

# tablas



1/83



TEATRO  
NACIONAL  
DE GUINOL  
CNC

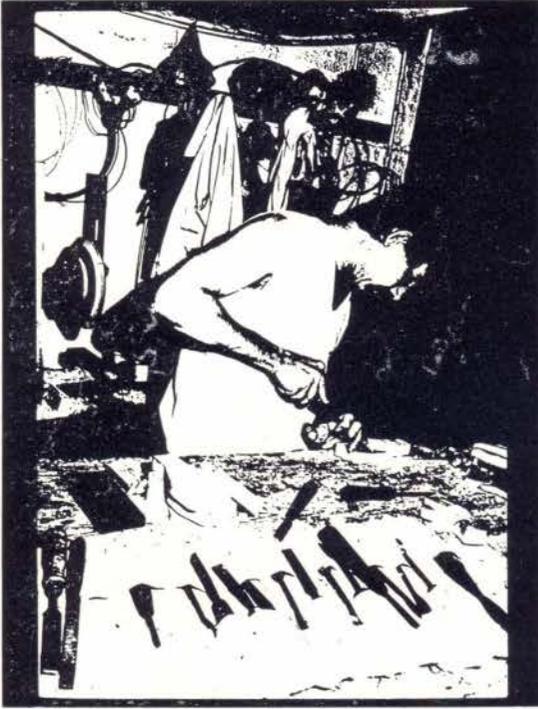
# UN GUIÑOL SIEMPRE JOVEN

Hay algo mágico en el teatro de muñecos: quien haya disfrutado alguna vez de este arte no lo olvida jamás. La imagen de un títere, un pasaje musical, o alguna historia, siempre se nos queda a medio camino entre el corazón y los ojos y de vez en vez, cuando la tristeza nos rodea o la alegría nos aguarda en una esquina, sentimos de nuevo aquella vieja sensación de dicha plena que descubrimos una tarde tras un retablo maravilloso. En lo que casi nunca reparamos es que, debajo de aquellos pequeños personajes y en ellos, latía la vida de hombres y mujeres que con sus manos, sus voces y su alma nos regalaron —quizás— uno de los más hermosos recuerdos de nuestro paso por la vida. A esos artistas, que son muchos, **Tablas** quiere dedicar las páginas que siguen y con ello, además, rendir homenaje a un colectivo que desde hace veinte años trabaja para los que fuimos y para los que son como fuimos.

● Ulises García, Isabel Cancio, Xiomara Palacio y Armando Morales (en la foto) junto con Perucho Camejo constituyen, entre los actores, el núcleo fundador del Guiñol. Además, permanecen aún en sus filas: José Gregorisch (luces), Aracely Duany y Rogelio Franco (de taller), y Emilia Benítez e Inés M. Quintana (personal administrativo).

En marzo de 1963, en una pequeña sala teatral de El Vedado, subía a escena una pieza para niños de la escritora brasileña María Clara Mashado: *Las cebollas mágicas*. Nació así el Teatro Nacional de Guiñol.

El hecho, no por conocido, deja de tener especial connotación. Porque junto con aquel loable empeño artístico se originaba uno de los primeros trabajos de colaboración entre teatristas cubanos y soviéticos. Quizás el primero. En efecto, *Las cebollas*... contaban con la labor de E. K. Besiadovskaya y R. V. Pgliobkin, en la selección y adaptación del cuento original; Vera Koniujova, en los diseños de escenario y muñecos, y de Igor Divov en la dirección general.



● Muñecos y escenografía: logros de los trabajadores de su taller.

Veinte años después, aquel colectivo que por primera vez daba coherencia a los esfuerzos y entusiasmos de un grupo de hombres y mujeres que veían en el teatro de títeres "un arte de infinitas posibilidades", se asienta como uno de los más profesionales grupos de teatro cubano.

El dominio de las diferentes técnicas de manipulación de muñecos y su adecuada combinación con la actuación en vivo, la excelencia de los diseños y su realización, y una esmerada labor de selección de autores y títulos han distinguido a lo largo de estas dos décadas el trabajo del Teatro Nacional de Guiñol. Sólo uno de estos aspectos: la selección de autores, nos podría dar la medida de cuánto ha aportado al enriquecimiento de la vida teatral cubana este colectivo. Aristófañes, Valle-Inclán, Zorrilla, García Lorca, Tagore, Giraudoux, Dora Alonso, Perrault, Prokofiev, Almen-dros, Saint-Exupery, Estorino, Brene... Una larguísima relación de creadores de

primera línea que, unidos a muchos otros, han aportado a su repertorio la más diversa línea temática del teatro guiñol cubano.

## HOY, EL GUIÑOL

Actualmente el colectivo cuenta con diecisiete actores (de ellos, once evaluados con la máxima categoría artística) y tres directores artísticos. Estos últimos, junto al director general y dos representantes de los actores integran el consejo artístico que evalúa el repertorio de cada año. Tiene a su cargo la discusión de los títulos que subirán a escena y los problemas generales artísticos de cada uno de los montajes, funge como equipo asesor de cada espectáculo. Todo proyecto, antes de comenzar su puesta en marcha, se evalúa y discute en este colectivo.

Hoy por hoy, el T.N.G. se ha convertido en una agrupación de envidiable suficiencia. Los conocidos problemas de la industria artística aquí tienen poca incidencia gracias a la eficacia e interés de los trabajadores que agrupa su taller. La realización y confección de muñecos, vestuario y escenografía —de elevada calidad— de la mayoría de las puestas que suben a su escenario se deben al laborioso trabajo de dos costureras, dos atrezzistas, un pintor y un carpintero. Sólo cuando se trata de una escenografía de elaboración muy compleja se encarga a la Empresa de Artes Escénicas.

Además, el grupo posee uno de los más valiosos diseñadores del teatro para niños en Cuba: Armando Morales, labor que conjuga con la actuación, y el habitual concurso de Jesús Ruiz, reconocido diseñador teatral. Un asesor musical —Héctor Angulo—, además compositor, completa la nómina de realizadores del Guiñol Nacional.

## SU LINEA ARTISTICA

El amplio espectro del público para el cual trabaja tradicionalmente el teatro de títeres ha sido, siempre, uno de los escollos fundamentales que tiene que enfrentar cualquiera agrupación que se dedique



● Se confecciona el vestuario de un nuevo espectáculo: *Viaje a las galaxias*.

sistemáticamente a esta labor. Porque la diversidad de intereses que se conjugan en grupos de edades que van desde los dos años hasta los catorce es tan amplia que únicamente un riguroso trabajo de selección y síntesis puede asegurar la adopción de una línea artística coherente.

Así, este colectivo artístico, conocedor de que su público asiduo oscila entre dos coordenadas bien diferentes: los dos y los nueve años, ha priorizado en su línea de creación la utilización del títere, medio expresivo idóneo para lograr una comunicación efectiva con un auditorio de estas características.

En 1982 doce obras integraban el repertorio activo del grupo. Por regla general, cada una de ellas aparece en cartelera durante dos semanas, en un sistema rotatorio que ha posibilitado en los últimos dos años un notable incremento de público y paralelamente, un incesante ritmo de producción para el teatro.

Se nota, en el actual repertorio del T.N.G. que no hay preferencias temáticas ni auto-

rales. Más bien, una abundancia consciente de obras que responden a los requerimientos del teatro de títeres. Autores clásicos han gozado de excelente acogida lo mismo que escritores cubanos contemporáneos. Quizás los nuevos aires que han insuflado al colectivo puestas en escena como *La nana* —versión y dirección de Raúl Guerra— decidan para el grupo y para el movimiento del teatro para niños en Cuba, una necesaria apertura al tema contemporáneo.

## LOS ULTIMOS AÑOS

Eddy Socorro, vicepresidente de la Asociación Internacional del Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ), es director del Guiñol Nacional desde 1980. A él, justamente, le preguntamos acerca de los logros más relevantes alcanzados por esta agrupación en los últimos años.

"Hay dos hechos muy significativos de nuestro trabajo en esta etapa. Primero, la

PASA A LA PAGINA 70



# tablas

EL TEATRO COMO CENTRO DE COMUNICACION/ Rolf Rohmmer/SOFIA 82:  
TEATRO DE LAS NACIONES/ Ignacio Gutiérrez/ ¡CUIDADO, ESCRIBIR PARA  
NIÑOS!/ Freddy Artilles/ ¿HAY UN VERDADERO RELEVO?/ Vivian Martínez  
Tabares/ DE USTED A TU CON JOSE ANTONIO RODRIGUEZ/ Juan Car-  
los Martínez/ MI EXPERIENCIA EN EL MUSICAL/ Héctor Quintero/ EL GUI-  
ÑOL SIEMPRE JOVEN/ LIBROS/ EN TABLILLA

#### El teatro como centro de comunicación

Rolf Rohmmer, profesor y crítico, presidente de FIRT (Federación Internacional de la Investigación Teatral) analiza las diversas tendencias europeas que a partir de la década del 60 buscan establecer relaciones más sólidas con el espectador.

#### ¿Hay un verdadero relevo?

Ocho jóvenes actores cubanos expresan sus inquietudes acerca del papel que juegan las nuevas generaciones en el teatro cubano.

#### Mi experiencia en el Musical.

Héctor Quintero, actor, director y dramaturgo relata su experiencia en el género de la "comedia musical", así como las dificultades y los riesgos que entraña su quehacer.

#### Theatre as centre of communication

Rolf Rohmmer, critic and professor, president of FIRT (International Federation of Theatre Research) analyzes the different European trends that during the sixties seek to establish more thorough relationship with the audience.

#### Is there a true relief?

Eight young Cuban actors express their views concerning the role played by the new generations in Cuban theatre.

#### My experience at the Teatro Musical.

Héctor Quintero, actor, director and dramatist tells his experience with the musical comedy, as well as the difficulties and risks inherent to it.

Revista **Tablas** No. 3 enero-marzo de 1983. Editada por el Centro de Investigación y Desarrollo de las Artes Escénicas. Directora: Rosa Ileana Boudet. Editor: Juan Carlos Martínez. Diseño: Juan Pablo Villar. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción: Revista **Tablas**, calle 4 No. 251 e/ 11 y 13, Vedado. Impresa en los talleres de la Imprenta Urselia Díaz Báez.

Portada: Homenaje a Carlos Pous. Foto: Juan Carlos Fernández. Reverso de portada: El Guiñol siempre joven. Foto: Juan José Vidal. Contraportada: El teatro necesita de un nuevo espectador. Reverso de contraportada: Mario Balmaseda, actor y director artístico del Teatro Político Bertolt Brecht. Foto: Juan José Vidal.

# DE USTED A TU CON JOSE ANTONIO

Juan Carlos Martínez

Fui tras José Antonio Rodríguez con seis preguntas anotadas apresuradamente en un papel, una grabadora y un cassette. No sabía de él más que había nacido en La Habana en 1935 y la certeza de que es uno de los más prolíficos actores cubanos: ya en el escenario, en el cine o en la televisión; director artístico; autor teatral; guionista; y por último (?) codirector de un ballet sobre *Hamlet* que, en el momento de concertar la entrevista, montaba para Danza Nacional de Cuba.

Así, y con la incertidumbre que produce la obligación de dialogar con alguien a quien no se conoce personalmente, me fui a la calle Vapor, donde reside. Al principio no me atrevía a tutearlo. Al cabo del tiempo —no sé exactamente cuándo— nos tratábamos de tú a tú como quienes llevan a costas la responsabilidad de una vieja amistad.

José Antonio es, y lo escribo ahora con conocimiento de causa, un hombre esencialmente romántico. Porque ama la vida. Porque ama su profesión. Porque ama a los que le rodean. Porque ama al mundo que la ha tocado —y escogido— vivir. Intenso, veraz, susceptible, tímido, pródigo, leal, capaz. No tiene horario para trabajar y le asiste siempre en su quehacer una alegría renovada. No fuma. Le gusta caminar. Tiene una creciente necesidad de comunicarse. Y sabe escuchar.

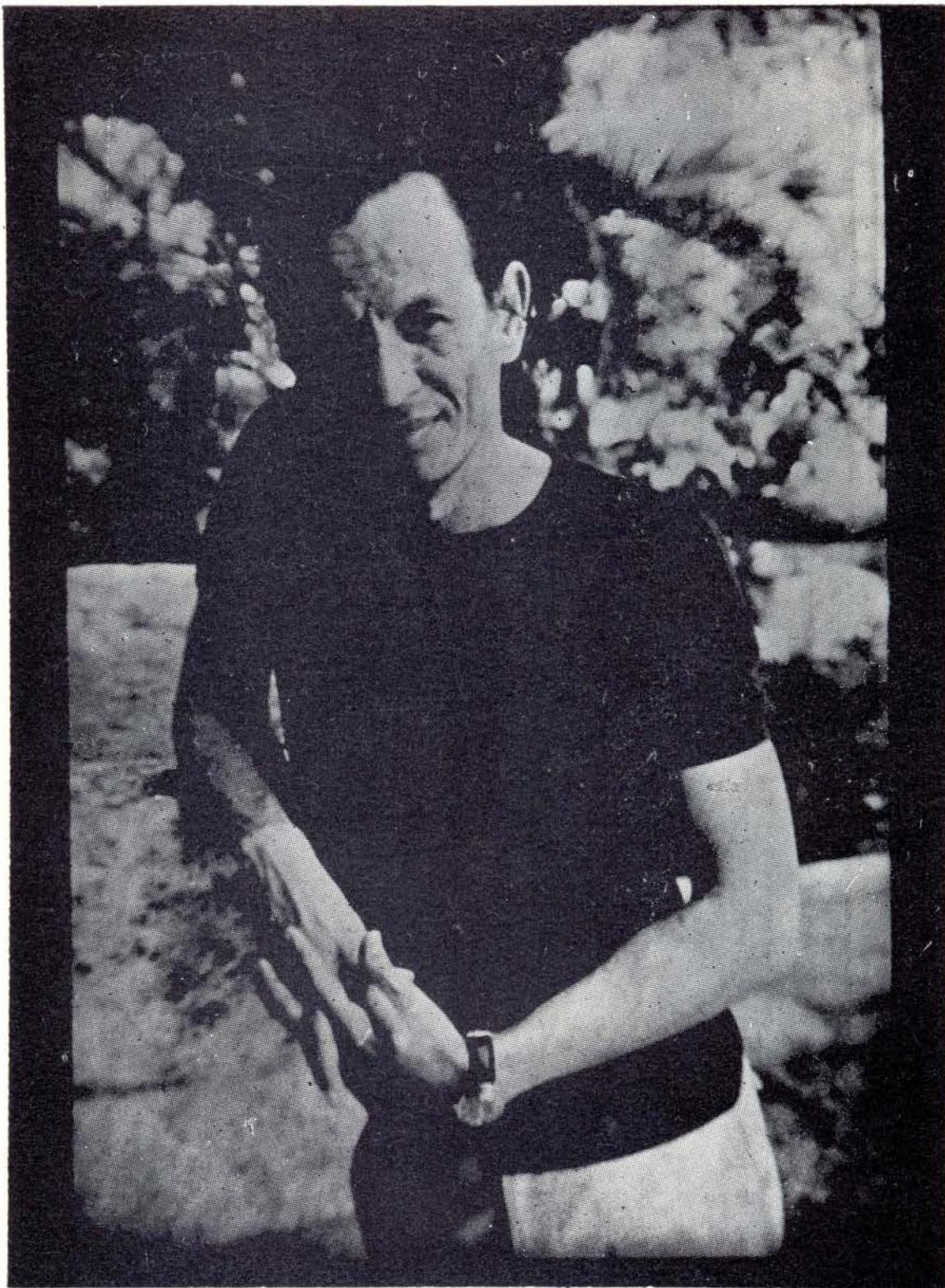
Posee una gesticulación incontrolable. Cruza las piernas. Apresa una palabra con la mano derecha. Cierra los ojos. A veces responde con una sonora carcajada o se aísla en un largo silencio. De tamaño código del lenguaje humano se apropia el periodista que —por incapacidad de descripción— llena las cuartillas que siguen con lo que quedó cifrado en un *tape* venido a menos y que en su transcripción quedó identificado con el título que encabeza este trabajo.

