

Dos imágenes de "Agosto 5, 1966". Dirección: Boris Villar. Teatro Buendía. Cuba. (Fotos: Alfredo Ramos).

1995: Caminos abiertos a la puesta en escena

Por Vivian Martínez Tabares*

Hace cuatro años, en un artículo dirigido al lector español desde las páginas de la desaparecida revista *El Público*,¹ intenté caracterizar lo mejor de la escena cubana de 1990, a partir de la selección anual realizada por la crítica. Si entonces lo elegido evidenciaba el predominio de trabajos realizados por jóvenes valores y por nombres diferentes en relación con el año anterior, ahora, al tratar de evaluar el presente, confirmo como la movilidad cambiante de figuras y grupos apunta a ser otra constante junto a la proverbial diversidad de tendencias y estilos, últimamente menos polarizada en posiciones excluyentes y quizás más perfilada hacia rasgos de orientación común.

En medio de complejas circunstancias económicas, de cambios drásticos que operan en lo social y otorgan nuevos matices al debate ideológico, cada vez más intenso, el teatro no es ajeno y desde ángulos diver-

sos, organizativos o artísticos, y de posturas conscientes o inconscientes, refracta en su quehacer cotidiano problemáticas y conflictos de la vida de esta época.

Ante las agudas contradicciones que enfrenta la sociedad cubana contemporánea en su lucha por la supervivencia y por mantener las conquistas de un proyecto de justicia social, en una época en que a escala mundial la confusión subvierte valores esenciales, también la escena está marcada por paradojas y dicotomías. La precariedad material es un reto para la creatividad, la inteligencia y el ejercicio de fórmulas de autogestión que han permitido que los teatros, aun con horarios reducidos de programación, permanezcan abiertos con propuestas que estimulan la asistencia del público. La proyección internacional creciente ha favorecido la confrontación con nuevos auditorios y la entrada en importantes festivales y circuitos comerciales, pero ha dilatado el ritmo de estrenos y ha privado al espectador cubano del contacto con algunos grupos por períodos demasiado largos. La estancia prolongada en el exterior de directores en funciones pedagógicas co-

yunturales les ha permitido potenciar habilidades profesionales pero ha interrumpido la vida regular de sus proyectos, como la ausencia indefinida de actores ha truncado el curso normal de un montaje al descompletar elencos. La herencia insuperada de una programación libérrima, unida a la escasez de espacios, atenta contra la mejor explotación de estrenos y reposiciones, realizados a altísimo costo de esfuerzos.

Por otra parte, la necesaria independencia de los proyectos para decidir con responsabilidad su gestión de acuerdo con la nueva política y ante las limitadas posibilidades de las instituciones, ha condicionado cierto aislamiento al concentrarse cada uno en satisfacer sus necesidades y en resolver problemas prácticos, de modo que la dinámica de interinfluencias y el debate de ideas a nivel de movimiento sufren una pausa momentánea.

Hablaba al inicio de comparaciones y de nuevos perfiles. Ya la escena cubana no se permite aproximaciones epidérmicas ni discursos retóricos como los que animaron muchos de los más "populares" espectáculos de los 70, signados por la "banaliza-

* Investigadora y crítica teatral. Redactora Jefe de la revista *Conjunto*.

