

Carta de Cuba

El teatro cubano actual: diálogo con los mitos

Los más recientes estrenos del teatro cubano confirman que continúa su obsesión por los mitos como nostalgia, homenaje y acto de resistencia y celebración del teatro. *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera, dirigida por Roberto Blanco (el gran creador de puestas de Lorca, Césaire, Valle Inclán y Goldoni) quien nos acostumbró a montajes exuberantes, coreográficos y de gran riqueza de elementos escénicos, retoma la puesta original de Francisco Morín (1948) –calificada por la historiografía como nuestro *Hernani tropical*– porque, según cuentan, un crítico indignado exclamó que era un «escupitajo al Olimpo» e intenta contextualizar una *Electra...* que bordea la cita del recordado montaje, con el cual establece un diálogo sobrio, austero, que alterna entre el respeto y la irreverencia, la evocación y la necesidad de que la obra vuelva a producir un «estremecimiento», ahora que no es un acto irrespetuoso sino un tributo y un *remake*.

Formado en Teatro Estudio y en las filas del Teatro Universitario, Blanco es uno de los cuatro nombres imprescindibles de la puesta en escena de los 60' (con Vicente Revuelta, Berta Martínez y Armando Suárez del Villar). Actor y director, crea primero Ocuje y desde hace quince años dirige el Teatro Irumpe. Su experiencia en el Berliner Ensemble lo marca definitivamente, así como una estancia en África. Su lenguaje aúna una concepción espectacular y majestuosa y la idea de la escena como integración de diversas disciplinas a partir de grandes textos: *Lumumba o una temporada en el Congo*, *Divinas palabras* o su antológica *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, en la cual ambientes populares y fiesta de la santería o *wemilere*, creaban una tragedia antillana de gran impacto popular, o su premiada *Yerma*, de 1980, donde bailarines y actores doblaban a los personajes, la escenografía de Gabriel Hierrezuelo empleaba maquetas y su escena de las lavanderas desplegaba una gran tela a la manera del teatro oriental, que fue un hito en su aprehensión del mundo lorquiano que lo conducirá a *Mariana*, por no hablar de su versión de la zarzuela *Cecilia Valdés* o su montaje del *Diario de campaña*, de José Martí.

El director de grandes espacios deviene de cámara, respeta las entradas y salidas por un portón rematado por un arco de medio punto y la simetría

de la composición. La puesta recuerda «el juego de la mímica de los negros y las máscaras» que Rine Leal resaltaba como una de las huellas del montaje de Morín que vimos en el 61. Porque se ha propuesto recitar a Morín desde la memoria y en clave de cierta ironía inteligente, pues sabe que es imposible una reconstrucción arqueológica o exacta. Para mí lo sorprendente del trabajo de dirección de Roberto Blanco es su capacidad de exhibir lo contrario de lo que ha sido su estilo y su impronta e imponerse una recuperación de la labor de Prometeo en su segunda vuelta que tiene el encanto de su artesanía, lo hecho a última hora, (imponderables del «período especial» forzaron a emplear velas y luces de trabajo), y lo ecléctico, pero en la cual está presente la dialéctica entre burla y apoteosis de lo cubano en todas sus facetas: la arbitraria y postmoderna mezcla de lo popular y lo culto, lo trágico y lo cómico, la ruptura de la solemnidad con el dardo del desparpajo, el «bacilo» griego y la chancleta que hicieron de Piñera absurdo antes que Sartre o Ionesco.

La evocación del clima del teatro de arte que defendieron las salidas y grupos como Prometeo es el subtexto que recorre la puesta y en el que participa el público actual que, de cierta manera, también acude a gozar de la existencia del teatro. Presencia memorable es la de Hilda Oates en la célebre escena de la frutabomba, el envenenamiento de Clitemnestra, momento de virtuosismo de la actriz que saborea y paladea gustosa su muerte y en el que Hilda recuerda a otras actrices que a lo largo de varias décadas la han protagonizado, como Roberto Blanco en Agamenón remeda la marioneta, o el Egisto de Elio Mesa parece un elemento ajeno, incrustado en el pastiche, así como la joven Laura Ramos imprime al personaje de Electra una mirada menos comprometida y más distante.

Los fantasmas de Omar Valdés, Helmo Hernández, Liliam Llerena, Violeta Casals y Florencio Escudero, actores fallecidos, pertenecen a una memoria mítica y recorren el escenario con sus huellas. Mientras, la música (el coro griego que Piñera transformó en guantanamera y que cantaron Radeúnda Lima y Joseíto Fernández) no sólo contempla el punto guajiro o la tonada inconfundible, sino las raíces africanas que entona sin mucha brillantez el grupo Oba-Areanle y que con las fantasías de Tchaicovski, usadas de manera incidental, envejecen a propósito el montaje y lo historizan, como el vestuario resulta un personal remedo del original de Andrés.

En uno de los recintos de la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte (antiguo Country Club que los arquitectos Gottardi, Gattorno y Garatti transformaron en escuelas de arte), Nelda Castillo, una prometedor director de la promoción de los 90', ha convertido un almacén abandonado en un espacio experimental para mucho menos que trece filas de espectadores, casi siempre estudiantes. Castillo, graduada del Instituto y después de una intensa experiencia con el Teatro Buendía,

inicia con *Las ruinas circulares* (1992) un camino propio a partir de investigar la síntesis mestiza de la cultura cubana en el cuerpo del actor como memoria ancestral.

Aquí sobresale la creación de un texto espectacular, crecido como material de trabajo de futuros intérpretes a partir del *El ciervo encantado* de Esteban Borrero Echeverría, médico, poeta y mambí, padre de la poeta Juana, autora del más importante epistolario de amor de la literatura cubana y una de esas familias de la aristocracia espiritual, quien arriba a 1898 y se duele del «alma de Cuba amenazada de muerte». La alegoría histórica de una isla decapitada sirve a Nelda para intentar revivir en los habitantes de la ínsula de Nauja, la amargura de una patria hundida en el desconcierto y la frustración de la primera generación de la república *plattizada*.

A su vez la analogía abarca momentos del poema «La isla en peso» de Virgilio Piñera y emplea intertextos de Fernando Ortiz, Lezama Lima, Carlos Manuel de Céspedes y José Martí, que no están engarzados dramáticamente con la excelencia de *Las ruinas*. La musa María Belén, el curro Nengón y la criolla Dolores de Gloria (Ana Domínguez, Mariela Brito y Eduardo Martínez) se convierten en rastreadores de una memoria perdida en sus andrajos que ocultan un traje de rumbero, un vestido de fiesta o el cuerpo desnudo, maquillado de ocre, asociación con el barro cocido y primigenio. La música, interpretada en vivo por Ramón Díaz, es un estímulo permanente para la experiencia gestual y vocal de los actores, y fugaces e inacabados momentos remiten de manera subliminal al *aquí*, como los desgastados trajes o el trágico estribillo de una conga actual: «Hay que resolver».

De pronto –y no por azar– dos espectáculos cuyos autores pertenecen a generaciones muy distantes son portadores de una voluntad: la recuperación y el rescate de mitos de la cubanidad que son obsesión y alimento espiritual.

Rosa Ileana Boudet

TANGO



**...Y TODO
A MEDIA LUZ**
Primera parte