte de esos autores en la prefiguración de una isla peculiar y diversa. Sobre este tema y sobre estos puntos de vista Nelda Castillo y su grupo volverán en otros espectáculos, todos sin duda marcados por la nostalgia y por la revalorización de la MEMORIA.

III

Singular, ajena a la rutilante algarabía que señala los “supremos” sucesos de la época, concentrada en su propio espesor; *Pájaros de la playa* emergió en medio del panorama escénico de la Isla, no solo como “teatralización” de la última novela de Severo Sarduy, sino además como consumación de una poética que, depurando su estrategia operante a partir de la salvaguarda de un teatro de investigación y de la noción de laboratorio, posibilita la permanencia de un quehacer en incesante replanteo. En este sentido la búsqueda de Nelda Castillo y su colectivo El Ciervo Encantado regresa a los textos del narrador, ensayista y poeta cubano, no ya con el interés de indagar en las esencias del ser nacional visto desde la integración barroca y la síntesis profunda que logró el camagüeyano en *De donde son los cantantes*, sino para arrostrarnos la urgencia y la precariedad evidenciada en su obra postrera, páginas de la enfermedad y la muerte.

Radicado en París desde 1960, Severo vivió treinta y tres años en esa ciudad donde murió, víctima del SIDA en 1993, sin haber regresado jamás al país en que nació y vivió sus primeros veintitrés años. Sin embargo, la lectura de sus textos todos, revela la cercanía constante, a la vez genésica y desgarradora, de la Isla. Es la distancia una vivencia concreta de la nación, que en el caso particular de la obra sarduyana, deviene escenario de múltiples metamorfosis. Y escribo escenario y no circunstancia, contexto o paisaje, puesto que sin duda la impronta de lo estrictamente teatral aparece con marcado acento en cada una de sus ficciones. Para el autor, la escritura misma es travestismo, juego, representación, de ahí que, en sus novelas, la noción de argumento sea secundaria o no exista en lo absoluto³. Barrocos, desmedidos, lúdicos, intertextuales y caprichosamente hipertextuales los textos de Severo Sarduy, son también profusamente teatrales, no solo por su particular concepción de los personaje y del ámbito, siempre mutante, en el que estos interactúan, sino

también por el valor que el autor concede a la interrelación cuerpo-lenguaje. No es este, sin embargo, sitio apropiado para adentrarnos en las huellas de la experiencia del cuerpo que aparecen en la profusa obra de Sarduy, basta en este momento hacer referencia a textos como *El Cristo de la Rue Jacob* (1987) o el poemario *Escritos sobre un cuerpo* (1970) para constatar una dimensión, digamos performática, de su obra. Su propio ritual al escribir –confesaba Sarduy que comúnmente escribía desnudo y acostumbraba a danzar mientras buscaba la palabra precisa⁴–, devela cómo desde su perspectiva, el “placer de la escritura”, también de la pintura, de la creación en sentido general, estaba asociado a la autoexpresión del cuerpo. Sea tal vez por ello que donde algunos incautos ven una interminable acumulación de frases sin sentido, otros pueden descubrir la organicidad secreta de un texto que se arma mediante el encuentro fundante de frases cinceladas –“epifanías en filigrana”–; de un cuerpo que intenta asirse mediante la reconstrucción ficcional a lo irrecuperable: la nación, la familia, la lengua... Marcas de un devenir a las que opuso como única salvación el vacío, la página o el lienzo en blanco, en espera de un futuro alumbramiento.

Testigo en carne propia del deterioro irreversible con que la epidemia del VIH manifiesta su victoria sobre la especie, Sarduy trazó al límite de su existencia un mapa de la agonía, cartografía de sí mismo que integran textos como *El Cristo de la Rue Jacob* y *El estampido de la vacuidad* y que tiene en *Pájaros de la playa* sus coordenadas más precisas; escritura del cuerpo, más que de la imaginación o la memoria, que aspira a tocar el alma, la materia entrañable de la que estamos hechos. Profundizando en esos mismo derroteros los integrantes de El Ciervo Encantado construyeron la puesta en escena partiendo de sus urgencias personales, de aquellas infecciones del cuerpo y el espíritu que deben ser conjuradas, sea tal vez por ello, que, más que una versión de la novela, el espectáculo deviene un acto de impacto ritual que no va dirigido al intelecto, sino a los genes, a las fibras más íntimas del ser humano. Se habla aquí de la muerte física –“la distinta brevedad de la vida”–, de la continua agonía de los que esperan “una tempestad o un milagro” que modifique el destino, que los –nos– libre de “todo mal”.