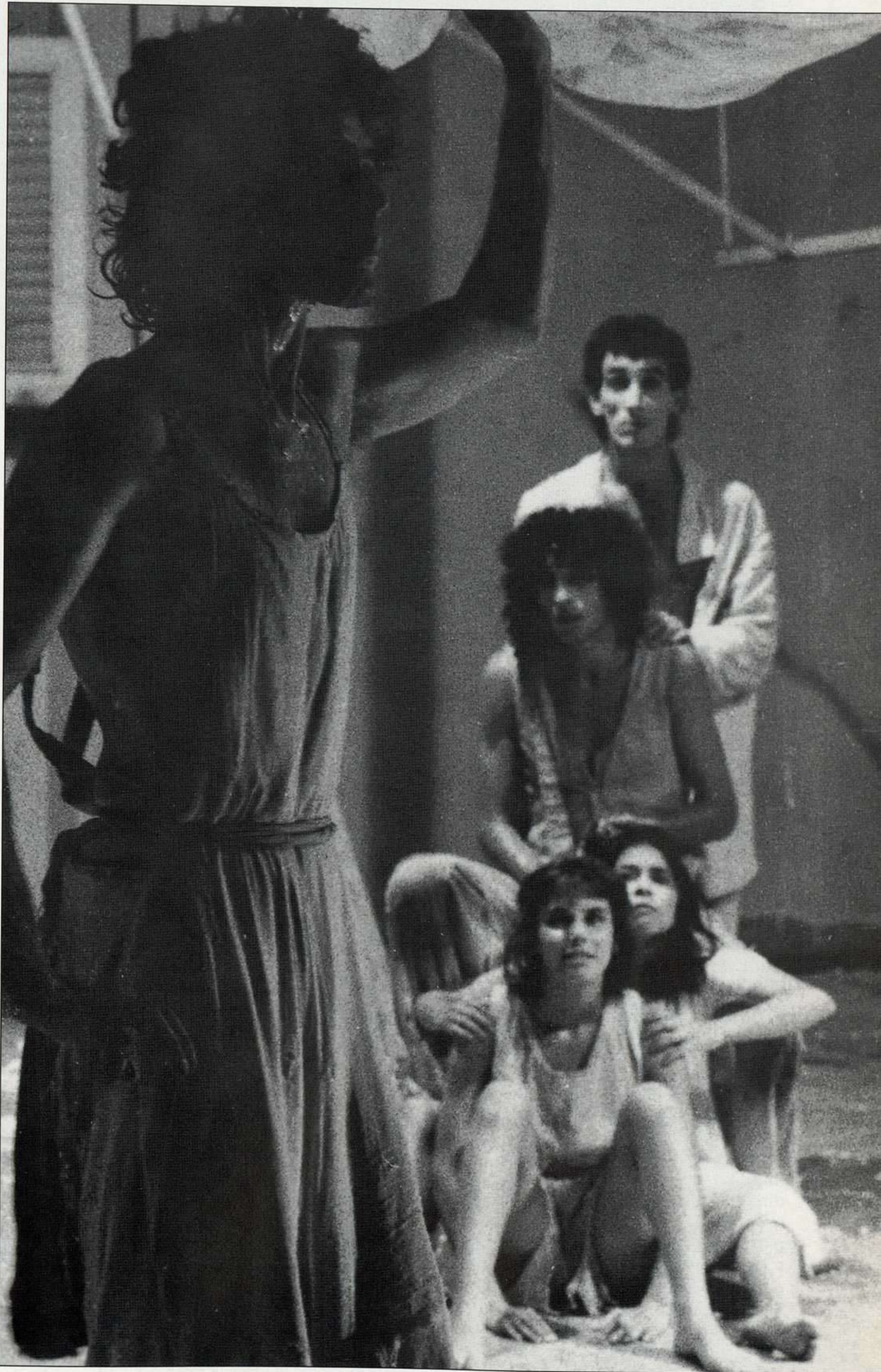
ción del conflicto"² y un nivel de realismo chato que tampoco ningún creador elige hoy como procedimiento expresivo. La tendencia sociológica, llevada a sus límites, y la antropológica, inicialmente mimética y deudora cercana de las fuentes más conocidas, confluyen en enriquecedor contrapunto que apuesta por una escena imaginativa y voluntariosa, crítica y de clara vocación política, que defiende su derecho como espacio de opinión y activación de ideas, dialoga con su público, le interroga, le incita a una reflexión inmediata o a largo plazo pero que rara vez evade el compromiso.

Aunque Vicente Revuelta ha mantenido relativa actividad en el rescate del patio de la sede de Teatro Estudio con las puestas de *Medida por medida*, de Shakespeare, y *Ñaque o de piojos y actores*, de José Sanchis Sinisterra, ambas con su habitual maestría, eficaz dirección de actores y juego introspectivo dentro de la propia profesión, y Berta Martínez ha vuelto a sus antológicos montajes de Lorca con nuevos elencos después de indagar en la zarzuela española y sus vasos comunicantes con el bufo, desde hace varios años la tríada de grandes maestros de la dirección escénica cubana -Revuelta, Martínez y Roberto Blanco, quien trabaja en Venezuela desde 1992 al frente de un Teatro Nacional Juvenil-, ha cedido el paso a nuevas figuras de distintas generaciones y procedencias formativas. Flora Lauten, heredera directa de Vicente y de lo mejor del Teatro Nuevo, ya tiene su zaga en la labor de los directores que se han gestado dentro del Buendía.

