

EL GESTO DE LA RESISTENCIA

EBERTO GARCÍA ABREU

Para Graziella Pogolotti

“Cuando Baal ya crecía en el seno materno
Era pálido el cielo, era grande y eterno,
Tan desnudo y tan joven, casi un cielo irreal,
Como Baal lo quería, cuando al fin nació Baal.”

Cuando Baal se pudría ya quizás en el Infierno
Era pálido el cielo era grande y eterno
Tan desnudo y tan joven, casi un cielo irreal
Tal como Baal lo quiso, tal como lo vio Baal”.

Bertolt Brecht
Coral del Gran Baal.

En junio de 1920, Bertolt Brecht confesaba: “Weiss no quiere estrenar *Baal*. Por temor al escándalo, según dicen (pero podría organizar una función privada)”. Al nacer, el primer texto de su transformadora producción teatral constituyó una señal provocativa. Era la evidencia del cambio necesario en el ámbito literario y escénico de una Alemania afectada por la crudeza de la I Guerra Mundial y, paradójicamente, sorprendida por la abrupta irrupción de innumerables adelantos científicos, la incidencia de los medios de comunicación y la apertura del mundo desarrollado al surgimiento de una sensibilidad y una actitud vital nuevas.

Tópicos como la alteración del orden históricamente asumido, la búsqueda impostergable de respuestas para los cuestionamientos que las nuevas circunstancias generan en los individuos protagonistas del cambio, la necesidad de conquistar un espacio desde donde proyectar la pluralidad de rostros que aparecen en la vida social; éstas, entre otras razones no menos reveladoras, justifican la cercanía de *Baal* a nuestra contemporaneidad. Podría decirse que constituyen motivaciones recurrentes que hallan en el texto de Brecht, ochenta años después, resonancias perdurables.

Sin embargo, cuando Carlos Celdrán me ratificó el estreno de *Baal*, con Teatro Argos, no estaban presentes en mí estas inquietudes. Luego llegaron las sospechas alrededor del proceso de creación que, desde un



Bertolt Brecht

buen tiempo, venía gestándose en el grupo de jóvenes artistas. Muchos de ellos egresados del ISA y la Escuela de Teatro: alumnos y compañeros de aprendizaje. Deudores todos de la obra brechtiana, dispuestos a reverenciar el centenario de uno de los acuarianos más iluminados de la escena mundial.

El segundo viaje teatral emprendido por la Nave Argos con sus noveles tripulantes, toma como punto de partida el texto quizás más enigmático y complejo de la dramaturgia de Brecht. ¿Por qué ir a la primera de sus obras nunca antes presentada en Cuba y, sin dudas, una de las menos representadas de su repertorio? Tras la primeras apariencias se desvelan propósitos y coincidencias sustanciosas. Apenas con veinte años, Brecht escribe *Baal*. Irreverente, cuestionador ávido de conocimientos y afirmaciones, el joven autor recrea un personaje contundente, agresivo, translúcido y vulnerable que atraviesa, casi inadvertido, las inconstantes y nada placenteras circunstancias en que ¿vive?

Es la suya una existencia atormentada por las decepciones y el despropósito. Aparece como un joven poeta —vale resaltar como un joven artista— que ha

topado por azar, con un momento de favorable aceptación. Sus poemas y canciones y su presencia misma, incomprendidas, extrañas, diferentes, pueden convertirse en mercancía asimilable, gracias a la voluntad y a las sinrazones "filantrópicas" del desconocimiento y el poder del dinero en manos de una casta reducida.

Al irrumpir en un ámbito que no le pertenece, Baal enfrenta distintos sistemas de valores y convenciones humanas, tanto en el plano ético como social. Desde el punto de vista histórico, sobre él presionan los "trozos de existencia" de otros hombres que han intentado hacer valer sus diferencias a partir del alcance real de sus acciones, es decir, sus obras.