*¿Cuándo establece usted los primeros contactos con el teatro?*

Fue en la década del cincuenta... Mi padre era médico y, por supuesto, quería que estudiara Medicina. Para que yo desistiera de la idea de hacerme actor habló con Enrique Santiesteban, amigo personal suyo y que entonces dirigía una academia de actuación, para matricularme. Según su predicción, un mes sería suficiente para que el propio Santiesteban me convenciera de que yo no tenía nada que buscar en el teatro. Pero al cabo del tiempo, su gran amigo le llamó a la escuela y le dijo: quitate de la cabeza que va a ser médico, el muchacho es actor.

De alguna manera aquel veredicto me provocó cierta pena pues hubiera querido complacer también a mi papá, pero era imposible: mi vocación no era esa. Así, mi propio padre —que pretendía lo contrario— me ayudó a determinar el camino.

Después, por casualidad, un amigo del bachillerato, me pidió que lo acompañara a hacerse una prueba para ingresar en la Academia de Arte Dramático del catalán Pedro Boquett. Y resultó que el invitado fue quien aprobó el examen. Allí mismo trabé contacto con un grupo de muchachos que hacían un cuadro de comedias en la emisora radial La Casa de las Medias. Ellos contaban con un actor profesional que, después que fui sometido a prueba, les dejó una carta en la que les informaba que si antes no había abandonado el colectivo era porque sabía que



● A su fructífera carrera como actor, José Antonio ha sumado ahora el premio a la mejor interpretación masculina del IV Festival Internacional del nuevo cine latinoamericano por su actuación en el filme **Polvo rojo**. (Foto: Vidal Hernández).

no tenían sustituto pero que "ahí tienen a un magnífico actor de carácter que es José Antonio". Así empecé a trabajar en la radio.

Lo hice esporádicamente en varias emisoras y, también por embullo de otros, me enrolé en el Teatro Universitario. Fue allí donde realmente comencé a estudiar en serio, con un sistema. Más adelante, por mediación de Elvira Cervera, hice una prueba —he sido un actor sometido a pruebas a lo largo de toda mi vida— en Radio Progreso, y allí me quedé. Así, apenas concluido el bachillerato ya estaba profesionalmente en el sector. Trabajaba mucho; otras quincenas me iba literalmente "en blanco", y entonces ya tenía que sostener económicamente a mi familia. Sólo poco antes del triunfo de la Revolución fue que conseguí contrato fijo en Progreso.

Paralelamente, en ese tiempo trabajé en televisión. También en teatro: en Bellas Artes y en algunas salas de particulares. Después del 59 hice cine por primera vez. No sé por qué razón me llamaron del ICAIC para una prueba (*¡otra más!*). Filmé *Realengo 18*, y cuando se estaban examinando los *roches* de la película, el encargado de su montaje se entusiasmó con mi actuación y como había sido nombrado director del recién creado Conjunto Dramático Nacional me propuso para integrar su plantilla. Recuerdo que lo primero que montamos fue *La madre*, con Violeta Casal en el protagónico, y con ese espectáculo recorrimos toda la isla...

*¿Estamos, pues, ante un caso de definida vocación desde temprano?*

Absolutamente. Fui un niño de alguna manera "anormal". Mi juego predilecto era "hacer" películas. Las inventaba en la sala de la casa; tomaba todo lo que tuviera a mano y construía mi *set*. Interpretaba todos los papeles: de hombres y mujeres... Quería, a toda costa, ser artista de cine. Desde muy pequeño. Cuando aprendí a leer, enriquecí considerablemen-

te mi repertorio con las novelas que aparecían en las revistas que llegaban al hogar. Si los vecinos oían mis escenificaciones, sin ningún pudor gritaban: ¡Mazorra! ¡Un loco!... Así yo jugaba al cine, al teatro... y hasta al radio.

*¿...?*

Verás. Mi padre, además de médico, tocaba como violinista en varias orquestas, una de ellas amenizaba los programas de la emisora RHC Cadena Azul. Yo lo acompañaba a menudo a los estudios y observaba cómo los actores trabajaban. De regreso, cogía el atril de papá, lo cerraba y lo convertía en un micrófono. Con una revista ya tenía el libreto, y del resto me encargaba yo: música, efectos, todo.

*¿Usted fue un niño solitario?*

Todo lo contrario. Estudié en una escuela católica que poseía transporte para trasladar diariamente al alumnado. Y como en el caso mío el viaje resultaba bastante largo, lo aprovechaba para hacer cuentos. A los curas les molestaba el desorden que causaba en la guagua porque los muchachos se disputaban un puesto cercano al mío para oír aquellas historias... Me convertí en una especie de juglar de ómnibus. Mis compañeros creían que eran películas que había visto, pero yo estaba consciente que eran puro invento. A veces las narraciones eran en serie, por capítulos. Cuando me daba cuenta que se acercaba el final de mi viaje ideaba de momento una situación bien espectacular y dejaba a todos en suspenso. Al día siguiente no tenía idea de cómo resolver aquello pero siempre me las ingeniaba para no defraudar al auditorio. ¡Me imagino qué cantidad de disparates y de absurdos debo haber contado entonces!

Aunque en la casa los adultos no me hacían mucha resistencia, no todos entendían mis juegos. Únicamente mi abuela paterna colaboraba efectivamente conmigo. Me estimulaba, jamás demostró incredulidad ante una ocurrencia mía, por insólita que fuera. Con ella comencé a utilizar por primera vez a otra persona para dialogar, como en

una verdadera situación dramática. No sé si mi abuela lo hacía por consentimiento o porque comprendía que era importante estimular mi imaginación, sobre todo ante aquellos vecinos que me gritaban: ¡Mazorra! Los mismos que hoy, cuando vuelvo por el barrio donde me crié, se revelan unos a otros haber descubierto desde entonces que el niño iba a ser un artista.

*Cuando pasas al elenco del Conjunto Dramático Nacional. ¿te desvinculas de la TV y la radio?*

Durante cierto tiempo me mantuve trabajando en los tres medios, pero llegó el momento en que me precisaron y opté por el teatro, donde existían más condiciones para cincelar el trabajo de actuación. Me gusta enfrentar un personaje y estudiarlo con profundidad, experimentar hasta dónde puedo llegar con él. Y yo sé que la dinámica de la TV y la radio no permiten eso. Sin embargo, ambos medios aportaron muchísimo a mi formación. En ninguna academia aprendí a "decir" como trabajando diariamente frente a los micrófonos. Ese salir al aire cada día, con un ligero ensayo apenas, te exige desarrollar un sentido tan especial para introducirte rápidamente en una situación que, con el tiempo, cuando coges un texto cualquiera, de inmediato sabes más o menos cómo asumirlo dramáticamente. El actor que se dedica exclusivamente al teatro necesita más tiempo para procesar ese trabajo... Y esa oportunidad la deberíamos tener todos. Creo que nadie tiene derecho a hacer un feudo de un medio de difusión de la cultura. Todo el que tenga talento debe tener la oportunidad de expresarlo en cualquier medio.

La televisión es una vía de reconocimiento social extraordinaria. A veces te metes toda la vida en un teatro, acumulas una trayectoria artística de algún valor y no pasa nada. Un día, haces un pequeño papel en un programa televisivo, y de pronto la gente te descubre. Muchos se preguntan: ¿y éste de dónde salió? ¿es extranjero? Todavía en la calle me hablan del Melquiades que hice en la telenovela *Doña Bárbara*.



● Raquel Revuelta, José Antonio y Mario Balmaseda en *La madre*. (foto: Marquetti)

*ra, ¿te das cuenta?... Y es innegable que son importantes los reconocimientos oficiales, del Estado, de las instituciones culturales. Y esos los recibimos. Pero uno necesita también que su trabajo trascienda, que las masas lo reciban.*

*¿Y tu experiencia en el cine? Creo que eres el actor de teatro que más películas ha filmado. .*

Es posible. He intervenido en *Realengo 18*, *Cuba 58*, *Tránsito*, *El robo del cochino*, *Tulipa*, *La odisea del general José*, *La carga al machete*, *Una pelea cubana contra los demonios*, *La última cena*, *Polvo rojo*, *Cecilia* y por último la coproducción *La*



● José Antonio e Isabel Moreno en *El conde Alarcos*. (foto: Enrique de la UZ)

*rosa de los vientos*... Pero creo que tan importante como esa experiencia ha sido la de haber narrado más de cien documentales. Es un trabajo que exige tanto virtuosismo en la dicción y en la interpretación que parece un agua destilada que tomas cada cierto tiempo y te limpia de los vicios que vas acumulando. Eso, independientemente del caudal informativo y cultural que recibes por la variedad de temas que ha abordado el documental cubano.

Creo que lo más difícil que he realizado en este campo fue el doblaje que hice para la exhibición en Cuba del documental soviético *El fascismo corriente*, narrado originalmente por su realizador: el extraordinario Mihail Rohm. Verlo me impresionó tremendamente. Es una narración fuera de serie. Siempre he pensado que el director, conocedor de todo el material, lo orde-

nó, lo editó, y después —aunque existiera un texto, una guía— fue diciendo lo que le provocaban aquellas imágenes: se reía, callaba, hacía un comentario. Así logró un clima de espontaneidad, de credibilidad, difícilmente superable. Con ese antecedente uno no podía menos que proponerse respetar la genialidad de Rohm. Y en efecto, hacía falta un actor; exigía interpretación, pasión, sinceridad... tener los ojos a punto de lágrimas llegado el momento.

Recuerdo que ese trabajo se hizo a principios de la Revolución, tiempos en que uno vivía como en estado permanente de exaltación. Dar de golpe con aquella realidad del fascismo —precedida por la imagen tergiversada y un tanto ajena que se habían encargado de ofrecernos— fue muy golpeante, casi brutal. Por eso el estímulo fue doble... Considero que *El fascismo corriente* es un momento muy importante de mi trayectoria artística. Uno de los más gratos. Hay personas que me han dicho que sólo después de haber visto más de una vez el documental han reparado en que soy yo quien lo narra, y que han quedado perplejas pues pensaban que únicamente alguien que hubiera vivido aquella guerra podría transmitir esa emoción. Yo pienso que si ese clima se logró, si la gente lo recibe, es debido en parte a lo que hablé sobre la interpretación y el resto es consecuencia de la identificación de uno con la propuesta ideológica de sus realizadores. Sin ese factor hubiera sido imposible.

*¿Cuál de los personajes que tú has interpretado —en el teatro, el cine, la radio o la TV— es "tu" personaje?*

No, no sé... No puedo contestarte... Yo creo que "mi" personaje todavía no lo he hecho... Mira, yo he interpretado grandes personajes del teatro universal. Galileo, por ejemplo. He asumido otros interesantes en cine. Pero yo siento que el mío tiene que ser un gran personaje cubano. Al que yo pueda aportar de manera definitiva todo el conocimiento acumulado, toda la experiencia y el amor por la profesión. Y pien-



● El más reciente trabajo cinematográfico de Rodríguez: *La rosa de los vientos*.

so que sólo en un personaje de este país yo podría volcar todo eso. Por muchas razones. No tiene que ser necesariamente una gran personalidad, no es eso. Puede estar enmarcado dentro del cubano cotidiano pero que su estructura, complejidad y riqueza sea tal como cualquier otro personaje de proyección universal.

No menosprecio los que he hecho hasta hoy pero tampoco puedo decir que ya yo tengo ese personaje que camina conmigo por las calles. Espero hacerlo. Lo presiento. Está por venir. Y si no, lo escribo yo y lo hago.

*José Antonio, ¿tú eres un artista muy versátil o eres alguien que experimenta en muchos terrenos porque no sabe realmente lo que quiere?*

La versatilidad en la actuación me interesa, es un propósito. Lo demás, mi participación en otras empresas es parte de un camino de búsqueda hacia un teatro popular que tiene como base la música. Nosotros trabajamos para un público eminentemente musical, y mi empeño está por ahí. Aparte de que pienso que un actor tiene que ser musical. Toda situación dramática tiene su ritmo; hay que saber captarlo y traducirlo.

Yo siento constantemente la diferencia entre un actor afinado y otro que no lo es... Un espectáculo debe "sonar": el texto y la música. Hay que hacer una revolución sonora en el teatro...

Si en un principio estuve vinculado al grupo Síntesis fue porque reconocí en ellos a un colectivo de jóvenes muy entusiastas y muy buenos músicos, que pretendían lograr espectáculos musicalmente ricos y al mismo tiempo teatrales. Trabajamos mucho en ese camino, y si no se logró todo lo que esperábamos, parcialmente hubo logros...

Un día Virulo se me acercó para que dirigiera la puesta en escena de la ópera-son *La candela*. Acepté porque me interesa ese tipo de espectáculo, lo veo como una vía —no la única— para llegar a un teatro popular, portador de formas y contenido al alcance de todos. Es muy arriesgado, lo sé: caer en el populismo es muy fácil pero creo que vale la pena la osadía si a uno le interesa hacer del teatro una necesidad de las masas. Y estoy seguro que en ese camino la música puede jugar un papel fundamental...

Durante mucho tiempo he estado también tras la idea de poder hacer buen Café can-

tante, un término medio entre el cabaret y el teatro, a donde la gente pueda ir a beber y a disfrutar de buena música, de un monólogo o de todo un espectáculo apropiado. Hubo un proyecto para hacerlo en el sótano del teatro Mella y que yo conduciría, que se frustró por problemas económicos. Espero que más adelante sea posible.

*Háblanos del trabajo en La rosa de los vientos, la película de Patricio Guzmán que filmaste en Venezuela.*

La película es como un poema épico sobre América Latina, su fuerza étnica, los valores culturales del continente. Interpreto a un campesino, un personaje de leyenda que recorre toda la América hasta llegar a un miserable pueblo andino donde reúne a los campesinos y cuenta todo lo que ha visto. En un lenguaje muy metafórico. Y termina llevando a toda aquella gente a una especie de toma de conciencia. Está, además, a lo largo de toda la cinta la presencia de la represión. Los personajes no son tipos sino fuerzas, símbolos. El alcance de la tesis de la obra está en dependencia de hasta donde se puede llegar en una película coproducida por España y Venezuela...

No creo que resulte una película de mayorías. No es de fácil lectura, aunque sí muy hermosa, muy plástica, muy poética. El paisaje de Los Andes está muy presente: su exuberancia, su agresividad...

El equipo de filmación era un mosaico de nacionalidades: uruguayos, argentinos, españoles, chilenos, mexicanos, venezolanos y cubanos. Se estableció un ambiente de colaboración muy estrecho. Incluso, durante la filmación un grupo de los actores organizamos un seminario de ejercicios y de estudio, para intercambiar conocimientos. Aquello fue creciendo y llegó un momento en que por las tardes todos estaban allí: actores, maquillistas, técnicos, haciendo ejercicios de actuación.

*A partir de tus vivencias como teatrista y el caudal teórico y práctico que has ido sedimentando todos estos*



● Santa Juana de América, junto a Enrique Almirante. (foto: Félix Reyes)

*años —incluso comparándolo con lo que has observado internacionalmente ¿cómo ves el movimiento teatral en Cuba?*

Estimo que podríamos alcanzar mejores resultados. Si el propósito es convertir a Cuba en una potencia cultural —posibilidades y condiciones hay— sólo se logrará mediante mucho trabajo... Creo que es necesario barrer con ataduras, con lazos afectivos, con los intereses por defender a toda costa un criterio determinado o una tendencia artística. Mientras existan impedimentos como los de encasillar a un actor en un medio o en otro, mientras no se haga una efectiva promoción del teatro, mientras no haya una labor de crítica rigurosa del trabajo, no podremos avanzar mucho más.

Independientemente de eso, ha habido un desarrollo. Por ejemplo, en el movimiento de teatro nuevo. Lo que comenzó como una inquietud, como una búsqueda, ha alcanzado ya una coherencia, se nota una conducta sólida y consecuente. Y ahí está. Pero esa misma coherencia debemos conseguir en todo el movimiento teatral.

■ Sé que hay dificultades económicas, como sé que las salas teatrales que tenemos son muy malas. Se hace teatro donde y con lo

que podemos. Lo ideal es que se abrieran cuatro buenas instalaciones teatrales en la capital...