Si el cambio de fisonomía aludido hace que en relación con el panorama de 1990 no aparezcan en la palestra grupos que protagonizaron la etapa de cambios de estructuras organizativas y la instauración de la nueva política de proyectos -léase Ballet Teatro de La Habana o La Ventana-, sí se mantienen en plena actividad El Público, Teatro Mío, Teatro del Obstáculo, Buendía, el Proyecto Hubert de Blanck, Teatro Escambray y Danza Abierta y han aparecido otros como Galiano 108, Teatro del Sol, Estudio Teatral de Santa Clara, Teatro El Puente y Teatro en las Nubes.

Por razones de espacio y porque tampoco es posible seguir de cerca cada uno de los cincuenta proyectos que trabajan sólo en la capital y otros tantos en el resto del país -algunos de ellos difusos, con caminos imprecisos y un nivel de calidad por debajo de la media-, elegiré de los conocidos aquellos que a mi juicio personal protagonizan el teatro cubano de estos años.

Carlos Díaz con el teatro El Público lidera una de las tendencias más notables de la puesta en escena actual. Desde que en



"La cuarta Pared I". Dirección: Víctor Varela. Teatro Obstáculo. Cuba. (Foto: Héctor Molina).

"Segismundo Ex-marqués".
 Director: Víctor Varela.
 Teatro Obstáculo. Cuba.
 (Foto: Héctor Molina).

1990 conmocionara al auditorio con su trilogía del teatro norteamericano (*Zoológico de cristal*, *Té y simpatía* y *Un tranvía llamado Deseo*), de estilo irreverente y desacralizador y estética de rebuscado preciosismo que mezcla el *kitsch* de las fiestas populares y el *glamour* hollywoodense, ha seguido una trayectoria que pasa por *A Moscú*, realizada con el Ballet Teatro de La Habana y basada en textos de Chéjov, *Las criadas*, de Jean Genet, *La niña querida*, de Virgilio Piñera y *El Público*, de Federico García Lorca. Textos certeramente elegidos para defender un lenguaje escénico abierto hacia la sexualidad sin fronteras, que subraya lo andrógino y combina el cuidado estético extremo y la agresividad de las imágenes. Las perspectivas de su discurso no se limitan, sin embargo, a lo genérico, más bien lo eligen como cauce para romper convencionalismos y validar lo distinto y lo múltiple también en el campo de las ideas en sentido más amplio.

Respetuoso de los textos en su enunciado, el lenguaje de la representación, sin embargo, juega con ellos para subvertirlos, contrapuntarlos con paratextos extraídos de la tradición musical o del legado de la propia dramaturgia cubana o encontrar asociaciones impensadas. El discurso visual lucha con el discurso narrativo. Para Carlos Díaz la escena es una fiesta o una provocación que se desborda a la platea con fuertes imágenes.

La niña querida, uno de los textos más áridos de Piñera, se transforma en una experiencia lúdica, una suerte de divertida asamblea de participación y burla de estereotipos sociales. *El Público*, de Lorca, es un espectáculo de sorprendente riqueza visual, casi una superproducción, con un numeroso elenco de primeras figuras y actores noveles. Es habitual que este grupo aproveche la heterogeneidad de los actores incorporada al abigarrado eclecticismo. La escena es un espacio de desenmascaramiento, el teatro verdadero es el estallido de la identidad más auténtica, un espacio de disfrute, una catarsis manierista. Como afirma Abilio Estévez en las notas al programa "El Público es [...] una defensa del amor y de la libertad".

El teatro El Público prohija y a la vez multiplica su rostro con la labor de otros directores más nuevos que, dentro de ordenadas comunes, acusan rasgos propios. Raúl Martín ha revelado con *El flaco y el gordo* y *La boda*, de Virgilio Piñera, y *La fábula del insomnio*, de Joel Cano, llevada a escena con el Teatro Nacional de Guiñol, un peculiar sentido del humor - naïf, irónico o burlesco- para "aligerar" las escenas más densas y encontrarles eficacia en el entramado de la representación y

puntos de interés para el espectador actual.