Si trazamos un puente entre la poética de creación de Sarduy y la labor teatral de la cubana Nelda Castillo encontraríamos un grupo de interesantes conexiones. Le interesa a la directora un dibujo escénico que evada la narración lineal y conecte directamente con el cuerpo –con los sentidos– y no con el intelecto del espectador. Es por ello imposible pensar en el texto teatral resultante de su trabajo como adaptación o versión de la novela. Tampoco se trata de un texto espectacular, no hay aquí acotaciones, ni descripciones de lo que acontece en la escena, tan solo encontramos en estas páginas lo que dicen los personajes. El “texto” de *Pájaros de la playa*, es apenas un fragmento de un tejido más amplio verificable únicamente en la relación concreta –viva– con el espectáculo. No está en ese fragmento la obra de teatro, pero sí el testimonio de un complejo proceso de concretización escénica. Muchas, de hecho, son las fuentes que

irrigan la puesta. Textos de Virgilio Piñera, San Juan de la Cruz, Reinaldo Arenas y Jorge Luis Borges, ensayos de Miguel de Unamuno, Peter Handke y Joseph M. Villagrasa, aportan a la investigación un espesor que apenas se intuye en una lectura inicial, pero que es clave a la hora de constatar la comunión interna de la síntesis que es el espectáculo. Ahora bien cómo llegar a esa síntesis, qué guía seguir para el estudio de un texto como este. ¿Se impone acaso una imprescindible lectura de la novela de Sarduy?

Una indagación de esta naturaleza nos obliga antes a profundizar en la poética de Nelda Castillo, sin comprender su sentido de lo teatral, su concepción del arte del actor y del entrenamiento, un investigador podría quedar en el aire, de hecho, no han sido pocos los conocedores de la obra de Sarduy y de la novela en particular, que han criticado la puesta pretendiendo que sea lo que no es. Insisto en que no estamos en presencia de una adaptación, sino tal vez una corporeización de lo narrado. Los textos que aquí se reúnen, dispuestos en intervenciones sucesivas han sido pasados una y otra vez por el cuerpo de los actores y, desde su posición de guía y primera espectadora del proceso, también por el propio cuerpo de la directora.⁵ No se da jamás en este proceso la soledad de creador frente al papel, no hay aquí guión o estructura preconcebida, sentadas algunas bases para la nueva búsqueda, escogido tal vez un tema, o un texto capaz de provocar una cascada de sentidos diversos, preparados el cuerpo y la mente para afrontar la creación, todo se vuelve experimentación y disposición para recibir lo inesperado, lo que está por descubrir.

Tratado escénico en torno al misterio de la humanidad y sus imponderables, *Pájaros de la playa* propone un nuevo renacimiento, volver al hombre centro del mundo, a la figura arquetípica de Da Vinci, rescatar el equilibrio y anteponer a todo absolutismo externo ese milagro íntimo y efímero que hace posible la subsistencia en medio de las más hostiles condiciones, sean, tal vez, intenciones de una puesta que asume el riesgo como estructura. En este sentido es imprescindible referirse a la labor actoral, verdadero pilote sobre el que descansa todo el espectáculo. Esta vez los intérpretes – Mariela Brito, Eduardo Martínez y Lorelis Amores – no interpretan personaje alguno, en cambio, convocan su presente asumiendo la puesta como personal estrategia de salvación.

Ondulando en el vacío, sin asidero, durante unas tres horas aproximadamente, los intérpretes participan de una experiencia intensa. La función se inicia en un punto clímax, de ahí que sea imprescindible que los actores comiencen su preparación sicofísica mucho antes de que lleguen los espectadores, sólo así les es posible alcanzar el estado límite, cercano al trance, que sostienen durante toda la performance. La agonía, la fiebre, la locura y la memoria esculpen diversas posturas en cada cuerpo, mutaciones múltiples que permiten el desmontaje de la ficción en pos del acto concreto que, en el aquí y ahora del espectáculo, comparten justos actor y espectador.