Es muy posible que las imágenes que Baal devuelve de esa realidad y de su propia vida no sean complacientes con las expectativas del público selecto. Por ello, tales registros metafóricos debieran ser excluidos pues —como algo novedoso y aparentemente ajeno— amenazan el equilibrio apacible y perturban la tranquilidad cultural del esnobismo característico de la opulencia ignorante. Mas, las señales permanecen. Están allí —y aquí— pugnando por mostrar las caras sumergidas de la misma moneda.

Desde los márgenes, *lo otro* se revela como alternativa precisa para confirmar las dimensiones de la vida de los seres humanos más allá de su condición social. Las transformaciones de la historia a través de los procesos sociales se ven, bajo este prisma, mediante las acciones individuales. Se localiza al hombre en tanto ser necesario que activa el rumbo de los "nuevos tiempos"; pero que los atraviesa, a veces inconscientemente, soportando el peso de sus propias tradiciones sometidas a las demandas del presente y el futuro, del tránsito, la renovación y el camino.

El Teatro Argos, conducido por Carlos Celdrán, presupone el océano. Conoce de la anchura y los riesgos que marcan sus dominios. Pero vislumbra la existencia de otras tierras en las cuales procurar la firmeza. La nave ha aumentado su tripulación con cazadores de imágenes que van en busca de su destino en el gran teatro del mundo. Se lanzan tras una quimera que los acerca, por el valor de su propia iniciación, a las obsesiones que el joven Brecht deja correr desde las venas de Baal hasta los paisajes en que sueña y sufre.

He ahí una de las primeras asociaciones posibles entre los actores y el texto. Ellos, jóvenes contemporáneos, descubren bajo el manto anecdótico de la fábula teatral preocupaciones análogas a las suyas. Pasado y presente entran en el juego de las mutaciones para favorecer las sustituciones que genera el proceso de

creación. Más allá de la reiterada "vigencia del texto", de lo que se trata, en este caso, no es, precisamente, de un acercamiento temático o conceptual, sino del encuentro con una condición vivencial equivalente entre creadores de épocas y contextos distantes.

La reverencia y el homenaje se erigen desde el riesgo unificador de los primeros pasos, y con ellos, la vehemencia que supone el esfuerzo de validar un lenguaje y una expresión que, a la vez que se descubre, se manifiesta como presencia naciente.

Carlos Celdrán ha estudiado muy bien a Brecht. Antes de iniciar su fecunda labor en el Teatro Buendía, compartió con Vicente Revuelta los avatares de la última puesta en escena de *Galileo Galilei* (1985) con Teatro Estudio y un heterogéneo grupo de estudiantes del ISA. Al rastrear someramente los puntos más visibles de su intenso recorrido teatral, aparece como un hilo, a veces tenso y fuerte, otras apenas perceptible, la voluntad de incorporar el proceso de creación como un medio de estudio necesario a partir del cual articular progresivamente su propio lenguaje escénico y dramático.

Frente a Vicente-Galileo y los actores de Teatro Estudio, Carlos, junto al coro de discípulos, se preguntaba: ¿quiénes somos y qué teatro queremos y podemos hacer? El espectáculo-laboratorio alimentó en el alquimista bisoño nuevas dudas y lo lanzó al camino para que hallara su propia estrella, aunque el cielo no estuviera, precisamente, despejado.

De la relación de Galileo y su alumno Andrea Sarti, Celdrán enriquece la vocación por el riesgo, lo que implica de manera práctica no afincarse definitivamente en ningún puerto por más seguro que parezca. Quizás por ello, en 1986, deja ver a escondidas su *Catálogo de señales*, una obra intensa, maltratada por la indiferencia de su propio autor. El dramaturgo construye un espeso entarimado de escenas difuminadas y contrastantes, en medio de las cuales los personajes buscan la identidad palpable de su líder: Rubén Martínez Villena.