Léster Veira también se vale de la ironía y el acento paródico para enfrentar *Perla marina*, de Abilio Estévez, antes estrenada como una suerte de oratorio trágico por Roberto Bertrand con Teatro Irumpe, y esta segunda mirada, autocrítica y jocosa sin renunciar al patetismo sobre todo en la segunda parte de la obra, se traduce en un sentido de cuestionamiento y afirmación de los valores más preciados de la identidad del cubano, con mofa pero con el afecto de la pertenencia.

El más joven de los nuevos, Mario Muñoz, estrenó con Jueguespacio una muy elogiada versión de *Medea material* titulada *Café Müller* y ya en *El Público Sarah's*, de Norge Espinosa, homenaje narrativo a Sarah Bernardt y a las divas de todos los tiempos, apoyado en imágenes cinematográficas y de estudiada frialdad en la actuación de Mónica Guffanti, y *Morir de noche*, de Roberto Ramos-Perea, en la cual la síntesis dramática realizada por Muñoz concentra el texto original en la puesta, que en su deliberada mezcla de estilos actorales y planos de representación y belleza visual enmarcan con dramatismo una discusión actual acerca del papel del artista y su necesaria libertad, lejos de todo convencionalismo.

Miriam Lezcano con Teatro Mío y los textos de Alberto Pedro Torriente constituye otro foco de interés fundamental. Miriam y Alberto forman un binomio creativo de cuya labor han resultado exitosos montajes como *Weekend en Bahía* (1986), *Desamparados* (1991, versión de *El maestro y Margarita*, de Mijail Bulgakov), *Manteca* (1993) y *Delirio habanero* (1994). Si en un principio se trató de obras escritas por el autor en solitario y luego montadas a la usanza tradicional, en la medida en que el grupo fue consolidándose, el método se transformó en una escritura simultánea al proceso de representación, probada y enriquecida por la directora y los actores y definitivamente completada por un público cómplice y activo, que los ha seguido masiva y apasionadamente en cada montaje.

La labor de Teatro Mío está signada por el marcado acento político que enfoca su mirada a las contradicciones del aquí y ahora más acuciante, desde una amplitud de conceptos y una búsqueda esencial que garantiza su trascendencia para erigirse en espacio de reflexión universal sobre esta época. Sus puestas sintetizan procedimientos que no se agotan en un estilo sino que mezclan realismo, absurdo y teatro de la desintegración, reflejo reconocible de la cotidianidad y discusión filosófica.

Tanto en *Manteca*, cruda disección de las consecuencias del derrumbe del "socia-