Habitada por fantasmas diversos, *Pájaros de la playa* desarrolla extensamente

el trabajo iniciado por su directora en su anterior espectáculo con el cual *El Ciervo Encantado* inicia un acercamiento a los textos de importantes autores de la diáspora – Sarduy, Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, etc. – cuyas páginas, en algún sentido deudoras de la “tradición cubana del no”, nos pertenece ineludiblemente. Ahora bien, más que una simple continuación, el estreno constituye una especie de suma de toda la obra escénica de la directora.

Como en sus anteriores montajes la directora dialoga abierta y vivamente con referentes muy diversos procedentes de las artes plásticas, gesto que ha caracterizado su investigación. Aparecen, esta vez, composiciones que recuerdan la escultura de Rodin, los grabados de Goya, las volátiles figuras del Greco, e incluso algunas visiones picassianas; emergen también, emparentadas con el nuevo tema, las imágenes de Fidelio Ponce de León y Antonio Eiriz. Y es que sin más apoyatura que el nylon – único elemento de utilería utilizado que se convierte en metáfora de los sucesos múltiples del vivir e incluso del propio cuerpo –, los intérpretes conforman una escenografía móvil en constante metamorfosis, que posibilita un conjunto de vigorosas imágenes.

Calando en la profunda tragedia de la enfermedad, entre lo coreográfico y lo performativo, la puesta deviene una especie de *butho* insular que como el japonés no se ata a una fábula precisa, no cuenta historia alguna. En realidad lo que escuchamos, en traslapados monólogos, es un grito de alarma, una exhortación a la cordura; la muerte asecha siempre y estar vivos es en algún sentido un acto voluntario. *Pájaros de la playa*, no es, sin embargo, un espectáculo sobre la enfermedad sino sobre la vida y sus imponderables, sobre el sentido último de la existencia y también, claro está, sobre la memoria – “mi nombre es Sonia”, recuerda de golpe uno de los personajes. Hay en esta novela de Sarduy una particular concentración, una urgencia. Los múltiples escenarios son sustituidos por el árido paisaje de la isla en la que se enclava el sanatorio. Allí la anciana Siempreviva, tal vez otro alter ego del autor, intenta un tratamiento que le permita rejuvenecer. Caimán, Caballo, el Cosmólogo y las siempre presentes Auxilio y Socorro – en el transcurso de la novela serán rebautizadas como Exilio y Cascorro – confluyen en torno a Siempreviva. No obstante, Nelda no selecciona estos personajes, sino que se concentra en los anónimos enfermos. La angustia cotidiana, “el miedo a desencarnar en vida”, impone un ritmo particular a la puesta. Los enfermos esperan una tempestad o un milagro, nada hay más allá de esa espera, sino la memoria, pero es imprescindible “adiestrarse a no ser”. Digamos que el conflicto aquí es literalmente, un conflicto de vida o muerte, los personajes,⁶ vuelven a la vida o “siguen viviendo” cuando ya creían todo terminado, “cuando un enfermo se despierta, o vuelve en sí entre dos catalepsias – dirá Severo en la novela –, tiene la inmediata impresión de que lo han estado velando”. Hay aquí una estructura circular, “un laberinto sin dibujo visible, sin plano”, que se conecta con la estructura de las obras simbolistas. Los enfermos son puestos, como los ciegos de Maurice Maeterlinck, en una situación límite, ante la cual no hay resolución posible, sólo soledad y el silencio. “Dar paso

a la muerte – sin escenografía, sin pathos. En lo más neutro. Casi en calma” escribiría Sarduy en uno de sus últimos textos.

La apuntada relación con el simbolismo, nos pone frente a otra realidad del espectáculo y esta es su naturaleza alegórica. *Pájaros de la playa*, trasciende el tema de la enfermedad y la muerte, para erigirse en metáfora de la existencia toda. No es por gusto que la investigación se haya movido, además, en torno a las enfermedades psicosomáticas. La puesta pone en paralelo males del cuerpo y el espíritu. Habla del estatismo, de la inmovilidad, del miedo, de la vida-muerte. “Todo es efímero”, sin embargo “el pasado amarra a lo irrecuperable”. Mientras un personaje alcanza la libertad, los otros siguen buscando, atados a esa “voluntad de vivir manifestándose” de la que hablara Reinaldo Arenas. Al final sólo queda esa canción de cuna que un cubano – Bola de Nieve – enseñó a Siempreviva en su juventud. La puesta reproduce con inusitada violencia una secuencia, tal vez infinita, de estados del alma: utopía y desasosiego, nostalgia y hastío, pánico y esperanza, evocación y olvido. Por una parte el grupo enfrentado a una fuerza externa que lo supera, por la otra el hombre consciente de que la salvación es personal, de que las respuestas están en uno mismo.