*¿Tú crees que en el movimiento teatral existe hoy un espíritu de creación que pueda respaldar esa apertura material que tú reclamas, que sea capaz de llenar esas cuatro buenas instalaciones? Yo he sentido cierta apatía, actitudes mecanicistas, tendencias al facilismo... Quizás comportamientos administrativistas, insuficiencias técnicas, dificultades materiales generen esa pasividad y que esa misma falta de agresividad creadora traiga como consecuencia, institucionalmente, una actuación reservada. Una relación de causa-efecto...*

Es una especulación pero creo que sí, esa relación se da... A mí no me gusta ser inmodesto pero me desespera ver esa apatía, esa abulia, y sin embargo pienso que si a la gente se le estimulara más, si tuviera más incentivos, esa actitud no subsistiría mucho tiempo más. Es imposible crearlo.

No hablo ya del apoyo moral. Aquí al artista se le reconoce, tiene una estimación social. Y desde el punto de vista objetivo tenemos las condiciones elementales para trabajar... Pero en otros aspectos pasan cosas francamente lamentables. Por ejemplo, se otorgaron los premios de teatro de la UNEAC y quién lo sabe: los que estábamos allí. Ningún órgano de prensa, dos semanas después, se ha dado por enterado. Y son reconocimientos que abarcan dos años de trabajo. Eso es desmoralizante para la institución y para nosotros como trabajadores. En cambio otras manifestaciones reciben una promoción verdaderamente desproporcionada. Las instituciones que tienen en sus manos la difusión no han contribuido a mejorar la imagen del teatro. No existe un solo programa de televisión o de radio con ese objetivo. Sin embargo el ICRT se permite anunciar su Guzmán desde seis meses antes...

La propaganda del teatro cubano de un tiempo a acá se ha convertido en un fenómeno cíclico: una vez cada dos años, cuan-

do se realiza el Festival de Teatro de La Habana. Entonces sí, todo para el teatro: periódicos, revistas, ¡hasta la TV! Después, como si apagarán el radio cuando termina un programa.

Yo pienso que el movimiento teatral tiene que caminar más rápido y más. Y, que teatro no es sólo lo que acontece en la Hubert de Blanck, en el Escambray o en Cubana de Acero; es algo mucho más amplio. La materia prima fundamental del teatro y su razón de ser es el hombre y sus ideas. No podemos, entonces, asumirlo como algo accesorio.

*José Antonio, a tu edad  
—47 años— generalmente se  
está en condiciones de hacer  
balance de la vida... ¿Quién eres,  
quién serás?*

Soy esencialmente un hombre realizado que reconoce frustraciones en su vida. Un hombre que ama lo que hace y que trabaja por placer. Eso soy, y seré alguien que está en camino de seguir siempre adelante, con fuerzas para emprender cada día proyectos más ambiciosos, más difíciles. Por derecho soy un ser humano optimista.

Tengo frustraciones, personales. No tengo hijos, ¿ves? No le tengo miedo a la edad. Soy joven, y quizás loco, pero no viejo... Habrá escasez, faltará esto o aquello, pero mi pasión, mi entrega en cuerpo y alma a lo que hago es imbloqueable. Tengo un techo bajo el cual trabajar: eso es valiosísimo. ¡Cuántos actores de muchos países anhelan ese privilegio! Me gusta escribir. Tengo muchos textos por ahí... Hago adaptaciones. Por ejemplo, ahora estoy trabajando en una versión para el teatro de la novela *Doña Bárbara*. . . Siempre me levanto antes de las nueve de la mañana y me pongo a hacer algo, si no me vuelvo loco. No soy trasnochador. Pero a veces alguien toca a la puerta y se me va el tiempo hablando. Tengo muchos amigos y quisiera tener más. Les quiero, me gusta vivir con ellos, comunicarme con la gente. Yo sé que a veces uno proyecta lo contrario, pero no es así. Los actores somos gente abierta, franca...

# SOFIA 82: TEATRO DE LAS NACIONES

Ignacio Gutiérrez, dramaturgo y director teatral, presidente del Centro Cubano del ITI (Instituto Internacional del Teatro) viajó a Bulgaria para asistir a uno de los eventos teatrales de mayor interés: El Teatro de las Naciones. Esta vez Sofía fue la capital del teatro mundial: 45 compañías de 32 países representaron todas las manifestaciones de las artes escénicas. *Tablas* publica algo más que una crónica de viaje, las entrevistas que Gutiérrez hiciera a personalidades teatrales, junto con sus impresiones sobre algunas puestas en escena como una prolongación de ésta tan valiosa temporada.



## Una buena oportunidad para intercambiar opiniones

Tres preguntas a:  
Mira Trailovich, directora general y artística del Atelier 212.

*I.G.:* ¿Qué posición ocupa el teatro que usted dirige en la vida teatral yugoslava?

*M.T.:* El Atelier 212 ha pretendido siempre hacer un teatro joven y dinámico tratando de mantener un estrecho contacto con el público en todas sus representaciones. Una de sus grandes preocupaciones ha sido el desarrollo de jóvenes talentos, ya en estos momentos el Atelier 212 ha incorporado a su elenco un buen número de jóvenes actores, los cuales mantienen viva con notable éxito la tradición del colectivo. El grupo trata de lograr una interpretación moderna, tanto de obras clásicas como contemporáneas, lo cual determina el estilo del teatro que hacemos.

*I.G.:* Como miembro del comité de selección del Teatro de las Naciones ¿qué nos puede decir acerca de la importancia de este forum internacional de Teatro?

*M.T.:* En el último Congreso ITI (Madrid, 1981) se aprobaron muchas resoluciones importantes relacionadas con el trabajo futuro del Teatro de las Naciones de modo que éste pudiera comenzar una nueva página de su existencia. De ahora en adelante se celebrará cada dos años y tomarán parte en él representaciones de todas las artes teatrales: drama, ballet, ópera, teatro de muñecos, pantomima, etc, haciendo énfasis especial en la participación de artistas jóvenes.

La experiencia ganada por nosotros en Belgrado y Caracas, nos alienta a esperar mucho de esta temporada en Sofía, que es la primera en efectuarse después de la adopción de los acuerdos de Madrid. El seminario y las reuniones incluidas en el programa son una

buena oportunidad para cambiar impresiones e ideas entre los trabajadores teatrales.

**I.G.:** Atelier 212 es el fundador y organizador del Festival Internacional de Teatro BITEF de Belgrado. ¿Existe algún rasgo característico común entre el BITEF y el Teatro de las Naciones?

**M.T.:** Los dos Festivales son completamente diferentes. El de BITEF es un festival regional para demostrar las tendencias modernas en el arte teatral. El Teatro de Las Naciones, sin excluir esas tendencias, se plantea metas más ambiciosas: demostrar las mejores realizaciones teatrales del mundo y la calidad de la programación de esta temporada es una buena muestra de ello.

### La escena es un mundo y el actor es su centro

En el Teatro Ivan Vazov actuó el Teatro Alemán (R.D.A.) representando *La muerte de Dantón* de Büchner, dirigida por Alexander Lang. Este colectivo teatral, fundado en 1833, es uno de los grupos de la R.D.A. más conocido en el mundo por su rico pasado creativo. Es tradicional que su producción teatral responda al esfuerzo de dar a conocer al público obras famosas, vistas desde nuevos ángulos dramáticos.

Tres preguntas a:

Alexander Lang, director artístico del Teatro Alemán.

**I.G.:** ¿Qué lo guió a usted en la selección de la obra con la que participa en esta temporada?

**A.L.:** *La muerte de Dantón* es en la actualidad la más interesante y más discutida de las representaciones teatrales de la R.D.A. Hay un gran número de contradictorias opiniones a causa de que nuestra interpretación de la obra significa un rompimiento con las formas tradicionales de actuación. Se trata de una estética teatral definida en la que se presenta la actuación dentro de la



● El rey Marco. Del Teatro Central de Títeres de Bulgaria. Dirección: I. Teofilov e I. Tzonev.



● Teatro Nottara (Rumania, Bucarest). Los Karamazov, de Dostoievski. Adaptación de J. Lovinescu y D. Micu. Dirección: D. Micu



● Compañía Teatral de Reykjavik (Islandia). Salka, Valka, según J. Lacsner. Director: S. Baldurson.

actuación. La escena es un mundo y el actor es su centro.

I.G.: ¿Cuál es su estilo de trabajo y cuál sistema teatral es el más atractivo para usted?

A.L.: En sentido general, mi trabajo es una síntesis de la metodología brechtiana y stanislavskiana, sin embargo yo siento una innata afinidad hacia el teatro de Tairov. Para mí lo básico en una producción teatral es el trabajo con la psicología del actor.

I.G.: ¿Qué lo atrajo a usted hacia la obra de Büchner?

A.L.: Nosotros interpretamos las obras clásicas desde un nuevo punto de vista, y de ese modo se vuelven actuales.

En cuando a Büchner, es el padre del teatro moderno y él, para nosotros en la R.D.A., es lo mismo que Artaud para el teatro francés. En *La muerte de Dantón* los caracteres principales, Dantón y Robespierre, argumentan cómo debe llevarse hacia adelante la Revolución, un problema actual todavía. En mi puesta los papeles de Dantón y Robespierre son interpretados por el mismo actor para poder demostrar cómo Büchner trata, con estas dos personalidades, dos modelos diferentes de su propia manera de pensar.

### La muerte de Danton

Alexander Lang, notable actor y joven director, se caracteriza en sus puestas en escena por una constante búsqueda de medios expresivos nuevos y originales.

Como los mejores directores europeos, tiene el sentido del espectáculo total, entendiéndose: correcta y verdadera unificación de los elementos teatrales que juegan en la puesta (actuación, escenografía, música, luces, vestuario, utilería, etc).

Con la representación de *La muerte de Dantón*, Lang nos ofrece una notable interpretación de la obra, mostrándonos los elementos filosóficos, psicológicos, épicos y políticos que están implícitos en ella,

con todas sus contradicciones y riquezas, por lo que resulta de este modo la puesta tan compleja como la misma obra.

Lang resuelve con una excelente solución teatral el mundo trágico que rodea a los personajes. Así, aunque a la llegada al teatro el espectador se encuentra con un cortinaje negro dispuesto de manera excepcional, es el rojo el color que predomina a lo largo de toda la puesta, ya que las cortinas negras son "tragadas" por las rojas del escenario, y éste se transforma en un retablo gigante, con dos planos (retablo-proscenio) donde se juega la mayor parte de la acción. Al escribir sobre *La muerte...* se hace imprescindible destacar la actuación. Todos trabajan con la eficacia a que nos tienen acostumbrados los actores alemanes: correcta caracterización, justa gesticulación y magníficas voces. Excepcional: Kristin Grashoff, que convierte el diálogo entre Dantón y Robespierre en un violento monólogo, en una nítida exposición de las dudas, desilusiones y miedo que sienten ambos, hacia el peligro de muerte que amenaza su causa.

Aquellos que han visto esta puesta no tendrán duda que la recordarán como uno de los éxitos de esta temporada teatral. *La muerte...* es un excelente espectáculo que nos hace reflexionar no sólo sobre el contenido de la obra, sino sobre todo en lo que esta puesta puede aportar al teatro contemporáneo.

### ¡Al fin, los muñecos!

En el escenario del Teatro Central de Muñecos de Sofía se presentó el titerista norteamericano Bruce Schwartz que con sólo veintiséis años lleva once de trabajo profesional. Schwartz escribe, diseña, construye sus muñecos, actúa y dirige sus mono-espectáculos. En 1975 recibió el reconocimiento de la UNIMA por su aporte al desarrollo del arte del teatro de muñecos. Ha actuado en un gran número de Festivales, en Struttgard, Washington, Londres y otras ciudades.

Tres preguntas a:

Bruce Schwartz, titerista.

I.G.: ¿Con anterioridad había participado en el Teatro de las Naciones?

B.S.: Es en Sofía donde por primera vez participo y estoy muy contento de haber tenido la oportunidad de mostrar mi trabajo en un evento tan importante, donde al fin el teatro de muñecos ocupa su debido lugar. Me siento satisfecho de que esta temporada, mi colega Vashinsky, de la R.D.A. pueda también demostrar su trabajo que tan profundamente me ha impresionado. Asimismo quiero patentizar mis respetos a los titiriteros búlgaros que han sabido ganar el reconocimiento mundial.

I.G.: ¿Cuál es el objetivo de su arte?

B.S.: Yo me siento contento cuando logro emocionar al público, tanto con las miniaturas dramáticas como con las cómicas. Esto es para mí la esencia de mi interpretación.

I.G.: ¿Cómo ve usted el desarrollo futuro del teatro de muñecos?

B.S.: Es difícil dar una respuesta breve a esa pregunta. Sin embargo, lo principal es que en el futuro el teatro de muñecos amplíe su campo de influencia, al llevar su expresión teatral como una reacción contra el naturalismo en la escena. Existen varios estilos nacionales en el teatro de muñecos, en Japón, China, India, pero pienso que en el futuro esas diferencias servirán para alcanzar una síntesis desde la cual se pueda impulsar el desarrollo del arte teatral. Por supuesto, esto no quiere decir que las especificidades y el color de las compañías individuales de muñecos, que son la esencia de cualquier arte nacional, no sean preservadas.

### Teatro Noh, más de 1060 obras en repertorio

El Noh, arte teatral clásico japonés que "arrebato" al público búlgaro, tiene una historia de seis siglos. Con un extenso número de obras que aún se conservan, continúa interesando al público en los días actuales, y ocupa un lugar propio en



● Teatro Nacional (Noruega). *Cuando nosotros los muertos, nos despertemos.* De E. Ibsen. Dirección: E. Roger.

el teatro contemporáneo. Las máscaras y vestuario transmiten en este teatro en un alto grado las ideas de las obras, los símbolos juegan un papel básico, y el esfuerzo de ocultar el cuerpo del actor en un vestuario, se ajusta perfectamente al principio estético de este arte.

Tres preguntas a:

Kandze Hideo, director artístico del grupo Zeami.

I.G.: ¿Cómo usted selecciona el repertorio contemporáneo del Teatro Noh?

K.H.: Antiguamente las representaciones duraban todo un día, incluían cinco obras Noh y tres o cuatro Koegen entre ellas, como intermedio. En el presente, tales programas son rara vez representados. Generalmente los actuales programas del Teatro Noh presentan dos obras Noh y una Koegen. El dinamismo de la vida actual no nos per-

mite representar un programa del Noh completo.

*I.G.:* ¿Cuáles son los textos del Teatro Noh con los que trabajan en el presente?

*K.H.:* En un pasado distante el repertorio del Teatro Noh poseía más de mil sesenta obras. Ellas han sido conservadas hasta hoy; a los críticos teatrales le son familiares, pero el interés del público y el gusto moderno requiere no más de doscientas cuarenta obras para su representación.

*I.G.:* ¿A qué clase de entrenamiento se someten los actores del Teatro Noh?

*K.H.:* En el pasado, niños de tres años de edad eran entrenados para ser futuros actores del Teatro Noh. Hoy, debido a la obligatoriedad de los cursos escolares, los muchachos pueden comenzar a estudiar el arte teatral mucho más tarde.

Después de haber pasado por un cierto período de entrenamiento, el muchacho obtiene el papel de Koka, así como otros personajes de niños. Mientras tanto el entrenamiento continúa con nuevos objetivos y cuando el joven actor crece obtiene la oportunidad de hacer otros papeles.

## El Noh

Gran expectación causó en Sofía la presentación en el Ivan Vasov del grupo japonés. A teatro lleno, con público en los pasillos, se dieron las dos funciones programadas, y caso inusual, hubo que ofrecer otra tercera en horas de la tarde; tal era el interés por ver al grupo Zeami.

El programa estaba conformado por dos obras, la primera, un Koegen, clásico entremes japonés, sin música, donde los actores con un mínimo de desplazamientos y una gesticulación cortante impresionaron por su concentración y sobriedad.