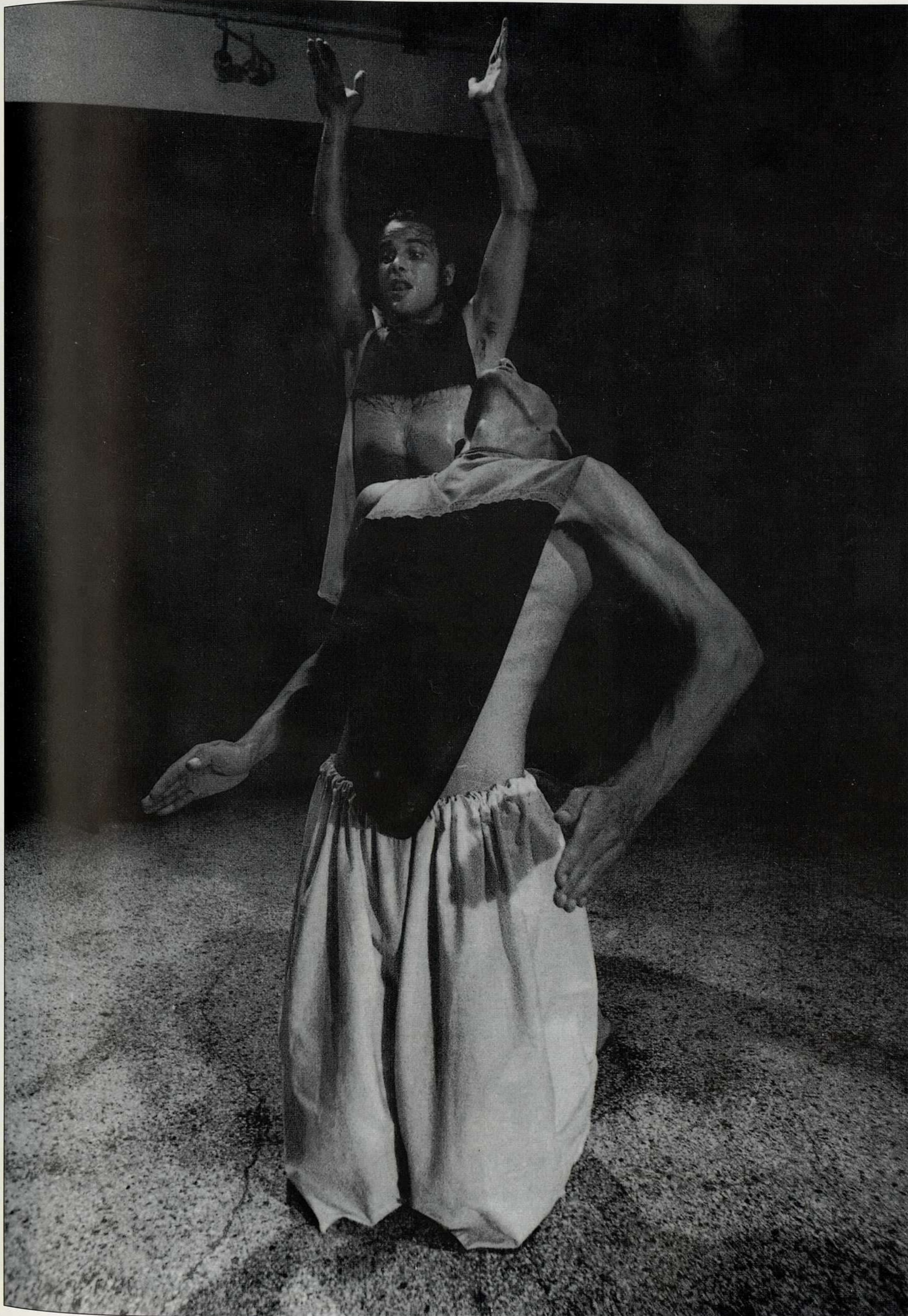
lismo real" y de nuestros propios errores en el marco cerrado de una familia cubana, como en *Delirio habanero*, dolida evocación de anhelos inalcanzables y replanteo de la noción de identidad a través de paradigmas de la música cubana, Miriam Lezcano opta por una estética de precaria simplicidad, muy a tono con el discurso textual, y en función de depuradas interpretaciones -Michaelis Cué, Jorge Cao, Aramis Delgado y Celia García en *Manteca*, y los dos primeros y Zoa Fernández en *Delirio habanero* alcanzan notables resultados.

En *Manteca* viejos trastos inservibles, objetos residuales de un mundo que se ha venido abajo, obstáculos físicos para la libre movilidad de los actores, conforman los elementos de la escena con notable simbolismo. En el local de ensayo donde la obra comenzó su confrontación con el público, el espectador podía reconocer restos de escenografías del connotado repertorio del desaparecido Teatro Político Bertolt Brecht, y un busto de Lenin, propiedad de Celestino, el hermano comunista que aún desorientado se resiste a renunciar a sus utopías, erigido en una especie de fetiche omnipresente de significación variable a lo largo de la puesta.

Manteca se ha mantenido en repertorio activo por más de dos años y ha tenido múltiples confrontaciones en festivales internacionales, con recepción interesada y polémica, sobre todo de aquellos que no conciben que la crítica desde la Revolución es posible y necesaria, al asimilarla equívocamente como una forma de disidencia política.

El lenguaje escénico de *Delirio habanero* subraya las pausas, los silencios y el sentido agobiante de lo cíclico. Junto con los arreglos de movimiento, dislocados y de confluencia-rechazo y el deliberado trabajo de interiorización-distancia de los actores, consigue logradas imágenes y dota de múltiples significados a un texto de por sí enigmático y abierto.