Jugando con las emociones típicas de la nostalgia, Celdrán advierte al espectador que está en el teatro, en el centro mismo de la ilusión posible y no ante la sucesión de los hechos y personalidades históricas. De manera muy peculiar confunde, compromete y aleja al espectador. Muestra la figura del héroe y la verdad histórica como un hecho virtualmente posible. Muestra su propia incertidumbre al indagar en el escabroso campo de la identidad del ser humano y los nexos con su tiempo, a través de esas pequeñas accio-

nes que caracterizan sus relaciones y valores o, lo que es igual, sus sentimientos, frustraciones y certezas.

Al girar hacia diferentes direcciones, Celdrán ha mostrado, en sus espectáculos presentados en Cuba, distintos matices del enfrentamiento del hombre a su entorno en aras de puntualizar su propia identidad. La perspectiva humanística al profundizar en esta problemática nos permite encontrar en sus obras múltiples enfoques superadores del enjuiciamiento meramente contextual, sociológico, psicológico o historicista. Aun cuando el individuo sea el centro de interés, sus espectáculos lo refieren como parte de un engranaje del que no puede desprenderse y, por ello, el sistema de relaciones del cual forma parte surge inevitablemente ante el espectador bajo énfasis diversos.

Desde esta óptica puede reconocerse el hilo subyacente que entrecruzan producciones como *Safo*, creada junto a Antonia Fernández (1991) y *Roberto Zucco*, de Bernard Marie Koltés (1995), realizadas con el Teatro Buendía, y *La Tríada* (1996-1997), el primer espectáculo del Teatro Argos. Por el camino habría que reparar también en dos obras fundamentales del repertorio del Buendía con las cuales Celdrán estuvo estrechamente unido: *Las perlas de tu boca* (1989), dirigida por Flora Lauten y, posteriormente, *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1992), codirección de Flora y Celdrán. A través de estas experiencias, tiene lugar el proceso de apropiación de una manera de pensar y hacer el teatro, unido a otras influencias externas, las que permiten coordinar un lenguaje escénico propio. En él, la magnificencia y el poder seductor de los recursos sonoros y visuales crean un armónico contrapunto con la elaboración poética del texto dramático. Este último, refundido, versionado, explorado e interpretado bajo el prisma creativo, no sólo del director, sino de todo el colectivo y, especialmente, del actor, que indaga en las más insospechadas fuentes y referentes culturales.

Las historias reales o soñadas que originan el mito de Safo, la desconocida cantante de boleros que "aparece por primera vez en la lista del *hit parade* en 1946", constituyen espacios tangibles a través de los cuales los creadores se mueven afanosamente para restaurar una existencia deteriorada por la vida y el olvido, por el desamor y la locura. Pero el éxito y las frustraciones se mezclan en la leyenda de esta mujer fragmentada que regresa a las candilejas mediante la crónica elaborada por la actriz y el director. Para ello se valen de una propuesta textual performativa e intertextual que parte de una lacerante reflexión en la que

se mixturán la dinámica general de la historia cubana entre los años veinte y la controvertida época del setenta, con trazos autobiográficos e inspiraciones mitológicas transculturadas por los viajes literarios de Marguerite Yourcenar.

Roberto Zucco, a diferencia de Safo, aparentemente no es tocado por las nostalgias del pasado ilusorio. Su drama gira alrededor de los recurrentes desencuentros de un hombre ferozmente enfermo de civilización y marginalidad, con su entorno inmediato, su familia y, por supuesto, consigo mismo. Otra vez en las angustiosas tensiones entre el individuo —la parte— y su contexto —el todo— la atipicidad del protagonista se interpone a la supuesta moralidad de los restantes personajes. En medio de las brumas, cargado de insalvables dudas existenciales, Zucco, como Hamlet, avanza desde la sombra hacia el sol. Pero su camino está lleno de trampas que le atraen a la tierra y le retienen el vuelo definitivo.