La segunda, un Noh, resultó ser mucho más interesante, quizás porque el Noh se conserva más apegado a lo tradicional que el Koegen. Línea de simbolismo, en-

traban a jugar en ella la música, la danza, y el coro, con un ritmo distinto por completo al que nosotros estamos acostumbrados. Es quizás por eso que nos sorprende y un poco que nos defrauda este espectáculo. Se ha hablado tanto de este teatro y de su gracia (yugen) que un primer contacto no es suficiente para poder ofrecer un juicio totalizador. A lo largo de esta representación no pude evadirme del recuerdo de Rolando Ferrer y de sus dos puestas sobre el teatro japonés en los años sesenta. Ahora apreciamos con mayor objetividad la calidad de su trabajo y la cercanía legítima que logró con este teatro en sus montajes.

## El teatro tiene su propio lenguaje comprensible para todos

Tres preguntas a Djumeit Gjokcher, director y actor del Teatro Estatal de Turquía (Ankara).

*I.G.:* De acuerdo con su experiencia en el campo de la colaboración cultural entre los diferentes países y Turquía. ¿Cuáles han sido sus representaciones más importantes en el extranjero?

*D.G.:* El teatro turco ha realizado repetidas giras internacionales: París, Venecia, Atenas, Belgrado. En ellas mostramos nuestras obras más significativas, para que sirvieran, a modo de introducción, al arte teatral turco. Nuestras puestas en escena siempre han sido vistas con interés y regocijo por el público europeo y también por sus críticos.

*I.G.:* Si usted tuviera que definir brevemente los fundamentos teóricos de su teatro ¿qué pudiera decirnos?

*D.G.:* Primero fueron Stanislavsky y Reinhardt los que nos enseñaron el camino, pero en la actualidad también dominamos los estilos contemporáneos. Naturalmente tratamos de combinar todos esos conocimientos con elementos y recursos del teatro nacional turco.

*I.G.:* ¿Cómo usted cataloga este evento del Teatro de las Naciones en el contexto de la presente situación política?

D.G.: Es un evento positivo que guía hacia la futura armonía entre los trabajadores del teatro, es por eso que su impacto internacional será muy fuerte. Los teatros tienen su propio lenguaje comprensible para todos, aún sin traducción simultánea.

### **La señora madre y la señorita hija**

Una sorpresa agradable fue la presentación en el Teatro para jóvenes de Sofía, de la compañía del Teatro Estatal de Turquía (Ankara) con la excelente comedia *La señora madre y la señorita hija*. Esta puesta en escena resultó realmente interesante; sin bombos ni platillos, la compañía turca llamó la atención del público búlgaro por la calidad de su trabajo teatral. *La madre* trata un tema universal, las relaciones familiares, una familia campesina con una hija casadera, las peripecias de ésta y su novio para escapar del tutelaje de la madre y las astucias de ésta por evitarlo. Con una escenografía funcional, realizada aparentemente con maderas talladas, un rico vestuario lleno de colorido y una agradable música, S. Atsov, su director, supo imprimirle a la puesta el ritmo necesario para divertirnos y complacernos.

Con buenas voces, capaces de cantar y bailar con elegancia y maestría, y lo más difícil, hacer reír, los actores turcos dieron muestra de buen hacer teatral, ofreciéndonos un espectáculo accesible a cualquier público, lleno de humor, alegría y calor humano, apartado por completo del teatro esteticista y discursivo al que nos tienen acostumbrados los autores y directores europeos.

### **El Nottara en Sofía**

El Teatro Nottara, de Rumanía, fue fundado en 1946, como parte del Conjunto Artístico del Ejército y no fue hasta 1965 que se convirtió en el que conocemos hoy en día. En la actualidad posee dos instalaciones teatrales con más de seiscientos butacas y una bien ganada fama en su país y en el extranjero, donde han reali-

zados giras a Francia, Portugal, Dinamarca, Yugoslavia, México y Grecia.

El Nottara se presenta en esta temporada con dos obras, una *El juego de vida o muerte en el desierto de Ashes*, del conocido autor rumano Hovia Lovinesku, una moderna reinterpretación del mito bíblico de Caín y Abel y quizás una de las obras de mayor nivel artístico de la dramaturgia rumana contemporánea, y la otra, una versión dramática también de Lovinesku, de la conocida novela de Dostoievsky: *Los hermanos Karamazov*.

Uno de los más renombrados directores del teatro rumano Don Micu dirigió la puesta en escena de *Los Karamazov*. Micu practica junto a otros directores de su país, lo que ellos llaman "la contemporaneidad del drama" al escoger un repertorio que brinda amplias posibilidades para demostrar este tema. Es enemigo del teatro *estático*, en cualquier parte que se escriba o se represente, para él el teatro debe tener un sentido total, aquí y ahora, y en ese caso él será valioso para siempre donde quiera. Ya tenemos antecedentes del teatro rumano. En los años setenta trabajamos en el Grupo Rita Montaner con la profesora de actuación y directora Sandra Manú, que ofreció un seminario de actuación a los actores de dicho grupo y a otros invitados. Por la alta calidad de los trabajos de actuación presentados en el seminario consideramos que *Los Karamazov* sería una correcta opción teatral y no nos equivocamos. La puesta en escena de D. Micu destilaba todo el patetismo trágico que posee el texto literario, acentuado por una sobria escenografía que permitía resolver con rapidez y limpieza todos los cambios necesarios y una iluminación trabajada sobre los claroscuros que ofrecía la atmósfera tenebrosa que la puesta necesitaba. Los actores rumanos supieron demostrar el porqué del prestigio de su escuela para actores, viviendo con verdadero ardor sus papeles. Tal fue la identificación, que el público en varias oportunidades interrumpió la acción con sus aplausos. Sin embargo debemos señalar que al tratar de profundizar en el

mundo interior de los personajes dostoyevskianos, Lovinescu descuida la síntesis teatral, haciendo que la obra por momentos se convierta en largos monólogos, la acción no fluya y el espectáculo se dilate innecesariamente.

### La vida es sueño

Fundado en 1950 como sucesor del teatro que actuaba para los soldados en el frente durante la guerra, el Teatro del Ejército Popular de Bulgaria ha atravesado por un largo período de desarrollo y consolidación hasta situarse como una de las instituciones teatrales más importantes del país. Después de lograr su definitiva línea ideológica y estética, este teatro, además de tratar los temas patrióticos y militares, se ha acercado a los temas civiles de manera que sus búsquedas teatrales actuales están estrechamente relacionadas con el pueblo búlgaro.

Por la profundidad filosófica de su teatro, Calderón de la Barca es uno de los autores españoles más representados en el continente europeo. Su obra *La vida es sueño* es el prototipo de la tragedia cristiana creada por él y que mucho difiere de los otros modelos de tragedias tanto en la solución de los conflictos como en su planteamiento y sobre todo, en la construcción y la técnica.

Para participar en esta temporada el Teatro del Ejército Popular seleccionó de su extenso repertorio esta obra, donde el conflicto libertad-destino aparece enfocado frontalmente y donde Segismundo (el héroe) vence a su destino mediante un acto de libertad, cuya raíz es a la vez metafísica y ética.

El poder, la sucesión del trono y la lucha rey-príncipe, están acentuados por el director I. Dobchev y juegan un papel importantísimo en esta puesta en escena; una escenografía monumental de la que sobresale una escalera central enmarca la poderosa actuación del rey Basilio y del príncipe Segismundo, ambos actores logran interpretar con verdadera profundidad sus personajes, haciendo que el es-



● Teatro Na Provazku (Checoslovaquia, Brno).  
La comedia del arte. Director: P. Sherhsufer.

pectador siga conscientemente la trama de la tragedia y se identifique a plenitud con las ideas del autor.

Resulta de sumo interés para nosotros haber apreciado este trabajo del colectivo búlgaro y me pregunto por qué hace más de treinta años *La vida es sueño* no se representa en nuestros escenarios.

El Teatro del Ejército Popular de Bulgaria demostró con esta puesta en escena la vigencia y la riqueza de la tragedia, una de las mejores de Calderón de la Barca, y se situó entre las representaciones de más alta calidad de esta temporada.

### ¿Por qué somos distintos?

El teatro Na Provazku, de Brno, es conocido en la vida teatral de Checoslovaquia como una tribuna desde la cual se pueden expresar los jóvenes talentos del país.

El colectivo, que en un comienzo era un grupo de aficionados, logró a través de un

trabajo teatral sistemático y de calidad transformarse en un teatro profesional. Actualmente el Na Provazku continúa su búsqueda incesante de nuevas maneras de acercarse a su público joven, siempre cuidando la permanencia de sus tradiciones culturales y sin olvidar sus metas estéticas.

Una sola pregunta a Peter Scherhauser, Director artístico del Teatro Na Provazku.

*I.G.:* Una de las tendencias del teatro contemporáneo checo es la aparición de jóvenes compañías de teatro con una marcada intención de extender y enriquecer los enfoques tradicionales en todas las esferas de la actividad teatral. ¿Cuál es la participación del Teatro Na Provazku al respecto y cuál es su importancia en el desarrollo del arte teatral en Checoslovaquia?

*P.S.:* El nuestro es un teatro con extensas influencias en la vida teatral del país: tanto en los años setenta, cuando comenzamos, como hoy en día que tenemos más de sesenta puestas en escena, pero todavía poseemos la misma voluntad de hacer un arte inteligente y mejor que el que nos precedió. Tratando con gran respeto y admiración las tradiciones teatrales, mantenemos su espíritu investigando y creando con propia fisonomía. Lo específico de nuestras puestas en escena es que en ellas se establece un contacto directo con el espectador. También es interesante el hecho de que aunque trabajamos en colectivo, a veces incorporamos actores de otros grupos o aficionados, guiándonos en nuestra selección por la necesidad que nos impone la obra. Eso es lo que llamamos sistema *grupo abierto*. Entrada libre para la realización de la joven generación de artistas. Pero lo más importante: ¿por qué somos distintos? Probablemente porque los requerimientos que nosotros nos imponemos son bastante grandes; porque nos exigimos mucho unos a los otros por el bien de los espectadores.



● Grupo Zeami (Teatro Noh), director artístico: Kandze Hideo.

### La comedia del arte

De nuevo una puesta en escena causaba expectación. Esta vez era el Teatro Na Provazku con su representación sobre *La comedia del arte*. Desde 1974 este grupo checoslovaco viene ofreciendo este espectáculo dentro y fuera del país. En Sofía eran esperados ansiosamente, sobre todo por un público joven que abarrotó el Teatro Estatal de la Sátira. Una simple tarima y nueve actores eran los elementos principales de la representación. Siguiendo los clásicos cánones de la comedia del arte, el guión simplemente permitía que los actores ofrecieran al público un número de *gags* que maravillaban por su carácter esencialmente popular y su alta comicidad.

*La comedia* (el viaje de Pantaleón a Australia) se basaba en la actuación, y los actores checos, con absoluto dominio de sus cuerpos, lo mismo cantaban, bailaban, hacían pantomima, que jugaban malaba-



● Bruce Schwartz, titiritero norteamericano.

res y realizaban saltos acrobáticos en un derroche de expresividad. Entre las distintas virtudes de esta puesta en escena de P. Sherhauser está su completa identificación con el público, producto de que la acción y no la palabra es lo fundamental en la misma; debido a esto *La comedia* puede ser disfrutada por cualquier espectador sin necesidad de conocer el idioma.

Su éxito determinó una representación extra, esta vez en la calle, frente al teatro Ivan Vasov ante cientos de espectadores que disfrutaron una comedia del arte actual y popular.

#### **Más de cuarenta compañías.**

Para poder participar en el III Congreso de la UNEAC tuve que dejar la temporada del Teatro de las Naciones antes de su clausura. En los días que quedaban se presentarían compañías y grupos tan importantes como: El Ballet Nacional de Cuba con *Miniaturas coreográficas*, según

L. Brouwer, Sevilla-Tousaint, S. Wonder, E. Lecuona, Hendel-Marcelo; el Teatro Andrei Bagar de Checoslovaquia con *La Casa de Bernarda Alba*; Teatro Estudio de Polonia con *Dante*, Teatro Mali de la URSS con *El rey Lear*, el Conjunto de la India con sus bailes clásicos; *Katakali* y el Teatro de Nicosia (Chipre) con *Lisistrata*. También se presentaba para el cierre de la temporada el Teatro Central de Títeres de Bulgaria con la obra *El rey Marco*.

Nos causó pesar que el teatro de los países del llamado Tercer Mundo no tuviera una mayor participación en esta temporada, ya que hubiera sido sumamente interesante haber visto grupos teatrales o danzarios de Venezuela, Brasil, México, Nicaragua, Angola, Mozambique o Argelia, lo que hubiera posibilitado un mejor equilibrio en la programación así como una esfera mucho más amplia de confrontación para espectadores y especialistas.

Durante dos semanas actuaron en los escenarios de Sofía más de cuarenta compañías teatrales y danzarias que representaron las mejores obras de su repertorio. A su vez los espectadores búlgaros llenaron sus teatros y con efusivos aplausos demostraron que sabían aquilatar la calidad de los espectáculos.

Una vez más quedaba demostrada la importancia que tiene para los centros nacionales del ITI y para el teatro en general de todas partes del mundo estas temporadas, siempre que se desarrollen bajo los principios trazados para la celebración del Teatro de las Naciones.

El Centro búlgaro del ITI supo organizar espléndidamente la temporada del Teatro de las Naciones Sofía 82 que, sin lugar a dudas, pasará a la historia de nuestra organización como una de las de mayor calidad artística.

Durante quince días teatristas de todas partes del mundo, reunidos en Sofía habían logrado un objetivo común: demostrar que el teatro sigue vivo, que el teatro une a los hombres y que es un arma eficaz en la lucha para alcanzar la paz mundial.



## EL TEATRO COMO CENTRO DE COMUNICACION

Rolf Rohmer

Mientras trabajaba en la preparación de este artículo, tuve la oportunidad de intercambiar criterios con un teatrista del llamado Tercer Mundo. Al conocer el tema sobre el cual laboraba: *El teatro como centro de comunicación*, el colega hizo un movimiento significativo con la cabeza que de he-

cho aprobaba el tema del mismo. De esa forma, pudo trasmitirme su conocimiento sobre los problemas de nuestro teatro, comunes a la cultura teatral europea y norteamericana.

En efecto, el arte teatral observa un mayor nivel de comunicación en otras regiones del mundo que en Europa o Norteamérica. El narrador africano, en Uganda o Tanzania, cuenta sus historias rodeado por los vecinos de la comunidad donde vive, o entre los habitantes de otras aldeas para quienes sus cuentos son ya conocidos. La narración y su nivel de recepción por el más heterogéneo auditorio constituyen un fuerte acto de comunicación cuando existen experiencias comunes que facilitan la entrega recíproca. Este es enriquecido con la mímica y la gesticulación del narrador. El teatro latinoamericano de creación colectiva se vale de la investigación para abordar la problemática social y los intereses de sus espectadores. El texto y la puesta en escena colectivos son el resultado de la práctica de un gran número de improvisaciones de carácter experimental. Su nivel de comunicación está dado por la utilización de formas expresivas de la tradición cultural del pueblo. Muchas formas teatrales en la India se apoyan en los temas, motivos, o en los modos expresivos establecidos durante siglos. La incorporación de estos elementos garantiza una efectiva comunicación con las más amplias masas.

En Europa no sucede así. El arte teatral de muchos pueblos de este continente está muy marcado por el negocio del teatro capitalista-burgués y su ejercitación artística. Esta condición histórica la alcanza también el teatro socialista, de acuerdo al peso del teatro burgués en cada país.

Los cánones establecidos por este teatro son muy diversos: las imposiciones de la concepción arquitectónica de nuestros teatros; el alejamiento entre el escenario y el público, la insuficiente disposición comunicativa de nuestra producción dramática y las formas de representación estableci-



KUNST

## Fools Computer en Amsterdam

...meten en puntlijk  
de Amsterdamse  
industrieterrein in  
lees... heb  
...als het met alle  
...n een handje witk  
...is, want... dat Fools-gedoe krijg...; m  
...wat al die buitenlandse theatergroepen... hebben  
...ik nieuwsgierig.

● El Teatro de las Naciones Fools, celebrado en 1980 en Amsterdam, permitió apreciar algunos intentos fallidos en la búsqueda de una auténtica comunicación.

das a lo largo del desarrollo cultural europeo.