Aun cuando Abelardo Estorino sea reconocido ante todo como el más importante dramaturgo, es preciso referirse a su labor de dirección en el montaje de sus propios textos. Primero con *Vagos rumores*, versión sintetizada de su obra *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés* que Roberto Blanco estrenara con Teatro Irumpe en los 80, y luego con *Parece blanca*, "versión infiel sobre una novela de infidelidades" a partir de la emblemática *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, Estorino consume en la fugacidad de la representación discusiones urgentes sobre el papel del artista y su responsabilidad ética que aluden al destino de la nación desde la perspectiva de distanciación y cuestiona-



miento elegida para la labor actoral. El juego intertextual con la poesía de Milanés o con el conocido argumento de *Cecilia Valdés* se traduce en un juego de narración-representación-interpelación al público, que actualiza la problemática decimonónica hacia un debate de ideas de impresionante contemporaneidad.

El afán de blanquearse de la mulata sandunguera para ascender de clase, la relación amorosa como transacción de valores es un problema de nuestros días, como la rebelión de los personajes contra su destino preescrito y conocido de antemano que revela la revisión crítica de la novela, una instancia de toma de partido del individuo frente a los avatares de una historia que no permite su plena realización.

Adria Santana, actriz imprescindible en los montajes de Estorino, Francisco García, Amada Morado y Nieves Riovalle contribuyen con brillantez y despliegue de recursos interpretativos al revertir el juego distanciador en una confrontación viva de reconocimiento con la platea.

Otros creadores fundamentales de esta época trabajan al frente de grupos que desarrollan procesos de investigación apoyados en rigurosos entrenamientos de orientación diversa. Víctor Varela con Teatro del Obstáculo después de *La cuarta pared* (1988), *Opera ciega* (1991), *La cuarta pared II* (monodrama de 1992) crea en 1993 *Segismundo ex-marqués* en el que la asunción del obstáculo como estímulo creativo le conducirá a la estética de la dificultad, un impedimento creado al renunciar a la escenografía, a los objetos, a la iluminación y a la banda sonora. El comportamiento vital del actor que sigue una pauta cuidadosamente construida, sintetizadora intercultural de fuentes de variadas procedencias, y su relación con los estímulos del entorno producen un extraño ritual a la luz del día que penetra por las ventanas abiertas y entre los ruidos ambientales y los olores del vecindario.

Detrás del juego con la sucesión de posturas del ikebanasabido japonés, de la amplitud de ideas que sugieren los cuerpos en sus precisas cadenas de acciones, de las tensiones misticismo-perversidad entre los universos poéticos de Segismundo y Sade, mediados por Natse Nagai, la abuela muerta de Yukio Mishima, lo fascinante del ceremonial es percibir la materialidad del actor, sus vulnerabilidad y su sacrificio. Una experiencia que por compartida en su dificultad nunca termina en aplausos.

La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada, bajo la dirección de Carlos Celdrán y Flora Lauten, es quizás el espectáculo más reconocido del Teatro Buendía, un grupo que bajo la



"El lance de David". Dirección: Joel Saéz. Estudio Teatral de Santa Clara. Cuba.

impronta de su fundadora Flora Lauten define también lo mejor de los 90, luego de *Lila, la mariposa* y *Las perlas de tu boca*, entre otros montajes. Referencias diversas han nutrido las búsquedas del Buendía: los antecedentes grotowskianos y brechtianos de Flora, Viola Spolin, procesos de analogías y homologías del teatro colombiano, Barba, el circo, la tradición del teatro cubano... siempre encaminadas a explotar la proyección más íntima del actor y las posibilidades de su cuerpo en representación, a la vez que la inserción del grupo en un contexto propio y en la infinitud del mundo.

Eréndira... refracta desde la metáfora "las reacciones amor-poder, la nostalgia, el fetichismo caribeño y latinoamericano en general, la dominación, así como referencias tomadas de la mítica popular, el cine, lo onírico, la soledad y la perversión del poder y también la inocencia, la rebelión ciega de la inocencia".³ Entre máscaras y rostros descarnados, bellísimas imágenes y virtuosismo actoral, especialmente de Flora en la abuela desalmada, Maribel Barrios y Lilian Vega en *Eréndira*, y Félix Antequeras en varios roles, la puesta pulsa la memoria y el dolor de un continente, los sometimientos y autoritarismos de una larga historia y la belleza barroca del realismo mágico. *Eréndira*... ha dejado una estela exitosa en incontables escenarios de América Latina y Europa.