En ambos espectáculos, la soledad de los ¿héroes?, la evidente inconsciencia respecto a su situación verdadera y la exacerbación de su protagonismo frente a las fuerzas aplastantes de la realidad que los absorbe, en cierto sentido, condicionan la estructuración de la imagen escénica. Sobre el escenario desprovisto de grandes decorados, más bien desnudo y sólo dibujado sutilmente por los peculiares elementos objetuales, la actriz expone las controversias de Safo, partiendo por localizar en su propio cuerpo y en la relación con los objetos y elementos físicos que porta, los distintos planos del conflicto central de su construcción dramática. Desde allí, irradian hacia todo el espacio de la representación y hacia los espectadores los distintos matices y recursos expresivos que hilvanan su discurso teatral, rico en referentes y materiales de diverso carácter: literarios, musicales, históricos, religiosos, etcétera.

Roberto Zucco ofrece, en cambio, la imagen aglutinadora de una masa en un espacio despejado. Pero se trata —ya lo veremos— de una masa internamente aislada. Al ver la puesta, siempre tuve la sensación de observar a un grupo de personas moviéndose en un laberinto de espejos deformantes, en el que cada actor-personaje seguía su propia trayectoria. Sus encuentros estaban profijados en la travesía a recorrer de un punto a otro de los circuitos personales. De esta forma, la idea de la fracturación de los límites temporales y espaciales, e incluso, del sentido del devenir histórico, cobra fuerza, pues en un mismo ámbito —como sucede en la vida cotidiana— coexisten dis-

tintas dimensiones del tiempo rigiendo la actividad de cada individuo. Con ello, el espectáculo —aún inagotado a mi manera de ver— resalta el sentimiento de desorientación en las acciones de cada uno de los personajes y afirma la inutilidad de cualquier intento de cambio en sus status, no sólo por su particular inconsciencia, sino por la falta de visión —sublimada en el caso del Padre— para poder andar hacia la luz sin perder el rumbo por los efectos del resplandor.

A pesar de estas consideraciones, el alcance del espectáculo se complementa mejor si lo asumimos desde el acto vivencial que representa. *Roberto Zucco* alude igualmente a un resumen de historias de viajeros. Las trayectorias seguidas por el Buendía por distintos parajes procurando el intercambio y participando de las transformaciones que engendran en los hombres las largas temporadas en distintos países, acumulando e intercambiando con disímiles formas de expresión y modelos culturales, subyacen en el andamiaje metafórico de la puesta. Fue en medio de tales circunstancias de autorreconocimiento y búsquedas que se gestó y produjo *Zucco*.

Carlos Celdrán no ocultó artísticamente la vitalidad natural originaria del proceso de creación con sus favores y peligros. La puesta fue el acercamiento a la identidad diseminada de un joven decepcionado y fue, igualmente, una revelación escénica imperfecta que mostró imaginación y fuerza de voluntad para romper lo conseguido hasta ese instante, en el que tanto la desilusión de los personajes y la persistente necesidad del director y el grupo por avanzar en el camino, les impelen a saltar el “círculo de fuego o sangre que el final de *La Cándida Eréndira* deja encendido”.

Aunque su próxima partida no fue precisamente hacia la Cólquide, Celdrán viaja al mundo antiguo para reorientar sus viajes hacia los nuevos tiempos, trayendo consigo su propia nave. Teatro Argos presenta *La tríada* como una síntesis intertextual de varios estilos, materiales dramáticos y literarios y procedimientos escénicos. El blanco intenso que acentúa la amplitud del espacio libre de accesorios escenográficos corpóreos realistas, complementa su aliento de actualidad, mediante el uso de texturas sintéticas, tanto en los vestuarios, como en los telones que sirven de apoyo a la representación.

En esa “instalación” atemporal y sugestiva, el mito clásico de Orestes es revisitado y sucede como paradigma de la identidad escamoteada y defendida arduamente, junto a los valores autóctonos y la necesidad de permanencia en la tierra propia. Espacio ideal

para lanzarse en pos de cualquiera de las utopías. Bajo las señas de su andar peregrino, Orestes revive fragmentos esenciales de otras míticas leyendas, razón por la cual sus hermanas —heroínas de siempre— y sus padres, recorren nuevamente la escena con la mirada sorprendida de quienes descubren por vez primera el valor de la gran familia, “el peso de la madurez”, el dolor de la soledad y las urgencias por zafar las ligaduras de la tradición y las costumbres.