IV

Con *Visiones de la cubanosofía*, continuó la indagación sobre la identidad nacional que inauguró *El ciervo encantado* y al mismo tiempo profundizó y radicalizó la postura del grupo y su directora frente a los modelos teatrales tradicionales. Así, desde la perspectiva del teatro cubano actual, el espectáculo deviene una experiencia transfronteriza e híbrida que obliga a reformular el instrumental de análisis crítico en tanto propone un planteo de nuestra historia que cuestiona posiciones tradicionales a la vez que indaga sobre el valor actual de determinados símbolos.

La Virgen de la Caridad de El Cobre, Patrona de Cuba; la Reina y el Rey – rostrillo español y larga barba como signos del poder colonial-; el culo – la inferior condición del ser, lo criatural –; los esclavos; el extranjero en busca de exóticos paisajes; el Apóstol – José Martí, imagen y metáfora –; la mulata criolla – Ochún la llaman los creadores –; el patriota “loco”, el pescador, el intelectual – José Lezama Lima: “humo en las altas torres” –; el alma de la ciudad – nostalgia y acumulación de espacios vividos –; los tres Juanes de la Virgen – un indio, un blanco y un esclavo, según la tradición –; imágenes disímiles y cambiantes singularizan dentro del entramado de la puesta un peculiar sentido de la dramaturgia. *Visiones...* no pretende articular una fábula o plantear conflicto en el que se enfrentan irreconciliables contendientes. Su lógica parte más bien de la concatenación contrastada de fragmentos no relacionados. La

estructura crea entonces un tejido que se centra en la acumulación jerarquizada de elementos diversos que el continuum, en la sucesión espacio temporal, obliga a la permanente participación de un espectador alejado de la segura guía de un argumento reconocible.

Como un retablo medieval la puesta muestra diversas estaciones de la pasión del cubano. Igual a Cristo, que representa a la humanidad toda siendo hijo encarnado de Dios, Martí es aquí cubano síntesis, caña viva en el trapiche de la nación, jugo, esencia y alimento. Simultaneidad y sucesión, Martí como espectador-testigo de la historia, narrada aquí a partir de la acumulación de sucesivos avatares alegóricos.

Un andamio de hierro apuntala otro de madera, obra en reconstrucción, abierta, en proceso, circunstancia para armar en tres niveles – cielo, tierra e infierno –, escenario titiritero que conectó con aquel que Carlos Estévez mostró en el Primer Salón de Arte Contemporáneo (1995) bajo el irónico título de “La verdadera historia universal”, obra altar que como aquella de Torres Llorca (1989) es completada con las preces – súplicas, demandas, ruegos – del espectador. La noción de escenografía-espectáculo como retablo, escenario titiritero, altar, es imprescindible para acceder a esta región misteriosa que es el núcleo de la puesta. Hay aquí una ritualidad que se verifica en tanto la obra misma es sucesión de imágenes simbólicas que conectan no sólo con el pasado de la nación, sino también con la espiritualidad depositada en esos íconos cuya resonancia es identidad y certeza de que “formamos parte de algo” secreto indecible que es, quizás, según ha dicho Carpentier, “la razón de ser de uno mismo”.

Así la noción de altar surge como clave fundamental que nos permite emprender una lectura más amplia de la puesta, atendiendo fundamentalmente a ese componente ritual que considero esencial en la poética escénica de El Ciervo Encantado.