Desde hace algunas décadas se observa el desarrollo de muchas innovaciones encaminadas a romper con los obstáculos que, en gran medida limitan el nivel de alcance social del teatro contemporáneo. Los intentos renovadores han sido estimulados por el reconocimiento creciente de los valores estéticos de un teatro que se orienta hacia el desarrollo de los principios del humanismo y que ha encontrado un alto nivel de aceptación en el ámbito internacional.

El teatro de comunicación, o el teatro de participación, en nuestros países, se ha fortalecido a partir de los primeros años de la década del sesenta. Los ejemplos más notables han arremetido contra la separación entre el público y el espectáculo. Ha prevalecido la intención de colocar al público en la categoría de participante activo del hecho teatral. Los actores buscan la solidaridad y el contacto directo con el público, no sólo por medio del diálogo, sino también por la vía de la actuación. Los escenarios se han transportado hasta las plateas, donde se han levantado rampas, puentes... En otros casos, el público ocupa asiento en el escenario mismo.

### ALGUNAS EXPERIENCIAS

En la ciudad de Schwerin, República Democrática Alemana, para citar un ejemplo, se puso en escena la pieza de Friedrich Wolf *Los marineros de Cattaro*. La obra aborda la sublevación protagonizada por los marineros de esa región portuaria en un acorazado austríaco, a finales de la primera guerra mundial. Una parte del público tomó asiento en el escenario y todas las condiciones técnicas que éste poseía fueron utilizadas en función del montaje, para el que se utilizaron las parrillas, los puentes de iluminación, las escaleras, etc.

El escenario se extendió a lo largo y ancho de la platea y *en medio* de todo ese impresionante espacio se encontraba el público, que de hecho se vio colocado en el centro de los acontecimientos. La utilización de

los elementos técnicos por parte de los actores sirvió para apoyar los propósitos del montaje.

Esta es una forma (y debo aclarar que en este sentido han existido aciertos y desaciertos), pero lo más importante es que se ha logrado un gran vuelco en los hábitos de recepción del espectador, pues éste se ha visto sacado de la "pasividad culinaria".

Otra experiencia ha consistido en la utilización de los vestíbulos, salones de ensayos o entrenamiento, sótanos u otros locales de nuestros teatros. En estos pequeños espacios, sin la presencia de un escenario, la comunicación está determinada por el grado de intimidad que adquiere la representación. En muchos casos el público se siente abochornado, inseguro y reprime todos sus impulsos ante el contacto directo con los actores y la constante observación de sus propias reacciones por las personas que se encuentran a su alrededor. Y no es menos cierto que precisamente en estos íntimos espacios es donde comienza a operarse en el público una actitud nueva para con las exigencias planteadas por el espectáculo. No podemos ignorar que estos nuevos espacios constituyen de por sí, antes y después de la representación o durante la pausa, una nueva y estrecha *forma de comunicación social*. Impiden los paseos suntuosos o el saludo a distancia que se acostumbran en los lujosos vestíbulos de nuestros teatros, pues cada quien se encuentra "codo a codo" entre conocidos o amigos. El público se siente en la "atmósfera del taller" del teatro, en contacto directo con los actores y ello produce inevitablemente una relación de producción. El hecho artístico, su recepción, el comportamiento del público y el momento social, crean aquí un fuerte nexo.

Esta tendencia adquiere mayor significación cuando abarca otras condicionantes que hacen posible que el público advierta una intención renovadora en el conjunto de elementos que conforman la obra de arte.

Los ejemplos anteriores resumen todo un período de búsqueda y experimentación constantes en los que han prevalecido dos objetivos fundamentales: la condición de ente activo del espectador en el hecho teatral y la renovación del lenguaje de éste último.

Pienso que se contradicen los que opinan que las búsquedas de formas de comunicación están necesariamente ligadas a otras estructuras dramáticas o sobre todo, a otras formas de actuación que las utilizadas en el teatro ilusionista. Conozco de muchos países en los que se han realizado experiencias de gran valor con las obras del llamado naturalismo o, más aún, con los dramas de Chéjov y Gorki.

Hace algunos años, en Helsinki, asistí a una representación de *Nora*, de Ibsen, bajo la dirección artística de Riitva Siikala. La función se realizó en uno de los salones de ensayos del teatro: un local largo y estrecho. Las puertas y ventanas formaban parte del decorado de la puesta en escena. Todo guardaba una fidelidad al ambiente naturalista de la casa de los Hellmers, creando la impresión de que nos encontrábamos verdaderamente en el hogar de esa familia. Dentro del marco escenográfico se instalaron varias plataformas sobre las que se acomodó el público, no sin antes colocar el sobretodo de invierno en el armario utilizado por los dueños de la casa. Esta exigencia nos ponía en la condición de visitantes. El primer objetivo del montaje se cumplía así al surgir en nosotros el sentimiento de habernos introducido en la intimidad de un hogar y de convertirnos en testigos de los amargos acontecimientos de la familia Hellmers.

Los actores se movían haciendo caso omiso de la presencia del numeroso público que había asistido a la representación. Sus relaciones eran las mismas que en las de una escena convencional, pero para ese público se produjo allí una experiencia significativa: uno se sentía estrechamente ligado a los dolorosos sucesos de los personajes, pero por la actitud que los actores observaban en relación con el público,



● Arianne Mnouchkine (en la foto) no fue la primera en abandonar con su grupo el llamado teatro convencional.

se recibía al mismo tiempo un gran distanciamiento. ¿Acaso no sucede así cuando nos vemos ante problemas familiares complejos? ¿No surge la necesidad de alejarnos de ellos? ¿No es ésta, acaso, una actitud humana? La puesta de la obra de Ibsen dejaba en el público ésta y otras meditaciones.

Este ejemplo nos demuestra cómo una dramaturgia específica y su correspondiente forma de actuación pueden ser utilizadas como vehículos para la comunicación, aunque su forma estética pueda parecernos en principio, contradictoria.

No siempre resulta obligatorio acudir a éstas formas especiales de organización de la comunicación. La creciente disposición comunicativa del público actual crea, por su parte, nuevas relaciones entre la actuación y el espectador. En el teatro Máximo Gorki, de Berlín, se representó *Hombres solitarios*, de Gerhart Hauptmann, bajo la dirección artística de Thomas Langhoff. En la pieza se plantea naturalista y analíticamente el grado decadente de las relaciones en el seno de una familia burguesa, determinado por los dogmas pequeño burgueses y una insalvable crisis ética en su visión del mundo.

En estrecha relación con el tema central de la obra se pone al descubierto el egocentrismo destructor de un intelectual de la oposición. La puesta en escena se adecuaba al nivel poético del texto dramático, pero su valor principal radicaba en la diáfana lectura de las posiciones sociales de los personajes mediante el empleo de lo que Brecht descubriera como "gesto social", aunque en ningún momento se imitaba la forma de actuación que Brecht demandaba de sus actores. Después de cada representación tenía lugar un debate con el público. Tuve la oportunidad de asistir a una interesante sesión en la que participaron alrededor de veinticinco jóvenes, entre los quince y dieciséis años de edad. Ellos aceptaron de modo natural los personajes de la pieza y la forma en que los actores asumían los diferentes papeles como objeto real de la confrontación. Duran-

te las discusiones con los jóvenes, el producto artístico alcanzó un mayor nivel por el grado de comunicación alcanzado en el debate sobre la pieza de Hauptmann.

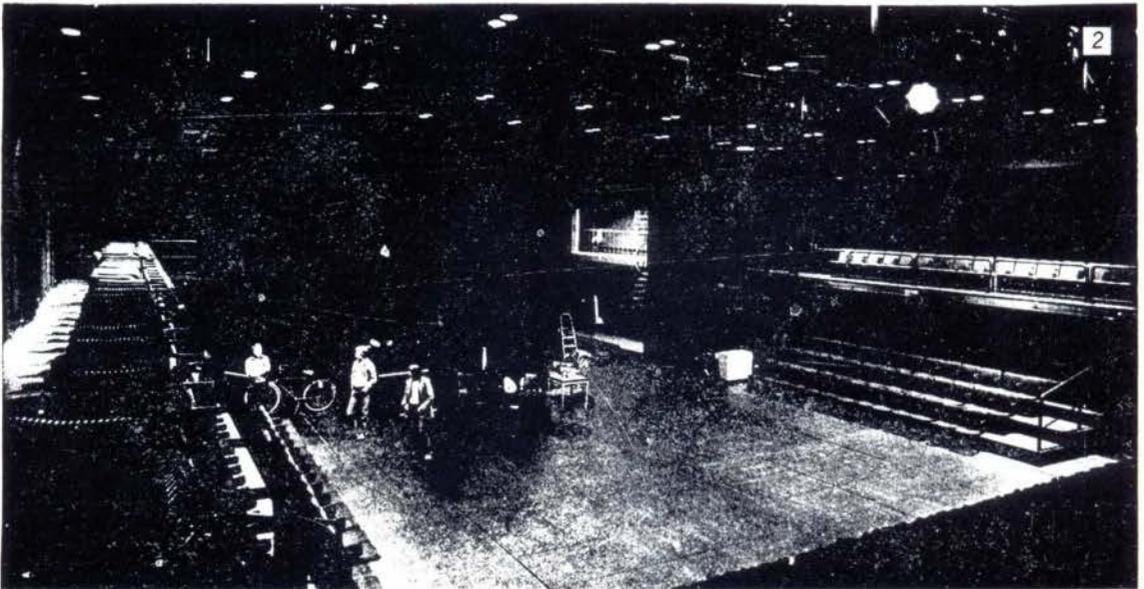
El método del debate abierto pone en evidencia un amplio margen para el desarrollo de una comunicación social. En la Isla de la Juventud, el Grupo de Teatro Pinos Nuevos tiene en su repertorio una obra que nos muestra cómo la actitud negativa de algunos profesores de un instituto pedagógico incide en el desarrollo de un futuro maestro. En el sentido de la "creación colectiva", el texto dramático es consecuencia de los problemas de la región donde radica el colectivo teatral y donde éste actúa sobre los conflictos de la juventud que vive en nuevo medio social. El planteamiento de la obra de Pinos Nuevos resulta significativo, porque esos mismos estudiantes que mantienen una actitud consecuente ante las múltiples tareas que se les asignan, escribiendo nuevas y hermosas páginas, asumen actitudes contradictorias en perjuicio para el desarrollo de la sociedad. El movimiento de teatro nuevo en Cuba se nutre de cuestiones como éstas y las mismas sirven para la discusión abierta entre los espectadores, una vez terminada la representación.

Pero todas estas formas no son nuevas. Conocemos de ejemplos en la historia del teatro en los que se encuentran presentes muchos de los aspectos que hemos nombrado. Quizás baste recordar los intentos de reformas escénicas puestos en práctica por Appia y Craig; el riguroso quehacer renovador de Meyerhold, las premisas teatrales de Piscator con su teatro político, el movimiento revolucionario internacional del teatro obrero y finalmente Bertolt Brecht y su renovadora práctica teatral que se ha extendido por el mundo. Todos y cada uno de los ejemplos enunciados tienen sus antecedentes a lo largo de la historia del teatro. Arianne Mnouchkine no fue la primera en abandonar con su grupo el llamado "teatro convencional". Antes, después y junto a ella lo hicieron otros teatristas: el Living Theater, por ejemplo, así como otras fracciones del

movimiento teatral. Igualmente, la orientación hacia la creación de un nuevo público constituyó desde hace mucho tiempo uno de los objetivos fundamentales de muchos teatristas.

## LO QUE TRAJÓ UNA DÉCADA

Nuevo es, sin duda, el surgimiento del fenómeno de la comunicación en el teatro europeo a partir de los primeros años de la década del sesenta. Fenómeno de gran dimensión que se sustenta en las más disímiles contradicciones. Este hecho está



estrechamente vinculado a las transformaciones específicas que se operan en el mundo durante esta década, producto del desarrollo político y social. En las sociedades capitalistas se agudizan, sobre todo, las contradicciones sociales. Las fuerzas opositoras cierran filas; también lo hacen los artistas y el público, de éstos se vale el teatro.

Tal situación demandó una labor social profunda y ello contribuyó notablemente a las transformaciones de la conciencia social, al traer consigo una nueva dinámica en el terreno del comportamiento del hombre. Podríamos definir este momento como el del fortalecimiento de la comunicación

● El edificio teatral se ha ido transformando de acuerdo con las nuevas exigencias de la relación público-espectáculo.

teatral. A estos fines se retomaron los intentos renovadores de los teatrístas progresistas y revolucionarios del teatro burgués, sólo que de forma general, con carácter urgente y concentrados todos estos intentos en el plano de la comunicación. Asimismo, este momento deviene de gran significado para el teatro de los pueblos del Tercer Mundo por el importante papel que el mismo juega en la tradición cultural de estos pueblos.

En el conocimiento e intercambio de las formas teatrales se crea, internacionalmente, un fuerte nexo creador entre los teatrístas progresistas, con un objetivo común: abordar un teatro político, artístico y sociológico en la lucha antimperialista, en el interés y la necesidad de formar y actuar sobre el público en correspondencia con las específicas condiciones sociales en las que se encuentra.

En este sentido el arte teatral de los países socialistas ha desempeñado un papel relevante. Pero el teatro de nuestros estados observa un complejo y específico aspecto: la correspondencia entre el desarrollo de la nueva sociedad y las transformaciones sociales que trae consigo el nuevo orden político. Es aquí donde radican nuestras diferencias histórico-sociales, y asimismo nuestra estética difiere de la del mundo capitalista que, mayoritariamente, cuenta sólo con las alternativas teatrales.

Para poner un ejemplo claro: los teatrístas progresistas en el mundo capitalista comúnmente se agrupan en un movimiento independiente, separado de las compañías oficiales que dependen de las estructuras tradicionales del sector. Estos teatrístas devienen bloques de acción contra el teatro tradicional. Lo que hacen es un teatro de "alternativas", en las calles, plazas, salones de ensayo, centros educacionales, salas especiales, etc. La relación comunicativa juega un papel determinante y, a diferencia del teatro convencional, ésta se convierte en el centro principal de su labor, y se apoya en los elementos técnicos, sociológicos y en las nuevas formas de actuación.

En la revista musical *Do it* (1970-71), de la compañía inglesa de Pip Simon, se produce un constante intercambio de los elementos comunicativos: la crítica social satírica, la convención de cabaret, el diálogo con el público —que va desde hablarle directamente hasta el contacto físico, como en un ataque— así como escenas que tienen lugar dentro del público, y otras en las que éste se ve obligado a desplazarse de lugar. . . El juego escénico es una provocación abierta a los espectadores. Todo termina con el local envuelto por una densa niebla, efectos sonoros impresionantes, rejuegos de luces y una tremenda explosión como símbolo de la catástrofe.

De esta forma el teatro transmitió al público su propia situación social, su estado crítico, los peligros que sobre ella pesan y la necesidad de una toma de conciencia puesta en evidencia por la agresividad en la actuación: un verdadero ataque contra el aburrimiento burgués. La intención política era más que reconocible en el proyecto artístico y la provocación logró efectos positivos en el público.

Este ejemplo puede resultar importante por la función social e histórica que cumple. Pero como práctica metódica-artística se convierte en un shock, pues las situaciones dadas no logran establecer una comunicación por medio del distanciamiento, sino que por el contrario, atentan contra la comunicación misma.

Los recursos puestos en práctica no están en función de la búsqueda de una verdadera, crítica y productiva comunicación sino solamente en función del desenmascaramiento y destrucción de una conveniencia burguesa. Es por ello que se pierde el verdadero sentido de la comunicación que debe poseer un teatro que persiga objetivos progresistas y humanistas.

Durante la celebración del Teatro de las Naciones of Fools, celebrado en 1980 en Amsterdam, el Beeldend Teatro presentó su espectáculo *Fatamorgana*. Abordaba críticamente los problemas relacionados con la construcción de viviendas en las nuevas zonas urbanas donde se levantan apretada-

mente los famosos edificios múltiples. Muchos eran los aspectos que el espectáculo incorporaba, desde los beneficios a su favor que obtenían los jefes de la obra hasta el caso de un inquilino que pretendía vivir aislado del resto de la vecindad. En una nave de hierro se montaron varias plataformas en las que fueron acomodados los espectadores. Estos se veían obligados a moverse de un lugar a otro.