Los lazos que relacionan a Safo, Roberto Zucco, Orestes y Baal, desde el punto de vista ideotemático, pueden ser más o menos explícitos, pero la certeza de su existencia permite encontrarlos, juntos, compartiendo nuestro tiempo presente. El mundo y las identidades de estos personajes constituyen estaciones a través de las cuales Celdrán y sus tripulantes han viajado dejando sus marcas distintivas, mediante las cuales podemos reconocer la teatralidad mutante del joven comandante de la nave.

Para corroborar esta capacidad de dar respuestas originales a cada demanda creadora, Carlos ofrece Baal. A primera vista, el espectáculo sugiere un cambio radical en cuanto a la facturación de la imagen escénica. Sin embargo, vuelven a aparecer aquí las texturas sintéticas y el espacio vacío, incorporando la trasescena como contexto en el que se prolonga la acción, lo que subraya la indefinición espacial. Todo ello enriquece la fluidez de la simultaneidad de planos de acción y el juego constante con diferentes dinámicas en el desarrollo del proceso dramático.

La paulatina destrucción de Baal, eje central de la fábula, pasa por momentos estridentes, donde la emoción pretende imponerse exaltadamente, hasta llegar a la crudeza de escenas signadas por un extraño y dramático lirismo que convocan a sensaciones más viscerales e ideas más pausadas y profundas.

Durante la espera en el jardín de la iglesia del Buendía, nos sorprenden tres actores “caracterizados” como una especie de hippies, vagabundos o “rockeros”, o tal vez de todo un poco al mismo tiempo. Ellos, guitarra en ristre, hacen patente su actitud irreverente, pero sólo como un breve susurro. Su canción es una reinterpretación de la fábula de *Baal* a partir de textos diversos de Brecht. De esa manera nos introducen en el espíritu de la representación a desarrollarse inmediatamente en el estrecho sótano del edificio. Un espacio bien reducido que obliga a la mirada directa y a la aproximación entre espectadores y actores.

Tras la primera función, mis expectativas sobre la versión que podría encontrar fueron aniquiladas ante

la cruda fuerza del espectáculo y sus acentos desgarradores, pero sobre todo por la diáfana comunicación establecida con un segmento del público joven muy peculiar. Entre los jóvenes espectadores y los actores parecían no existir fronteras delimitadoras de los roles de cada "bando" durante los sucesos de la representación. Un hábito de distendida confianza mutua recorría el ambiente en el que transcurre el evento escénico. Y es oportuno insistir en el término evento, porque la puesta en escena de *Baal*, aún cuando acude a estrategias esencialmente teatrales, deja ver entre telones el trazado metafórico de una acción plástica que rescata —tal como lo pretendía Meyerhold— el valor de vivir una experiencia. En este caso, un encuentro con ribetes de cita "underground".

La trayectoria azarosa de Baal, sus iconoclastas actitudes y auténticas e ingenuas rebeldías, junto a sus anhelos por el establecimiento de nuevas convenciones sociales y humanas operan como centro de la polémica propuesta por el espectáculo. El amor y la soledad son las alternativas ineludibles por el joven artista. Pero, si bien este conflicto vertebra sus acciones, la puesta lo refracta hacia el conjunto de los personajes para mostrarnos no sólo a un individuo aislado, sino la generalización de esta problemática, común a un grupo social heterogéneo. Con este proceder, Celdrán desdibuja, al nivel escénico, los límites eufemísticos que protegen a unos y otros tras falsos escudos.

Pasados los años, Carlos y sus actores visitan el texto original para realizar su lectura alternativa. Actualizan el entorno al presentar a los personajes como gente común de hoy día. Sustituyen a los carreteros y sus ambientes por jóvenes que transitan a nuestro lado cotidianamente y los ubican en sitios poco frecuentados por la mayoría, pero sin dudas, existentes.