En inspirado ensayo Nancy Morejón define una *Poética de los altares*, con la cual caracteriza esa ritualidad presente en determinadas zonas de nuestra escena nacional. La escritora incluye en su texto la definición consignada por Fernando Ortiz en su *Nuevo catauro de cubanismos*. Dice Ortiz que un altar es un “conjunto de ilusiones o de cosas dispuestas a un fin determinado” y más adelante prosigue la investigadora: “nuestros altares son en sí mismos una propuesta de organizar – como expresión artística – los elementos conformadores de la naturaleza, a saber: agua, aire, fuego, tierra”⁷. Cosmos e ilusiones arman un objeto plural, cargado de infinitos significantes, que es espejo en el que cada uno encuentra un sentido propio. José Millet, en otra definición aparecida en su Glosario mágico religioso cubano, nos dice que altar es:

Santuario, sagrario, mesa o gradas donde son colocados objetos de diversa índole con función ritual. Alrededor o frente a él se realizan sacrificios, cruentos o no, referidos a las divinidades o genios de que se trate. También, cerca o alrededor del mismo, son ejecutadas operaciones mágico-religiosas

simples o complicadas, como saludos, velatorios de santos, oraciones, comidas, plegarias, adivinaciones, consultas, etc.⁸

Más adelante consigna Millet que “hay tantos altares como miembros de cada una de las diversas religiones”, siendo esa diversidad la que me permite afirmar que a cada altar corresponde una personal visión del mundo que, anclada en una concepción más general, particulariza de manera simbólica las esencias del ser que lo organiza y sus circunstancias, a la vez que queda abierto y puede ser reorganizado por la experiencia devota y sensible de otras personas que se acerquen a él reconociendo su naturaleza de obra viva.

Visto a la luz de estas definiciones el espectáculo *Visiones de la cubanosofía* funciona como un posible altar de la patria, en el que estos creadores depositan una imagen propia – vívida – de la nación, organizada desde el aquí y el ahora de la puesta. Ahora bien, digo posible altar de la patria, sabiendo que al edificarse éste se tiene en cuenta otro, icónico en sí mismo, que es pieza y letra muertas, objeto de museo, imagen retórica, que en su continua invocación se desvaloriza y vacía de sentido. Es por eso que a la hora de conformar este altar otro, se disponen y mixturán aquellos elementos que componen la imagen histórica, creándose insólitos conglomerados de sentido, posibilidad que si bien es connatural a todo altar, se incrementa esta vez gracias a la cualidad performativa – teatral – que singulariza esta construcción.

Sigamos una secuencia de imágenes para ilustrar cómo opera la puesta. Al inicio de la obra se deja oír la excelente interpretación que hace el conjunto de música antigua Ars Longa de uno de los villancicos del cubano Esteban Salas. Un contraluz nos permite ver una silueta que suponemos de espaldas, quizás sea una mariposa enorme con las alas plegadas – la mariposa como signo de la infinita metamorfosis –. Se encienden los frontales y vemos de manera nítida la imagen de la virgen, lo sabemos por el traje que cualquier cubano reconocería siempre, pero en lugar del moreno rostro de la Caridad, aparece un ser diabólico, que se regodea morbosamente en lo que mira, que saborea y degusta nuestras desgracias, que impone y dispone. Es el poder colonial que se oculta tras los ropajes de María y marca la puesta también como reflexión en torno a la presencia sostenida del “travestismo” y el engaño en nuestra historia.

Los textos extraídos del poema “El central (fundación)”, escrito en 1970 por Reinaldo Arenas, inician la redistribución del material histórico-poético. El poema mismo es una relectura dolorosa de la historia desde los permanentes principios negadores del autor. Los reyes católicos – el poder monárquico y absolutista – se ocultan bajo la grotesca imagen del inicio, rostro fantasmal, boca roja y larga barba. Se sintetizan así y se conjuran los diversos procesos de dominación padecidos por la isla y sus pobladores en imagen que culmina con la gráfica presencia de un sometido trasero tambaleante.

Así el espectáculo va superponiendo una tras otra, imágenes diversas en ese altar que deshace otro en aras de encontrar un centro que escapa. ¿Existe

el ser cubano? ¿Es posible una ciencia de lo nacional? ¿Que nociones nos permiten hoy hablar de Cubanosofía? El espectáculo nos acerca a nociones que no siempre están a mano y que van mucho más allá de las tradicionales construcciones positivas y épicas de nuestro devenir. El artículo del pedagogo y psicólogo cubano Alfonso Bernal del Riesgo “La Cubanosofía, fundamento de la educación cívica nacional”, aparecido por vez primera como parte del volumen *Cuestiones futuras de la enseñanza en Cuba* (Editorial Selecta, La Habana, 1944), da cuerpo, desde la escena, a una reflexión que conecta con algunos textos pioneros de Fernando Ortiz, así como con iluminados ensayos de Jorge Mañach y José Antonio Ramos.