Heredera de un aprendizaje grupal y al mismo tiempo con la intención de rescatar niveles de riesgo, Nelda Castillo crea *Las ruinas circulares* (1992), un ritual de la memoria que hurga en las raíces de la identidad nacional y evoca otra vez los vínculos poder-sedución y los permanentes empeños del hombre por alcanzar la perfección,⁴ desde la austeridad del teatro pobre en el sentido grotowskiano, con la expresividad corporal de los actores y su juego de interrelaciones como centro.

Carlos Celdrán, quien con la actriz Antonia Fernández reviviera en *Safo* otro ritual femenino, íntimo y entrañable, estrena en 1995 su versión de *Roberto Zucco*, de Bernard Marie Koltés, espléndida recreación de atmósferas e impactante en su cruda belleza. Los actores incorporan sus roles a través de asociaciones equivalentes y el diseño gestual, enrarecido y sugerente, resulta de circuitos de movimiento que asimilan una larga experiencia de entrenamientos en el Buendía, de lo extracotidiano a activar la imaginación del espectador, de lo simbólico a lo medular. Textos de poemas de Brecht y de T. S. Elliot incorporados a un texto de agresiva contemporaneidad refuerzan el sustrato ideológico del discurso. El tratamiento visual, las luces de Manolo Garriga y la mú-



"Santa Cecilia". Dirección: José A. González. Galiano 108. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).

sica de Marietta Veulens juegan irónicamente con patrones del cine negro y contribuyen al sugerente lenguaje, extraño y a la vez lleno de referencias conocidas.

Después del estreno, a mi pregunta de por qué esta mirada más realista que lo usual en el estilo del Buendía, Carlos Celdrán respondió que todo el tiempo había tratado de insertarse en la tradición del teatro cubano en que se había formado y cómo había intentado dirigir *Roberto Zucco* como él suponía que lo hubiera hecho en su lugar Vicente Revuelta.

Porque son sólidos los vasos comunicantes entre las distintas generaciones teatrales, más allá de lo que pueda reconocerse a simple vista, y el legado de la tradición no sólo pasa por un camino de rupturas. Como es el caso de Alberto Pedro, que aunque niega la filiación de *Manteca* con *La noche de los asesinos*, de Triana, sí reconoce que ha tratado de tomar de los mejores autores precedentes lo que a él le ha parecido más interesante, lo que le envidia a cada uno.⁵

La retroalimentación nutre también experiencias como la del Teatro Escambray, desde su enclave en el centro de la isla, al mantener vigente un discurso crítico y modelarlo con las fórmulas de la nueva textualidad, fragmentada y aparentemente

incompleta. *La paloma negra*, de Rafael González, en montaje de Carlos Pérez Peña, vuelve al debate ético sin temor a enfrentar desilusiones y reveses en la formación de los más jóvenes y la aparición de desconcertantes sistemas de valores. Las escenas fragmentadas y el modo de asumir la actuación, alternando realismo psicológico e impersonalidad, con una partitura de gestos extracotidianos e imágenes congeladas, detenidas en el tiempo, y las relaciones de incomunicación entre los personajes resultan especialmente chocantes y conmovedoras, como la inolvidable escena final de las tres madres en diagonal con sus hijos en el regazo, tres *Pietás* estáticas, sordas a la música de Los Beatles que sube, y nos sobrecoge la imagen como de espejo que descubrimos frente a nosotros.

Impresiones similares, desde la ironía y cierto humor casi de choteo, suscita Marianela Boán en *Últimos días de una casa* (1994), versión del poema homónimo de Dulce María Loynaz en unipersonal de la bailarina, coreógrafa y directora de Danza Abierta. El paso del tiempo, la inmovilidad y la urgencia de rescatar lo perdido se revelan detrás de sus movimientos cíclicos y desesperados al igual que del texto de la canción que entona desde una voluptuosi-

dad desvaída en tiempo de bolero y filin: "Con un poco de cal yo me compongo, con un poco de cal... y de ternura". En *Pater* (1995), su compañero en la vida -ni actor ni bailarín- acompaña a Marianela en la escena para encarnar la imagen de su padre, muerto en su infancia y evocado como un ser presuroso y ocupado, que va y viene mientras suena la música de Henry Tongue, intangible en la memoria de la niña. "Esta obra es uno de los tantos conjuros que he realizado para tenerlo cerca", ha escrito la actriz-bailarina y la propuesta estremece en su sincera intimidad.