Paso a paso, la puesta, desde su fragilidad y precariedad material, arremete contra los prejuicios. El desenfado es su arma transgresora y la base desde la cual desea articular su grito. Justamente por ello, *Baal* nos llega no como un simulacro y mucho menos como un pretensioso ejercicio de retórica teatral. Es la aspiración de establecer un paréntesis para alertar sobre el valor de las diferencias, como fundamento del respeto, la libertad y la comprensión entre los seres humanos. No todos somos iguales, es cierto, pero "el mar es de todo el mundo", afortunadamente.

Ésos son los ecos que nos devuelve el torrente metafórico arrastrado por los marinos de Argos. Sus

gestos, como los de otros creadores contemporáneos, contienen la herencia de nuestras ficciones culturales tradicionales, desde ella ejercen el testimonio del presente, describiendo recorridos parabólicos o explícitamente directos.

Si bien el contenido de la fábula es tratado de un modo atemporal, su concreción escénica establece referentes inmediatos. Una evidencia la tenemos, por ejemplo, en la concepción del vestuario: anacrónico, abigarrado e impersonal, cuya función primaria no está planteada en la identificación "sicologista" de los personajes, sino en la ubicación de las circunstancias y los contextos en que aquéllos actúan, cual seres habitantes entre las sombras o los espíritus. A pesar de su materialidad física, la mayoría de los personajes sólo constituyen fragmentos existenciales que operan dramáticamente casi como entelequias. Forman parte de la objetivación del mundo soterrado y, supuestamente, oculto por el brillo de los oropeles y el dinero.

Justa reacción a la mirada ahistórica expresionista, Baal encuentra la tormenta interior de su conciencia proyectada en las manchas del ambiente, la piel y la conducta de otros seres que le acompañan en su andar aventurero por la vida. Carlos Celdrán reconoce este punto de vista latente en el texto de Brecht y compone su espectáculo mirando la historia a través de los oídos del protagonista, de un modo, por momentos, excesivamente melodramático, y en otros, dilatando su enfoque hacia el grupo de rostros difusos. Mediante esta alternancia de puntos de vista, la puesta desplaza regularmente la atención del espectador para compulsarlo a recrear por sí solo la fábula amarga en la que vemos, escena a escena, la autodestrucción de Baal, ante sus lamentaciones inútiles, su propia incompreensión de la realidad y la indiferencia general del entorno.

No siempre las obras iniciáticas se convierten en germen de proyectos creadores en el futuro. Brecht concibió su obra influido por la historia real "de un tal Josef K", hijo de una lavandera que cautivó por su comportamiento a los jóvenes de su época y que, por su inescrupuloso estilo de vida, pereció miserablemente en la Selva Negra. Es a este antihéroe de la estirpe romántica alemana a quien le orquesta su primera gran coral dramática cargada de una inapresable teatralidad.

El poeta Brecht agradece con su tejido renovador de versos y prosas. Su sistema metafórico es la resultante de la mezcla de estrategias compositivas seculares. Reverencia el estilo y los métodos de otros poetas

malditos, no sólo por la selección del personaje central y la fábula, sino también por la forma en que estructura su texto; límite preciso entre la producción expresionista y la llegada de las primeras ráfagas vanguardistas, tanto en el teatro como en la poesía. Y es justamente en el teatro donde Brecht desencadena sus pesquisas alrededor de la refuncionalización de la literalidad y la articulación de la estructura poética y el diálogo para ofrecer un modelo teatral heredero de los dramas románticos y simbolistas, reajustados a las atmósferas experimentales de los cabarets alemanes, en los cuales el maestro Reinhard dejó patentes insoslayables.

De cualquier modo, lo cierto es que esta pesquisa azarosa que apresuradamente refiero, motivo ideal para otras reflexiones, deja ver sus huellas en el texto íntimo e inconfesable que Carlos Celdrán asume con un respeto casi literal.