Todos estos autores abundan en una caracterización objetiva y compleja del ser nacional y del cubano. Insularidad histórica y geográfica; “mesticidad” histórica, cultural y cutánea; “factoridad”, emotividad, frustración nacional, “caudillidad”, etc., son algunos de los tópicos que según Bernal del Riesgo han de ser tenidos en cuenta a la hora de explicar nuestro modo de ser. Más allá, la propuesta metodológica incluye rasgos específicos tales como el embullo, la viveza, el choteo, la lipidia, la pereza, la lija, la bola... cuya presencia dentro de los comportamientos del cubano merecería múltiples estudios, a tono con la presencia sostenida de esos rasgos como elementos caracterizadores de personajes y situaciones en muchas obras de nuestra literatura de ficción.

Sin dudas, al utilizar estas fuentes, el espectáculo-altar deviene una especie de ensayo crítico sobre las diversas lecturas históricas, culturales, psicosociales, icónicas... de la isla y los distintos períodos transcurridos hasta el presente. Así, como todo acto de selección, la obra se sustenta en un criterio del mundo que, puesto en diálogo con otros, subraya y recupera una visión compleja del objeto analizado: el cubano. No obstante, creo que lo más interesante de esta propuesta está relacionado con la connotación de alegato político que también entraña todo altar, el modo en que deviene puente entre la individualidad y el cosmos, su función misma como reconstrucción del mundo y a la vez como testimonio de una identidad, como obra viva que trabaja en pos de la propia afirmación y también por la superación de lo terrible.

Desde este punto de vista considero importante dar cuenta de ciertas zonas vinculadas al inicio del proceso de trabajo que culminó con la puesta en escena de este espectáculo. Recordemos antes que para este colectivo tiene un importante valor la labor de investigación que conduce a la producción de un espectáculo. Una investigación que va mucho más allá de estudio de fuentes en tanto parte, fundamentalmente, de la búsqueda de un alto nivel de autoexpresión por parte de los actores quienes, mediante un sostenido y meditado entrenamiento, han profundizado de manera extraordinaria en las potencialidades comunicativas del cuerpo-mente en situación de representación, esa maquinaria orgánica que, liberada de automatismos, bloqueos y tensiones, es canal a través de la cual fluyen comportamientos arquetípicos acumulados en la memoria colectiva.

Es ese actor, que según Nelda Castillo, constituye su principal creación, quien va depurando esencias y verdades interiores, aquellas que forman parte de los altares individuales que juntos y pasados por la peculiar síntesis de la directora, también actriz y principal investigadora desde su propia experiencia orgánica de las especialidades de su entrenamiento, dan cuerpo definitivo al espectáculo. En caso de *Visiones de la cubanosofía* la directora trabajó durante buena parte del proceso con el ejercicio de la caída descrito por el doctor Alexander Lowen en su libro *Bioenergética*. Parados sobre una sola pierna los actores debían luchar para evitar la caída, la batalla en contra del propio ego y de los límites autoimpuestos conlleva a una comprensión más profunda de las propias necesidades y obliga a la sinceridad en tanto saca a la luz de manera inmediata los autoengaños y los mecanismos de defensa que usamos para evitar penetrar en lo desconocido. Aquello que se oculta y ocultamos de nosotros mismos y que suele aparecer en situaciones límite, es convocado en lo individual para, desde esas certezas, iniciar el proceso de construcción de las máscaras.

Recuerdo que en cierta ocasión una reconocida investigadora del teatro cubano se acercó a Nelda Castillo al término de una función y le pidió que cuidara los límites. La solicitud entraba en contradicción con las búsquedas de la directora que ha dicho que aspira a “un teatro en el que seres soñados puedan realizar imposibles”. Sus guías en esta búsqueda son el Borges de “Las ruinas circulares”, el Unamuno de *Vida de Quijote y Sancho*, El Rodin de “Los burgueses de Callois”, el Severo Sarduy de *De donde son los cantantes*. Estos autores y otros la han llevado a depurar las peculiaridades de una poética que tiene su núcleo irradiante en lo que podríamos definir como un *Teatro Soñado*, en el que se conjugan a un tiempo altos niveles de artísticidad y organicidad.