Una especie de guía, como las que encontramos en las exposiciones, brindaba información sobre la situación que se iba a presentar en cada lugar, valiéndose para ello de la mímica. Al final, a gran distancia del público y apoyado por los efectos de varios reflectores, tenía lugar una escena en pantomima de uno de los habitantes del edificio. También aquí era muy evidente la intención de una crítica social en el espectáculo, así como la utilización de recursos que facilitan la comunicación con el público: el diálogo directo, el movimiento constante de un lugar a otro, las escenas de pantomima, etc, pero por todo ello se renunciaba al hecho teatral. No estaba presente la interpretación artística, la elaboración escénica que demandaba la utilización de los recursos en todo el espectáculo. La comunicación se distanciaba del "encaje teatral", la representación perdía el carácter artístico, sin que por ello perdiera en connotación político-social.

Una notable separación del hecho teatral como tal hemos observado en realizadores que durante los primeros años de su carrera artística insuflaron nuevos aires a la escena, como por ejemplo Jerzy Grotowsky y Eugenio Barba. Sus últimas puestas en escena dejaron paralizados a los pocos espectadores que llegaron hasta su final, por el desencadenamiento en extremo de la expresión corporal de los actores y por el tono mítico-ritual de ambos espectáculos. El público fue arrastrado hacia una especie de autoconfrontación sacramental, cuya intención estaba más ligada a la terapéutica social que a la actividad teatral como hecho de confrontación.

Existen, desde luego, ejemplos de un buen quehacer teatral. Durante la misma edición del Teatro de las Naciones en Amsterdam se presentó el San Francisco Mime Troup con una pieza en la que se analizaba las condiciones sociales de los americanos pobres de la gran ciudad. Se hacía referencia también a los problemas de la vivienda, del alquiler. . Sin la presencia de medidas especiales para establecer la comunicación, ésta se produjo de forma espontánea por la vitalidad de las actuaciones, el constante desdoblamiento de un personaje a otro, el exacto tono en que se desenvolvía la comedia. Todo ello, a pesar de la amarga realidad que nos mostraba, contribuyó a estimular nuestro apoyo solidario, al análisis crítico de las situaciones.

Durante las fiestas del periódico *Unita*, en Venecia, tuvimos la oportunidad de presenciar la actuación de un grupo italiano de aficionados que representó una pieza satírica sobre la vida de Mussolini. *El caso Mussolini* perseguía objetivos políticos muy definidos y que fueron logrados, deviniendo un cuadro crítico de las tendencias neofascistas de la Italia actual. Para ello, el grupo italiano se valió de los recursos expresivos de la Comedia del arte, que les permitió establecer una diáfana comunicación con el auditorio en la revitalización artística de esta forma de expresión teatral. La comunicación fue alcanzada por la toma de partido político del público y la generación de sus ideas al respecto. En realidad este espectáculo había incorporado a su modo de hacer muchos de los logros teatrales del grupo La Mama, de New York. De todos es conocido que esta agrupación estadounidense se vale del hecho teatral para abordar aspectos relacionados con la formación social y cultural de las minorías nacionales y que sus aportes al respecto han sido de gran envergadura. Un buen ejemplo de ello es la adaptación que realizara esta compañía de la obra de Goethe *Fausto I*.

En los llamados "teatros de alternativa" de los países capitalistas observamos una marcada renovación de las formas escéni-

cas así como una efectiva función política del teatro. La comunicación teatral como premisa práctica ha generado muchos logros, pero es también considerable el número de errores cometidos, es por ello que se hace necesario insistir en que los ejemplos expuestos anteriormente deben servirnos para ganar en claridad sobre algunos aspectos específicos de esta cuestión, aunque no constituyen rasgos comunes del proceso del desarrollo teatral de los países apuntados sino logros particulares de los grupos tomados como ejemplos.

### SOCIALIZACION DEL TEATRO

En el socialismo no existe la condición del "teatro de alternativa". Las formas experimentales y operativas de la labor teatral, caracterizadas por los factores comunicativos y el incremento de la efectividad social de este arte, se desarrollan en el teatro, no sólo en el concepto espacial del vocablo sino dentro del sistema teatral, porque es producido por los integrantes de los *ensembles* respectivos y apoyados por el conjunto de factores que conforman la empresa estatal. El ejemplo de la utilización de los pequeños espacios que citábamos al principio es un rasgo característico en la actividad escénica de los países socialistas, fundamentalmente en la República Democrática Alemana donde poseemos grandes posibilidades para ello. Nos encontramos ante el fenómeno de la socialización del teatro como medio de producción. El teatro pertenece al pueblo y éste puede recurrir a él para ver reflejados sus intereses. Para este fin se crean todas las condiciones sociales. Nuestra premisa fundamental es que el espectador ha de participar activamente en el hecho teatral. No se hacen necesarias las alternativas pues existen condiciones sociales concretas, una organización teatral en función del desarrollo artístico, así como una clara visión sobre su función política y social y las posibilidades que nos ofrece para la obtención de objetivos concretos. Y nuestro teatro se encuentra en un proceso de transforma-

ción en correspondencia con el desarrollo de nuestra sociedad y sus nuevas necesidades. Esto lo aprendimos de Brecht.

Todos los esfuerzos de nuestros teatristas están encaminados a satisfacer las siempre crecientes demandas y exigencias del pueblo, sobre las que el teatro puede actuar con un alto nivel de estimulación. Con este fin busca un acercamiento a las grandes masas obreras, adecuándose en *todo su conjunto* a las demandas y exigencias de su público. Nuestros esfuerzos no están encaminados hacia la renovación de algunos aspectos del trabajo teatral sino hacia la transformación del teatro en *todo su conjunto* y para ello —por la complejidad de los diferentes aspectos que observa este proceso de renovación— la comunicación juega el rol central.

En el Teatro de Pueblo (Volksbühne), en Berlín, se puso en práctica un proyecto para la revitalización del teatro en su nueva relación histórico social. Bajo el título de *Spektakulum* se presentaban durante una noche un gran número de diversas obras de autores alemanes contemporáneos. Comenzaba con una representación para todo el público, luego éste escogía el lugar de su preferencia para asistir a una nueva. Después de cada una tenían lugar discusiones entre espectadores y teatristas bajo las más diversas formas y estilos. La creación dramática contemporánea y la actuación fueron el tema central de los debates, convirtiéndose el teatro en una tribuna para el intercambio recíproco de criterios. Las puestas en escena que conformaban el programa, por su variedad temática y formal, hacían que los espectadores regresaran al teatro más de una vez.

La comunicación devino entonces una necesidad social. Con *Spektakulum* se logró un alto nivel de ascendencia sobre el público, el cual podía participar hasta en representaciones que tenía lugar en la calle ante el edificio de la instalación. Ello contribuyó a estrechar las relaciones entre el teatro y las direcciones políticas y culturales del territorio. Un aspecto significativo fue la ejercitación artística de las formas de comunicación del teatro tradicional ro-

mano junto a elementos poco difundidos del teatro alemán. En función de los objetivos del espectáculo se realizó una adaptación de la enorme sala teatral de forma tal que el espectador pudiera apreciar to-



do lo que acontecía en los diferentes espacios seleccionados para la acción. *Spektakulum* brindaba también al público la oportunidad de conocer la labor de un gran número de directores artísticos y danza-

● Eugenio Barba, que en un principio insufló nuevos aires a la escena, ha dado muestra de una notable separación del hecho teatral como tal. (En la foto la puesta de *La casa de mi padre*, dirigida por Barba con el Odin Teatret de Dinamarca)

rios. Además se incorporaron piezas de la herencia cultural universal, sometidas a un riguroso trabajo de adaptación para el público alemán contemporáneo.

Una experiencia similar había tenido lugar diez años antes en la ciudad de Halle; actualmente tiene lugar con gran éxito en Schwerin y en muchos teatros de la República Democrática Alemana se continúa trabajando en el espectáculo como principio para la revitalización de las tradiciones heredadas del teatro.

A propósito de la herencia: cada nueva sociedad se explica históricamente, ello significa que, por un lado la sociedad es una resultante histórica, y por otro ella se expresa como herencia de la historia, como resultante de los postulados humanistas de los antepasados y como propietaria de los resultados de los procesos en función de su utilización productiva. La interpretación contribuye a la mejor selección de los pasos necesarios hacia el futuro.

A este punto de vista pertenece, en el orden histórico teatral, el "levantamiento" contra la práctica de un teatro que desde su arquitectura hasta sus normas interpretativas nos ha dado muchos dolores de cabeza.

Nuestra experiencia nos enseña que no resulta fácil el derrocamiento de este teatro por su profundo asentamiento burgués y no, como muchos manifiestan, que el replanteamiento arquitectónico del mismo —para hablar ahora sólo de un aspecto del problema— demandaría grandes gastos que el Estado no puede asumir. Las tradiciones teatrales muestran en mayor o menor grado su incorporación a la sociedad socialista así como su integración a la vida, cuando comienzan a ganar en significado y a convertirse en un fenómeno productivo. No debe asombrarnos si este proceso de transformación del teatro se produce entre las más diversas contradicciones y si las búsquedas resultan de gran heterogeneidad.

El panorama que hasta ahora hemos visto nos obliga a que nos remitamos un poco a nuestra historia. Desde los años sesen-

ta somos testigos de un proceso de transformaciones sociales, que se diferencia en sus objetivos y en las formas en que se genera, en correspondencia a las condiciones histórico-sociales, étnicas y nacionales. En este sentido el teatro juega un papel cada vez más importante en el desarrollo de una estética humanista y progresista y la comunicación es para ello determinante. Es por eso que me parece de gran importancia la siguiente reflexión teórico teatral: nos encontramos ante un género *muy particular* del teatro en relación productiva con las exigencias prácticas y las formas en que se opera el proceso histórico mundial. Pienso que esta es una oportunidad de singular importancia, así como una exigencia. Producción teatral significa comunicación teatral, es decir el mayor o menor grado de relación recíproca entre los actores y el público.

Para que esto funcione, para la efectividad de esta relación de intercambio deben estar presentes algunos factores:

1. la representación artística es la resultante de la identidad del actor como personaje, como creador de una figura, tanto en imagen como en actividad humana concreta. De esta forma se crean las bases para que el público no sólo acepte la imagen sino la actividad práctica de la misma, para que el público analice y arribe a conclusiones propias.
2. el arte teatral refleja el comportamiento humano, la confrontación, las decisiones a que el individuo arriba en el proceso social, de forma asociativa pero también en su relación temática y en sus formas prácticas como la actividad social humana. El público se siente identificado y se demanda de él su participación activa o, lo que es igual, sus reacciones.
3. el artista produce en presencia del público, reacciona con él.
4. el público se encuentra en presencia de la colectividad, por ello está determinada su participación.
5. el teatro, como instalación pública, está estrechamente vinculado a la so-

ciudad, a sus diferentes grupos, sus instancias y tradiciones.

6. la comunicación se encuentra dentro de las leyes del género aunque algunos de sus muchos componentes se encuentren limitados por las condiciones sociales e históricas.

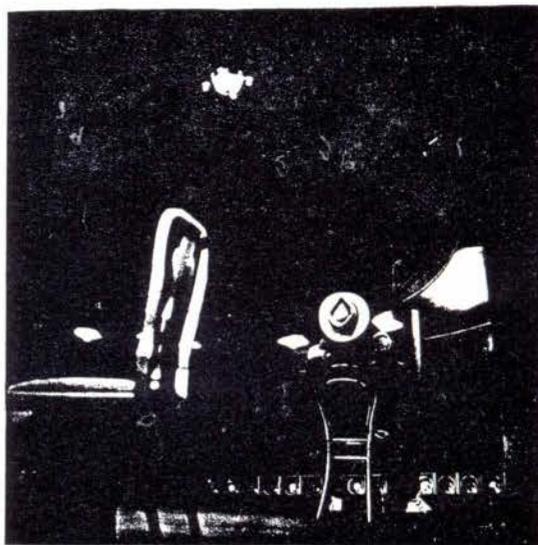
## UN FENOMENO SOCIOLOGICO

Debemos entonces reflexionar sobre el hecho de que la comunicación no es un fenómeno estético específico sino sociológico. En ella se encuentran definidos todos los componentes del trabajo teatral y no solamente su esencia estética. Si definimos la comunicación como un cercano colaborador filosófico, sociológico y psicológico de los puntos de vista de una especificidad teatral, podemos entonces afirmar que nos encontramos ante un *proceso social de relación colectiva*, determinado y conducido por la información contenida en ellos y que devienen en reguladores sociales. Especial énfasis debemos hacer en el hecho de que tanto en el teatro como en la práctica social estamos en presencia de un *intercambio dinámico* que tiene lugar en diferentes planos y no ante una simple transmisión de información del artista al espectador.

Tales puntos de vista se contraponen a las corrientes técnicas de los círculos burgueses que otorgan al teatro una función abierta y democrática. Ejemplos vemos a menudo en las siempre crecientes formas de comunicación de que se vale el teatro burgués de los círculos reaccionarios u opositores, encaminados a la práctica de un teatro sociologista.

Los ejemplos anteriores nos han demostrado que los modos y formas de comunicación se diferencian entre sí según los propósitos históricos, sociales y políticos del quehacer teatral. En su forma concreta se expresa la función social específica del teatro.

Durante un coloquio con teatristas del Tercer Mundo, celebrado en Schildow, Berlín, bajo el tema *Teatro y realidad social*, quedó definido en el transcurso de los



● Espacio teatral-oferta artística-público, tres coordenadas en el complejo fenómeno de la comunicación.

debates que las culturas teatrales nacionales en el Tercer Mundo están determinadas por un fuerte nivel de las formas de comunicación. Del mismo modo, y para sorpresa de muchos de los representantes de esos países allí reunidos, quedó evidenciada la diversidad de tradiciones, formas expresivas y de comunicación que sustentan sus proyecciones artísticas. El ampliamente difundido criterio de que comunicación es una muestra del quehacer teatral progresista fue particularmente discrepado por el teatrista indú Ebrahim Alkasi al plantear algunos ejemplos sobre la función comunicativa de carácter reaccionario que se encuentra en la historia teatral de su país. Como producto final del seminario pudiéramos plantear la siguiente reflexión: *toda práctica comunicativa demanda un cuidadoso análisis estético, histórico y social.*

Debemos cuidarnos de querer absolutizar sobre algunas formas de comunicación que, una vez confrontadas con la práctica, han demostrado niveles positivos de efectividad. Para la tradición teatral europea y norteamericana, por ejemplo, ésta se encuentra estrechamente vinculada con el edificio teatral, y su relación con el medio

social, pues la arquitectura teatral tradicional en Europa contradice el progreso artístico del teatro contemporáneo, en especial, sus aspectos sociológicos y comunicativos. Se trata de una arquitectura que no se corresponde con las exigencias del desarrollo social. Este factor nos ha permitido arribar a la conclusión sobre en qué medida se corresponden el arte teatral y el recinto en que se desarrolla. La transición histórica del teatro absolutista y feudal de la corte al teatro burgués nacional demuestra que el principio de construcción resultaba caduco. La respuesta fue la introducción de algunos cambios de carácter arquitectónico, principalmente en la platea, en relación con la demanda estética de la clase naciente. En el período precedente al establecimiento del imperialismo resultaron suficientes los esfuerzos reformistas que democratizaron en cierta medida la relación del auditorio con los acontecimientos en la escena. Pero estas reformas comienzan a hacerse insuficientes desde el mismo momento de la gestación de las primeras contradicciones con el sistema y el vuelco de la función social del teatro en este período hasta el surgimiento de las revoluciones socialistas y la formación histórica del actual sistema mundial.

¿Cómo debe ser un teatro en esta etapa de transición en que nos encontramos?

Parece existir unidad de criterios ante decisiones sobre formas de construcción: eliminación de la separación entre escena y platea; posibilidad de que la sala teatral sea el lugar de escenario o, lo que es igual, del juego escénico para hacer variable la relación del público; democratización consecuente de la platea.