José González y su grupo Galiano 108 ha trabajado en la escena la línea dramática que se nutre de la historia con obras sobre poetas del siglo XIX: *La virgen triste*, de Elizabeth Mena, sobre la trágica existencia de Juana Borrero, y *Santa Cecilia*, de Abilio Estévez, con su peculiar mirada de nostalgia al pasado. Son montajes que descansan en la palabra poética y en el esmerado desempeño sicofísico de la actriz Vivian Acosta, quien también ha incursionado en la búsqueda de la teatralidad de las raíces sincréticas en *Cuando Teodoro se muera*, bajo la dirección de Tomás González, una suerte de sesión espiritista abierta al público y ocasión especial de desdoblamiento interpretativo y capacidad de improvisación.

Para explorar la estética de los espacios abiertos, Alberto Curbelo y Trinidad Rolando realizaron *Patakín de una muñeca negra*, basado en *La historia de una muñeca abandonada* y la incorporación de elementos de la cultura popular tradicional. Fiesta visual de color dirigida a los niños, con danzas, zancos, refranes y pregones, alcanzó uno de los Premios de la Crítica de 1994, distinción que acreditan también muchos de los montajes que he reseñado aquí. Curbelo retomó la experiencia con *El príncipe pescado*, versión de *Los indios estaban cabreros*, de Agustín Cuzzani, para continuar probando la teatralidad de la calle. Insisto en que no puedo agotar en modo alguno todos los caminos abiertos a la puesta en escena y confío en que otros acercamientos en este número especial complementen mi mirada. El recuento se detiene aquí sólo momentáneamente. Ahora mismo Flora Lauten prueba *Ricardo III* y otros textos de Shakespeare con sus actores en la sede del Buendía mientras en las noches Boris Villar, un director novísimo, programa *Agosto 5, 1966*, exploración antropológica sobre la vida teatral de una joven actriz. En el Escambray otro director en ciernes, Javier Fernández, prepara el estreno de *Los equívocos morales*, de Reinaldo Montero, Premio Castilla La Mancha en 1994. Víctor Varela monta su quinto espec-

táculo: *El arca* y promete todo el repertorio del Teatro del Obstáculo para el Festival de Teatro de La Habana. Miriam Lezcano participa con Alberto Pedro en la lectura de lo que será un montaje cuya trama se ubica en la última noche de este siglo. Abilio Estévez trabaja en la puesta en escena de su obra *La noche*, Premio Tirso de Molina 1994, con Teatro Irrumpe. Raúl Martín ensaya *Los siervos*, de Piñera, y Carlos Díaz estudia las traducciones de *Calígula*, de Camus. Ahora mismo también los jóvenes estudiantes del Instituto Superior de Arte ocupan la salas con sus primeros tanteos en el Festival Elsinor.

NOTAS

¹ "1990: Pocas nueces pero nuevas", *El Público*, n. 84, mayo/junio, 1991, pp. 105-106.

² Cf. Rosa Ileana Boudet: "Tradición, innovación, banalización", *Tablas* n. 4, oct.-dic. 1985, pp. 16-25.

³ Carlos Celdrán y Antonio Varona: Notas al programa de la puesta.

⁴ Un análisis más amplio de *Las ruinas circulares* y *Safo* puede encontrarse en mi reseña "Todos los caminos llevan al buen teatro", *El Público* n. 93, nov./dic. 1992, pp. 114-115.

⁵ Cf. Vivian Martínez Tabares: "El teatro es una conspiración", *La Gaceta de Cuba*, n. 6, nov.-dic. 1994, pp. 8-11.



"Medea Material",
de Heiner Müller.
Dirección: Liuba Cid.
Teatro Almacén de
los mundos. (Foto:
Héctor Molina).