Visto desde este punto de vista *Visiones...*, radicaliza la búsqueda de un lenguaje autónomo y se construye como una obra independiente, una instalación viva, que se comunica directamente con el presente y activa en el espectador una lectura abierta, en tanto el espectáculo-altar deviene espejo y conciencia que devuelve una imagen compleja de lo que somos, así funciona también como “un catalizador, un intermediario entre un mundo y otro”.

V

En línea con el devenir del grupo y en absoluta coherencia con la poética de Nelda Castillo, su obra más reciente, *Variedades Galiano*, insiste en la Cuba actual y la pérdida de valores que sobrevino a la profunda crisis de los 90. A diferencia de otras puestas esta tiene entre sus fuentes textos de reciente aparición que se conectan con otros de autores ya desaparecidos, sin embargo, la principal fuente de la puesta está en la calle misma, en la realidad más dura, en lo marginal y marginalizado, en la herida abierta. La Cuba ideal y presuntamente homogénea no ha sido tema de los espectáculos de Nelda Castillo a quien más

bien interesa el tejido de lo diverso, en el caben también las negaciones, los disensos, lo que escapa a la visión triunfalista de los medios de difusión masiva.

La poesía de Flor Loynaz y los textos – poéticos, narrativos, testimoniales – de Reina María Rodríguez se juntan con otras expresiones urbanas como el rap y el grafiti. En la escena absolutamente vacía, luces rasantes evocan la calle, grabaciones realizadas en puntos neurálgicos de la ciudad sirven de ambientación. Los personajes interactúan con ese espacio sobre el que se lee: TRASVAL. El cartel alude a una cadena de tiendas recaudadoras de divisa, la mayor de ella ubicada en la céntrica calle Galiano en el municipio Centro Habana de la capital, sin duda entre los de mayores desventajas sociales debido a la sobrepoblación y fundamentalmente al complejo deterioro de la infraestructura habitacional. No obstante, la obra no quiere hacer énfasis en un espacio particular de la capital cubana sino que busca tratar de manera más general un tema mucho más complejo. TRASVAL significa literalmente Traslado de Valores y es justamente esa movilidad, ese desplazamiento axiológico en la Cuba actual lo que más interesa a la directora.

La puesta muestra un mundo de seres decadentes, venidos a menos, de frustradas utopías, mujeres y hombres sin esperanzas, que han perdido su vínculo con el presente y muestran la marca de un país que ya no existe, que se ha ido transformando sin ellos, a pesar de ellos. De un lado el reclamo de la anciana de aire aristocrático que apenas tiene posibilidad de satisfacer sus necesidades vitales más imperiosas. Del otro el ser marginal que nos arrostra la violencia cotidiana. Los dos seres parecen venidos del más allá, salidos de la muerte para quebrantar los falsos consensos, para mostrar aquello que no solemos mirar, que no queremos mirar. Un tercer personaje, el carretonero, especie de Caronte que va recogiendo los trozos caídos de la ciudad, conecta los dos largos monólogos, fragmentos ellos mismo de un mundo en total disolución.

Variedades Galiano pone acento sobre el individuo, de ahí la radicalización del vestuario que insiste en mostrar no la belleza del cuerpo desnudo sino su desmoronamiento. La puesta, parafraseando a José María Heredia, superpone los horrores del físico mundo y las miserias del mundo moral, problematiza así en torno a la cruenta pérdida de valores que ha sobrevenido después de la crisis de los 90, que agudizó las carencias materiales y como resultado de ello desató una compleja transmutación de la moral, agravada en tanto no ha sido suficientemente debatida a través de los medios de difusión masiva de la Isla, lo cual ha obligado a artistas de diversas manifestaciones – fundamentalmente del audiovisual y la plástica – a debatir estos temas. Una vez más la visión de una Cuba ideal es confrontada o complementada desde el escenario de El Ciervo Encantado. Ahora no se trata de devolver fragmentos olvidados de un devenir, sino de sustantivar situaciones bien complejas al interior de la sociedad cubana actual, cuya solución, más que una respuesta estatal, necesita de la acción y el trabajo de todos. La crudeza de las imágenes obliga a una mirada

urgente hacia los sectores menos favorecidos, al tiempo que llama a recuperar la conciencia cívica y a no dejar en manos de otros la solución de problemas realmente apremiantes.