En el libro *Rum och teater*, de Per Edstrom y Pentti Piha, Oslo 1976, se presenta un modelo para la construcción de un edificio teatral el cual reclamó toda mi atención. Los autores parten de un profundo análisis histórico del desarrollo de la platea y al mismo tiempo presentan soluciones para la introducción de cambios en su estructura.

En la Unión Soviética se convocó a un concurso de arquitectura para teatros y casas de cultura, y muchos de los proyectos presentados son de gran calidad.

Por cierto, no he visto llevado a la práctica ninguno de esos proyectos calificados como "consecuentes". Acercamientos a los mismos hay por doquier, uno de ellos sería, por ejemplo, el teatro de Hallische Ufer en Berlín Occidental. No pienso que la causa de ello radique sólo en los problemas financieros —que son cuantiosos si tenemos en cuenta la cantidad de recursos que tal empresa demanda. Pero sí pienso que es una idea abstracta que las múltiples posibilidades técnicas y arquitectónicas del edificio teatral van a ser las encargadas de solucionar los numerosos problemas del arte teatral europeo. A veces nos encontramos en lugares que nada tienen que ver con las exigencias ideales de estos proyectos arquitectónicos y sin embargo se logra un alto nivel de comunicación teatral.

No hay que temer ante las tentaciones de las costumbres tradicionales de los hábitos de recepción, si el teatro, conscientemente, se vale de otros factores para alejarse de ellos o encontrar nuevas formas de recepción. Brecht y sus continuadores han trabajado en el Berliner Ensemble, uno de los más antiguos y tradicionales de nuestros teatros, sin embargo su producción y el espacio en que tiene lugar distan mucho entre sí, estableciéndose una relación de distanciamiento que el público sigue conscientemente. Al parecer esta exigencia al público, dentro del proceso de comunicación teatral, está en estrecha correspondencia con el medio y lejos de interferir en el hecho comunicativo aumenta su carácter. Y al parecer, el público no valora transformaciones y cambios, sino los logros artísticos del colectivo en su medio específico. ¿En otro espacio teatral el público esperaría otra oferta artística? La pregunta quedaría entonces abierta si en los intereses artísticos del público se encuentran las posibles limitaciones para la comunicación. (*Traducción: Eddy Socorro*).

Relevo implica reemplazo, sustitución, y para que ocurra de modo que garantice la permanencia y la superación de los valores alcanzados por las fuerzas precedentes, las nuevas —además de pujantes— tienen que haber aprehendido determinado universo técnico, profesional, teórico y práctico que propicie, de modo integral, su maduración, el desarrollo pleno de su capacidad creadora.

¿Existe un relevo para la escena? ¿Está garantizada la continuidad de nuestros intérpretes más destacados? Cientos de jóvenes reciben una formación especializada en la Escuela de Artes Dramáticas del nivel medio y el Instituto Superior de Arte; de este último ya han egresado dos promociones de actores. Sin embargo, en este momento es aún minoritaria la presencia de jóvenes en los colectivos teatrales, si exceptuamos el Teatro Juvenil Pinos Nuevos y el Conjunto Dramático de Matanzas, creados o fortalecidos a partir de graduaciones de la ENA y el ISA, respectivamente. Una investigación realizada en junio pasado en los grupos de la capital por la socióloga Esther Suárez, especialista de la Dirección de Teatro y Danza del Ministerio de Cultura, arrojó como resultado la existencia de una población actoral, cuya media de edad se ubica en los 42,4 años. Sólo el 4,7% del grupo está entre los veinte y los veintinueve; el 39,7% se sitúa entre treinta y treinta y nueve años y el 55,6% de cuarenta en adelante.

¿Cómo influye esta composición en el enfrentamiento al hecho teatral concreto? ¿Es y será posible asumir todas las propuestas escénicas con resultados efectivos? ¿Podrá el relevo realizar, de manera eficaz, nuevas búsquedas? ¿Estamos o no ante un problema?

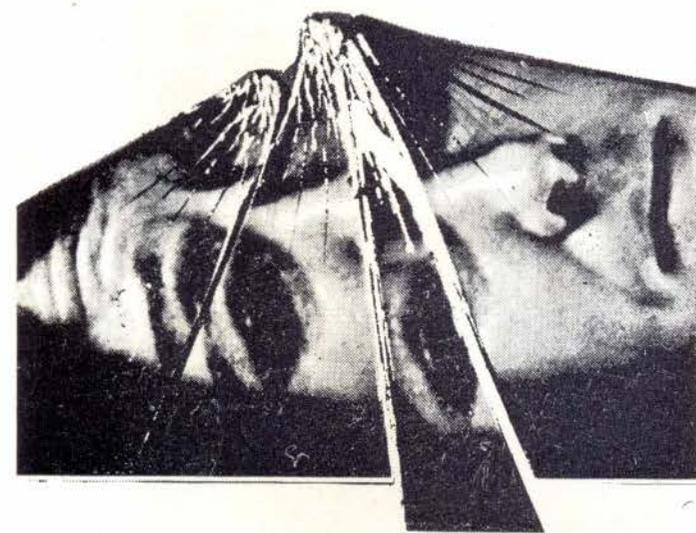
No es nuestro propósito responder todas estas interrogantes, sino dar a conocer criterios que aporten en la búsqueda de las respuestas. Con ese fin, dialogamos con un pequeño grupo de actores, elegidos de entre los jóvenes más destacados de la escena cubana actual. El promedio de edad de los entrevistados es 30,7 años y entre ellos, es significativa la tendencia voluntaria a una maduración tardía.

Revelamos así sólo una posición ante el tema. Pero como el teatro abarca otros muchos componentes artísticos de igual importancia, sería útil la confrontación con los puntos de vista de directores, pedagogos, dramaturgos, espectadores y actores experimentados que conformaran las posibles conclusiones.

Vivian Martínez Tabares.

# Y UN VERDADERO RELEVO?

## REVISTA MUCHO JÓVENES ACTORES



### ENFRENTAR DISTINTOS METODOS

*Gilberto Reyes (Camagüey, 1955). Egresado de la ENA en 1976, cumplió el servicio social durante tres años y medio en el Teatro Escambray. Hace más de dos años que trabaja en el grupo Cubana de Acero. Obtuvo uno de los premios a la mejor actuación masculina, otorgados por la Brigada Hermanos Saíz en el Festival de Teatro de La Habana de 1982 por su labor en Huelga. Es militante de la Unión de Jóvenes Comunistas.*

Considero que estoy empezando mi carrera, justamente. Tengo cinco años de graduado y he hecho cuatro obras importantes: *Ramona*, *La emboscada*, *Huelga* y *La casa colonial*. Creo que es fundamental la confrontación con distintos directores, y yo, lamentablemente, he podido actuar con pocos.

El teatro ha demostrado un ascenso y creo que en eso los jóvenes tenemos mucha importancia; no sólo los actores, también los que escriben y dirigen. Los actores jóvenes debemos tratar de reflejar a la juventud, a la nueva generación que crece; en nuestras manos están los nuevos personajes. En este proceso de búsquedas debemos reflejar nuestros problemas.

Creo que no he explotado en lo más mínimo mis posibilidades. Yo siento que no he trabajado lo suficiente. En cinco años he hecho pocas obras. El actor debe estudiar su técnica pero el desarrollo está en actuar y mucho. En el Festival de Teatro de La Habana yo hubiera podido actuar en cuatro

- ¿EN QUE FASE DE TU CARRERA PROFESIONAL TE UBICAS EN ESTE MOMENTO?
- ¿QUE PAPEL ATRIBUYES A LOS JOVENES DENTRO DE NUESTRO MOVIMIENTO TEATRAL?
- ¿HAS TENIDO LA OPORTUNIDAD DE EXPLOTAR AL MAXIMO TUS POSIBILIDADES CREADORAS?
- ¿QUE DIFICULTADES DE ORDEN ARTISTICO HAS TENIDO QUE ENFRENTAR?
- DE LOS PERSONAJES QUE HAS HECHO ¿CUAL ES EL MAS LOGRADO? ¿POR QUE?
- ¿CUALES SON TUS MAXIMAS ASPIRACIONES?
- ¿CUALES SON TUS SUEÑOS?

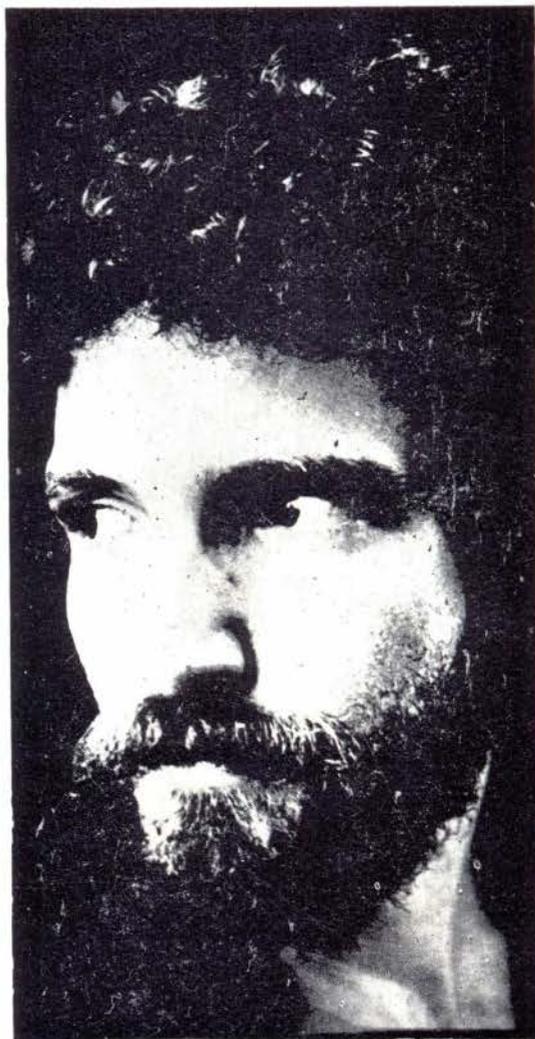
# 1

obras. Además de en *Huelga* y en *La casa colonial*, me invitaron a actuar en *El burgués gentilhomme* y en *Baltasar*, pero no me dejaron pues creyeron que no podría entonces ensayar bien *Huelga*. También conocí el otro día, de manera accidental, que me habían pedido para *Deseo bajo los olmos*, pero la solicitud se quedó en el camino.

Y todos esos trabajos me interesan porque creo que siempre los diferentes papeles pueden aportar algo nuevo.

Mi mayor dificultad ha estado en el empleo de la voz. No tengo mucha, y la poca que tengo no sé usarla bien. Es un problema de técnica y un poco de falta de dedicación también. Tengo que insistir más en eso.

El personaje que más me ha gustado, el que más me ha enseñado y el que más he hecho es el Juan de *Huelga*. El trabajo con Santiago García fue muy importante, era el proceso inverso a lo que he hecho siempre: ver el personaje y a partir de eso irlo llenando. Me costó trabajo entenderlo, confiar en él y en mí, creer que era posible trabajar de ese modo. Con el tiempo me fui familiarizando con el personaje y reconocí que esa también es una forma.



Mi mayor aspiración es ante todo actuar, actuar mucho y hacer todo lo que pueda, distintos géneros, distintos personajes. Como te dije, me parece muy importante el enfrentamiento a distintos métodos. Lograr ser cada vez otro, hacerlo llegar al público y conseguir que la gente crea en él es mi mayor propósito.

En Cubana estoy integrado a un grupo, fundamentalmente de jóvenes, para dirigir pequeñas cosas. Me interesa también hacer cine, aunque eso creo que es un medio muy frío; en el teatro es la gente quien te muestra el resultado, es mucho más hermoso.

# 2

## APRENDER DE LOS MAS VIEJOS

*Adria Santana (Tunas, 1948). Cursó estudios de nivel medio en la ENA entre 1966 y 1970. En febrero de 1971 ingresó a Teatro Estudio, colectivo donde ha permanecido desde entonces. En el último Festival de Teatro de La Habana, la Brigada Hermanos Saiz le otorgó uno de los premios a la mejor actuación femenina por su trabajo en Ni un sí ni un no y La Casa de Bernarda Alba.*

Yo pienso que estoy cerrando la etapa de inicio de mi profesión, porque en el teatro influye mucho la cantidad de obras que hayas hecho. El teatro requiere un estudio muy profundo de cada papel, de su época y de su clase. Como uno no puede hacer un personaje en tres días es fundamental el tiempo. Me falta trabajo, y por consecuencia, desarrollo. Yo no podría hacer una Madre Coraje como Raquel Revuelta, ni una Lala Fundora como Berta Martínez. No estoy ni remotamente cerca de eso.

Creo que lo primero que tenemos que hacer los jóvenes es aprender de los más viejos. Hay un error que uno comete cuando se gradúa, que cree que va a llegar al teatro a romper con todo. Cuando subí a la escena de Teatro Estudio quería medir posibilidades con un grupo de grandes actores. Ahí empecé a entender que hay que aprender de ellos y sólo a partir de eso es que se empiezan a lograr cosas. Hace tres años no hubiera hablado así, pero lo creo con toda honestidad. Hay que luchar también contra los falsos mitos; nombres que no tienen detrás un verdadero talento.

No creo haber explotado todas mis posibilidades, pero no por culpa de Fulano o Mengano, o porque en Teatro Estudio no me dan oportunidades, creo que en el



tiempo que llevo allí he hecho personajes al nivel de mis posibilidades. Pero aún no hay condiciones objetivas en el teatro para explotar las potencialidades al máximo.

Lo más difícil de enfrentar en el trabajo de actuación para mí ha sido el encasillamiento. He hecho demasiadas "guaricandillas" y creo que es terrible. A la gente joven no se le puede encasillar y yo, bajo ningún concepto, hago una más. Estoy en el teatro porque creo que es el medio que te garantiza hacer menos concesiones. No me interesa el teatro que se hace para hacer reír. La gente sale de la sala y no piensa, y a mí, como actriz, no me aporta nada.

También hay que luchar contra esa auto-suficiencia que a veces tenemos los actores. Yo creo que hay gente estancada porque cree a los fanáticos que se te acercan y te dicen que estás genial. Eso no se puede creer nunca, aunque a uno le encante que se lo digan.

Mi meta es trabajar, trabajar y siempre trabajar, hacer todos los papeles posibles. Siempre digo que tengo que morirme en el escenario.

Ahora estoy haciendo algo que me satisface mucho: la Camila de Brene y haré también una de las brujas de *Macbeth* con Berta Martínez.

Me interesa también el cine, actué en *Retrato de Teresa*, en un documental y en lo poco que quedó de lo que había filmado en *Polvo rojo*.

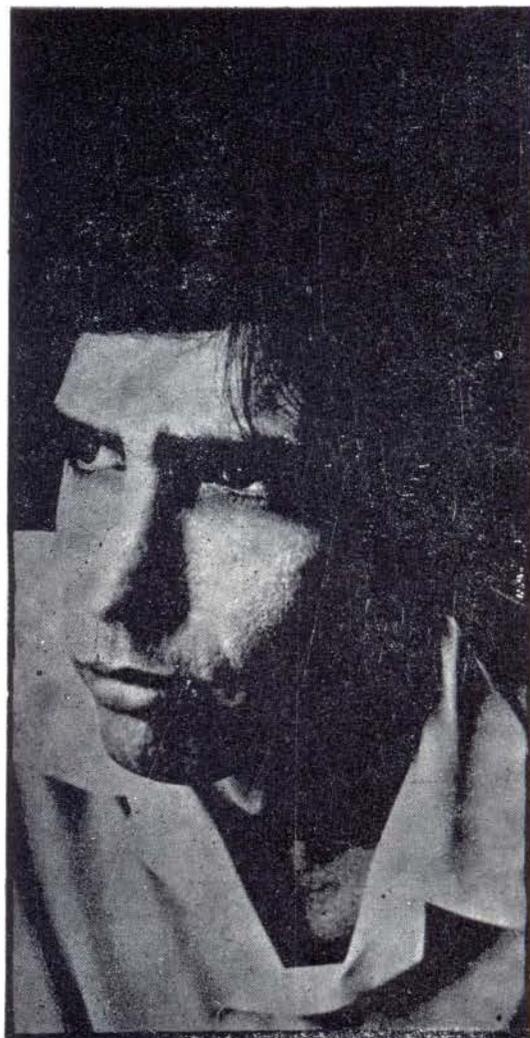
# 3

## ENCONTRAR EL CAMINO QUE YO QUIERO

*Carlos Cruz (Pinar del Río, 1950) Desde 1972, en que concluyó los estudios de actuación en la ENA, forma parte del colectivo Rita Montaner. En 1982 se graduó del nivel superior en el ISA. Fue galardonado por El Caimán Barbudo con uno de los premios de actuación masculina en el Festival de Teatro de La Habana 1982 por su desempeño en Cyrano de Bergerac.*

Creo que empiezo a ser actor a partir de *Zoológico de cristal*, ahí comencé a encontrar el camino de lo que yo quiero. Antes sólo jugaba al teatro, aunque siempre de lo que uno hace quedan muchas cosas aprovechables.