Baal desprende sus manos de las de Zucco cuando este intenta atrapar el sol. No puedo precisar quién abandona a quién. Pero el abandono y el aislamiento son hechos palpables en la última obra del Teatro Argos. Baal es un héroe romántico a destiempo. La dureza de sus metáforas armonizan con las liberadoras entonaciones de nuestro rock cubano actual. La aleación escénica confirma la conmoción de este grupo de jóvenes que hoy —aquí y ahora— enfrentan su biografía personal a las incertidumbres que les deparan los tiempos nuevos en que viven.

Las confesiones, si son auténticas, desgarran. Es este el basamento trascendente de nuestro reciente encuentro con *Baal*. Nadie ha de ir a buscar en el espectáculo perfecciones técnicas o depuraciones artísticas. Ya he apuntado que no es un ejercicio de retórica teatral, sino de aprendizaje y develamientos ostensibles. No hay excelencias interpretativas, sino emociones de un ríspido lirismo que alcanza su clímax durante la hermosa escena de la separación de Baal, Ekart y Sofia. Ella, interpretada con el magnetismo sutil y abrasador de Zulema Hernández.

Luego del llamado a romper los peligros de la debilidad y la indolencia, Carlos y sus actores ofrendan su espacio para el reencuentro con esa abundante galería de jóvenes que, tras “*el despertar de sus primaveras*”, llegan al efímero campo del escenario para trascender los bordes distantes de su identidad fragmentada, frente a la certeza relativa de las particulares contingencias históricas que le pertenecen.

Ni Marino, el hijo que Lila, la mariposa, no quería dejar crecer para que no supiera nunca qué es ser un hombre; ni Hamlet, con sus enigmas no resueltos; ni Tabito, que murió al descubrir la verdad supuesta del cuento, ni Orestes —el nuestro— que partió después de alimentar a Clitemnestra con su fruta favorita; ni otros y otros que aún quedan por llegar, agotan las respuestas que Safo, Zucco, Orestes o Baal procuran. Afirmaciones que, potencialmente, el hombre desprende de esa gran masa de hechos que le envuelven y que él mismo desencadena cuando halla el hilo orientador que lo salvará de la quietud o la muerte, aún cuando sea necesario desafiar a la Macorina y volver la vista atrás para seguir andando.

Y de eso se trata: seguir desbrozando el camino, a pesar de los obstáculos reales y las precariedades objetivas y personales, convertidas por la costumbre en referencias históricas presentes. *Baal*, como lo han hecho recientemente, *Agosto 5* y *María Magdalena*, dirigidas por Boris Villar con Teatro Lyly, o las producciones de Teatro D'Dos: *La casa vieja* y *La noche de los asesinos*, bajo la dirección de Julio César Ramírez, o *Antígona* y *Piel de violetas*, de Joel Sáez con su Estudio Teatral y *El ciervo encantado*, puesta en escena de Nelda Castillo —entre otras virtuales referencias— revalorizan una zona del teatro cubano contemporáneo como un relieve dinámico preñado de insatisfacciones conceptuales y estéticas, garantía de la continuidad de las pesquisas y los riesgos.

No por casualidad volvimos a la Iglesia del Buendía. Desde allí, nuevamente, la indagación, el magisterio y la creación se unen para proteger al teatro. Para apostar a favor del alcance de utopías renovadas, resistiendo las *otras tempestades* que nos alejan de la tierra prometida; aquélla en la que Próspero, Ariel y Calibán pudieran compartir el sueño de la República. De cualquier modo, el azar se ha puesto de nuestra parte para dejarnos ver —si queremos— que desde nuestras fértiles diferencias, es posible rastrear los hilos subterráneos que comunican las diversas construcciones poéticas que se nos proponen, con el recurrente afán de apresar los valores más perdurables y que, ahora, bajo el influjo de los cambios sociales y las presiones globalizantes, se ven amenazados por la diáspora y la desarticulación.

El gesto de la resistencia es la huella reconocible de los pasos permanentes de Brecht en el teatro cubano de hoy.