Más allá de los temas, subyuga la manera en que se construye el espectáculo. Absolutamente alejado del panfleto, radical desde el punto de vista de los contenidos y exquisitamente esbozado desde su estructura, su visualidad, su puesta en voz. Sobresalen esta vez los ritmos corporales de la angustia que la puesta contrasta. El desgano sensual de la Reina, ese personaje con peto de metal y corona en el que se funden las voces, quizás, las dos poetas cubanas, alterna con el odio punzante, a un tiempo violento y acechante, de la Claria, un personaje de tez morena al estilo de los negritos de Bufo, pero de una función totalmente opuesta a la de aquel. Ella, como la mujer barbuda de los antiguos circos de fenómenos, exhibe sus vergüenzas y arrastra su propia luz como una condena. Él, faquir e ilusionista, nos enseña a entrar y salir de la caja de los cuchillos.

El carretonero, por su parte, lleva arreos – “paso es el paso del mulo en el abismo”, diría Lezama –, y realiza una tarea constante, su acción recuerda la eterna faena de Sísifo de la que es imposible escapar. Es este quizás el personaje más enigmático. Su primera acción es extremadamente contundente, como una bestia sin razón aparece frente al público y deja salir todo el líquido de su vejiga sin que haya truco alguno en ese gesto que marca el inicio de la puesta y proclama una mirada cruda y sin ambages al tema. El charco de orines sobre el escenario permanece hasta el final de la puesta al centro de proscenio y el espectador puede mirar alternativamente la imagen viva de los actores o su reflejo – inversión especular – en el charco. La última acción del carretonero será totalmente opuesta a la primera, la maraca en su mano comienza a sonar. El personaje llama la atención de los dioses e intenta conjurar esa existencia anómala, como los tres enfermos de Pájaros de la playa, estos también esperan un milagro que los libre de todo mal, aspiran quizás a remontar la utopía.

Variedades Galiano se sumerge en el presente, busca su esquina menos gloriosa y articula su denuncia. Los integrantes de El Ciervo Encantado conocen bien la función del teatro, saben que de nada sirve indagar en torno a una peculiar estética si esa manera de hacer no está conectada en profundidad con principios éticos irrenunciables. Cada obra es por eso un espacio de discusión acerca del sentido último de la vida y el devenir de la nación. Es ese quizás el signo que los distingue en medio del actual panorama del teatro en Cuba y en general al interior de los procesos vivos del arte y la cultura en Cuba.

NOTAS

- 1 Meyerhold, V. E. El teatro teatral, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1988.
- 2 Artaud, Antonin: El teatro y su doble, Colección Teatro y Danza, ICL, La Habana, 1969.
- 3 West, Alan: “El travestismo como transculturación en tres novelas de Severo Sarduy”, en *Unión*, n. 33, 1998.
- 4 La cita completa es mucho más esclarecedora. Dice Sarduy: “El escritor es un sujeto material, ubicado, y no un autor «flotante», inspirado. Como en las mandalas tibetanas, todo explota desde los genitales y va hasta las manos. Yo escribo desnudo y a veces comienzo a bailar buscando palabras, buscándolas hasta que mi cuerpo se convierte en lenguaje y el lenguaje en la página se convierte en un cuerpo, en algo tangible, táctil, que danza y mira en derredor”. Adams, Cixous, *et al.* “focus on Cobra”, Review, Center for Interamerican Relations, New York, 1974, citado por Alan West en el artículo anteriormente referido.
- 5 Quienes hemos estado cerca de Nelda sabemos que, tanto en los ensayos como en las funciones, ella misma pasa por su cuerpo, por supuesto desde una aparente concentración del espacio pero con total intensidad, el *continuum* de las acciones que frente a ella realizan sus actores. Y digo aparente en tanto hay en esta característica, digna de un estudio a profundidad, una especial dilatación de la energía que mantiene a la creadora conectada constantemente a sus actores y a su obra.
- 6 Habría que considerar esta categoría de manera especial en tanto no es la fijeza de la caracterización, sino la mutación constante lo que singulariza a estos Enfermos.
- 7 Morejón, Nancy: Poética de los altares, Letras Cubanas, La Habana, 2004.
- 8 Millet, José: Glosario mágico religioso cubano, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1994.