Creo que uno, como joven, debe ser un creador infatigable. No creo en cuestiones generacionales, pero, dialécticamente, debemos ser mejores que quienes nos pre-



ceden. A mí me obsesiona el compromiso del actor con su momento, que lo eleva al rango de artista por encima del de simple intérprete. Independientemente del superobjetivo del director, yo siempre quiero decir algo mío.

Es importante que nos den oportunidades, pero creo que es más importante ganárnoslas. Hay que convencer a los demás creadores de lo que debemos hacer. Yo tengo diez años de experiencia y he realizado veintitrés o veinticuatro papeles, de ellos, cuatro o cinco protagónicos. Me han dado muchas oportunidades y creo que sin falsa modestia, me he ganado muchas también.

Lo que más trabajo me ha costado ha sido lograr la expresividad, expresar lo que siento y lo que quiero. Siempre me costará esfuerzo porque yo soy muy exigente.

Considero a Cyrano mi personaje más logrado. En eso influye el cariño que uno le tiene al personaje y este rol es inagotable. Lo que cristalizó en Cyrano fue la experiencia iniciada con el papel de *Zoológico*...

Mi perspectiva es trabajar de manera obsesiva. Creo que es el modo de aprender continuamente de los que tienen mayor experiencia. Quiero también, en algún momento, poder enseñar lo que sé. Me interesan varios personajes. Hay uno especialmente por el que tendré que esperar algunos años: el Ricardo III de Shakespeare. También quisiera hacer el tío Vania y Shylock. Me gusta hacer comedia pero no me considero un buen comediante. Ahora estoy haciendo el Joaquín de la obra de Ignacio Gutiérrez *Kunene* o *Al otro lado de casa*.

# 4

## TRABAJAR DE MANERA MAS INTENSA

*Elvira Enríquez (La Habana, 1950). En su infancia cursó estudios en la Escuela Provincial de Artes Dramáticas. Graduada de la ENA en 1971, ingresó en el grupo Ocuje, donde fue seleccionada para formar parte del elenco de Los días de la Comuna y luego del Teatro Político Bertolt Brecht. Concluyó estudios en el ISA en 1982. Recibió uno de los premios a la mejor actuación femenina otorgados por la Brigada Hermanos Saiz en el Festival 82 por su participación en La permuta. Es militante del Partido Comunista de Cuba.*

Estoy en una fase en la que no me puedo detener; si me detengo, me pierdo. Cuan-



do uno sale de la escuela tiene la base para iniciar la vida profesional, pero una vez que llega a una etapa, necesita trabajar mucho y hacer cosas muy diversas. Yo tengo la necesidad de violentar el ritmo de trabajo habitual. Nosotros trabajamos la política de repertorio, que es importante que se haga, pero los estrenos demoran tanto que uno a veces se frustra. La agilidad de los montajes no está en correspondencia con el ritmo de trabajo intenso que necesitamos.

Pienso que tenemos mucho que aprender de quienes nos formaron. Tenemos el privilegio de pertenecer a una generación

formada con la Revolución y debemos ser los generadores de lo nuevo. Las nuevas perspectivas del teatro deben emanar de la gente joven.

Nunca me siento satisfecha, creo que no he hecho todo lo que pudiera. A lo mejor uno pide demasiado y yo sé que la madurez artística no se logra tan rápidamente, pero yo podría trabajar de manera más intensa. Una de las razones por la que no exploto todas mis potencialidades es por no hacer otros personajes diferentes a mi personalidad. Hago casi un personaje al año. Incluso, no puedo conocer bien mis potencialidades hasta que no me enfrente más al trabajo.

A veces uno se siente vacío porque el trabajo es rutinario aunque uno no quiera.

Creo que entre los grupos debe haber intercambio de directores y actores. Me gustaría trabajar con otros directores cubanos y confrontar otras experiencias. La organización existente a veces frena la posibilidad del desarrollo más acelerado que necesitamos.

Nunca me he sentido trabada por dificultades de orden técnico. La Sonia Gurvich de *Los amaneceres son aquí apacibles* es uno de los personajes que me ha fascinado. La experiencia con el director soviético Evgueni Radomislenski fue similar a la de una escuela. En otra medida, me gustó mucho también el personaje de Corina en *Andoba*, aunque creo aventurado decir que lo he logrado. Es un personaje diferente por completo a mí y esa experiencia no me ocurría desde la escuela, por eso fue muy útil.

Hay algo que me gustaría hacer, monólogos. Sólo hace falta para hacerlos un buen texto y un buen director. Creo que la línea que aborda nuestro grupo, acerca de la contemporaneidad, es un fenómeno difícil de captar y necesario.

Con el *Don Juan* de Moliere me enfrentaré a un personaje clásico por primera vez después de salir de la escuela.

Otra de mis aspiraciones es poder experimentar en todos los medios. Creo que el

teatro es el más completo, pero en todos los medios uno aprende algo. Me gustó mucho la experiencia de *La gran rebelión* y quisiera volver a hacer cine.

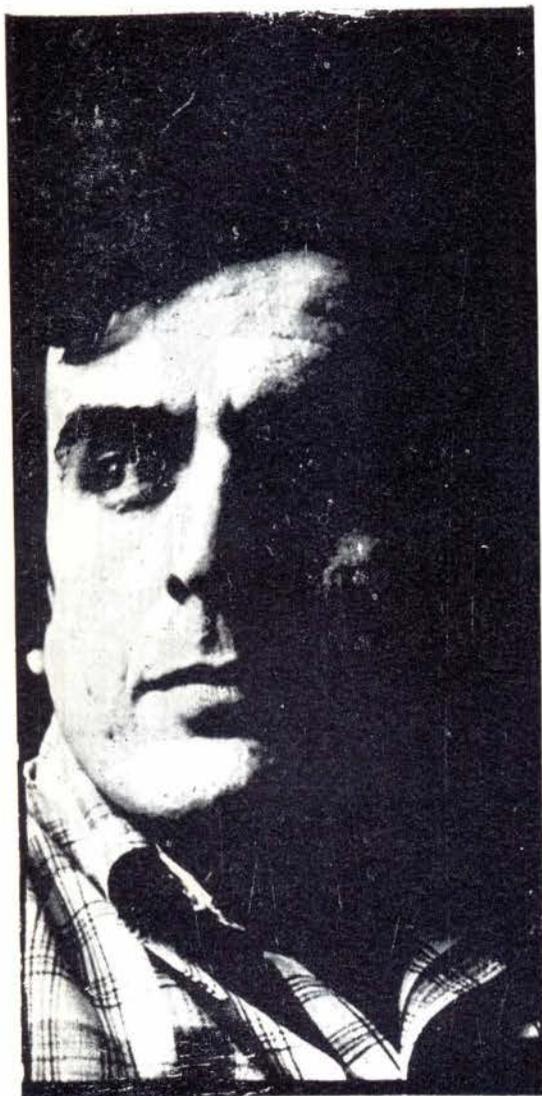
# 5

## HACER TARTUFO

*José Raúl Cruz (Pinar del Río, 1950). Cursó estudios en la ENA hasta 1970 en que se integra a Teatro Estudio. Es Licenciado en Lenguas y Literatura Hispánica. Obtuvo el premio de actuación masculina de El Caimán Barbudo y el mismo galardón de la Brigada Hermanos Saíz (compartido), otorgados en el Festival 82 por su participación en La hija de las flores, Aire frío y La duodécima noche.*

Creo que estoy al inicio de mi madurez como artista; he pasado por una serie de experiencias que me lo confirman. He hecho papeles importantes y me ha permitido confrontar mis fuerzas, mi preparación. Eso me lo ha procurado fundamentalmente mi ejercicio en Teatro Estudio. El grupo ha sido una segunda escuela por el contacto con teatristas destacados. Ya pasé la etapa de tanteo y ahora estoy entregado a trabajos de más importancia en los que debo continuar desarrollándome.

La juventud debe jugar un papel movilizador en el teatro. Como no somos tantos, para que se haga sentir nuestra presencia, se impone que emprendamos una serie de empeños que nos ayuden a integrarnos al movimiento de una manera más útil, más importante. Creo que he tenido la oportunidad de hacer todo lo que he querido, teniendo en cuenta las características específicas del grupo. Para todos los jóvenes que hemos estado en Teatro Estudio la estancia allí ha sido muy importante, lo digo pensando también en Adria, en Micheline y en otros graduados de la ENA.



Tuve la necesidad espontánea de estudiar letras porque creí imprescindible contar con una base teórica que me auxiliara en mi trabajo. En aquel momento no existía el ISA y no había seminarios ni cursos de superación. Otros compañeros y yo matriculamos en el curso para trabajadores y pasamos grandes dificultades porque, con el horario de trabajo y las giras, el grupo no pudo darnos ninguna facilidad. Los conocimientos que adquirimos han sido importantísimos para cualquier trabajo de mesa y son una necesidad insoslayable para tener un nivel acorde al momento actual.

Mi papel preferido es el Barón de *La hija de las flores*, porque en él he podido aplicar toda la experiencia adquirida en estos años. He hecho muchos papeles, cada uno con diferentes características; teatro clásico, teatro en verso, dramas, comedias y este personaje es un poco la síntesis de todo lo anterior.

Mi aspiración fundamental es no perder el entusiasmo que he mantenido hasta ahora para continuar mi desarrollo. Hay personajes que quisiera hacer pero que aún son una meta, por ejemplo, Tartufo. Quiero explorar diferentes líneas de trabajo —ya lo hago— y en especial, el humor. Hago una serie de monólogos humorísticos en el Café Cantante de Teatro Estudio que no son un trabajo terminado sino una exploración. Estoy muy interesado en un proyecto de Vicente Revuelta sobre la obra *La historia de un caballo*. Ahora ensayo *Arsénico y encaje antiguo*.

#### **HACER DE LOS PEQUEÑOS, GRANDES PAPELES**

*Mirta Ibarra (San José de las Lajas, 1948). Formó parte del primer grupo de graduados de la ENA. Ha integrado los colectivos Joven Teatro, Teatro Estudio y Teatro Político Bertolt Brecht. Es miembro del Teatro de Arte Popular desde su fundación en 1977. Cursó estudios de Literatura Hispanoamericana. Obtuvo premios a la mejor actuación femenina por su participación en Tema para Verónica, otorgados por la Brigada Hermanos Saiz y El Caiman Barbudo en el pasado Festival.*

Yo siento que estoy madurando. A partir de determinado momento, hace dos o tres años, he dado un salto cualitativo; decir que empiezo sería de mi parte una modestia falsa. Después del trabajo con Radomislenski en *Los amaneceres*... hubo una asimilación de conocimientos, que, sedimentados, me han ayudado mucho en el enfrentamiento al teatro cubano. Al llegar al Teatro de Arte Popular sentí que con la Barbarita de *Calixta Comité* hacía algo nuevo, con una soltura creativa muy grande. En eso tiene

# 6

mucho que ver también el trabajo con Eugenio Hernández; es una experiencia muy rica lo que él logra en la desinhibición del actor, no por intuición. El sabe buscar los resortes para encontrar determinadas expresiones. Creo que es el director que ha logrado mejores cosas de mí.

El papel de los jóvenes es difícil de jugar. El nivel intelectual de algunos grupos es muy bajo y tiene que haber un afán de superación, no sólo en lo referente a la técnica actoral. Uno sale de la ENA o del ISA pero hay que seguir; eso no es suficiente en un arte como el teatro que se mueve en la esfera de la ideología. En los grupos debe haber constante discusión sobre las obras y los resultados artísticos. Aunque no es un problema único de los jóvenes, es necesaria una participación mucho más rica de la masa en las discusiones del colectivo. Yo en estos momentos me limito a actuar, y creo que pudiéramos todos intervenir en el análisis de lo que hacemos, proponer obras, autores jóvenes, formar brigadas...

Yo no puedo decir que no he tenido suerte. Aunque pueda parecer idealismo, el caer bien o mal son factores que en el teatro tienen un peso y que te facilitan abrirte camino sin hacer concesiones. No soporto estar sin trabajo o trabajar por debajo de mis posibilidades; cuando he sentido eso me he ido del grupo. Tampoco puedo decir



que no he tenido oportunidad y creo que también uno se las gana trabajando y sin subestimar posibilidad alguna.

Cuando me han dado un pequeño papel he tratado de hacerlo un gran papel. Radomislenski me dio el personaje de la vendedora de muñecas de *El carillón del Kremlin*; era un pequeñísimo personaje, y yo lo enfrenté ¡con tanto amor! Le fabriqué chales, rellenos, dientes de oro; le inventé historias, y cuando aparecía en escena nadie me reconocía. Por eso me gané la oportunidad de hacer luego, simultáneamente, el papel protagónico. Creo que el esfuerzo en la actuación no puede medirse por la

extensión de los parlamentos. Pero en lo que siento que no doy todo lo que puedo es desde el punto de vista intelectual, en la participación dentro del grupo en asesoría, discusión, análisis.

El personaje de *Tema para Verónica* fue muy difícil para mí porque es un ser muy contradictorio, dice una cosa y piensa algo totalmente diferente, y eso el espectador tiene que verlo. Creo que Verónica es el papel más complejo que he enfrentado. Yo le tenía mucho miedo porque yo tengo el doble de su edad y no quería que dijeran: "mira una vieja haciendo de niña".

Eugenio, el director, me dijo que no me propusiera la adolescente que pensara que a mi edad yo podía hacer esas cosas. Me dediqué a observar mucho a los muchachos del Preuniversitario, a captar su inquietud, su constante movimiento y me entrené con mi mochilita para sentirme como ellos.

Me gustaría mucho hacer una Julieta, no la de Shakespeare sino una contemporánea, caribeña. Me interesa mucho el teatro cubano y la línea de indagación en el folklor, lo que tenga que ver con nosotros formalmente y en cuanto al lenguaje de la manera más legítima.

Ahora estoy haciendo una película con Tomás Gutiérrez Alea sobre una trabajadora del puerto, y luego haré una de las Oshún de *Wemilere*, de Eugenio Hernández.

# 7

## PROPONER UN NUEVO IDEAL

*María Elena Diardes (La Habana, 1957). Estudió cuatro años de ballet. Participó en el movimiento de estudiantes aficionados hasta su ingreso en la ENA en 1973. Cumplió el servicio social en el Teatro Escambray y desde 1979 forma parte del grupo*



*Extramuros, luego de un corto período en el colectivo de extensión de Teatro Estudio. Es militante de la Unión de Jóvenes Comunistas.*

Me considero precisamente al inicio de mi trabajo como actriz. Cuando salí de la escuela tenía una serie de conocimientos básicos, pero el salto hacia el teatro profesional es muy brusco. Hay que asimilar una serie de cosas nuevas tremenda. Ahora creo que ese paso inicial ya está resuelto y puedo empezar otra etapa de desarrollo; he logrado una relación entre mi madurez como persona y lo que he hecho en el teatro. Este período me ha servido para

reconocerme como actriz, para conocer mis posibilidades. Soy como un embrión que está pidiendo nacer.

¿El papel de los jóvenes? Renovar, dinamizar constantemente el movimiento con nuevos valores; encontrar y proponer nuevas formas. Yo siempre sentí un deseo de sacudirme de fórmulas, pero después del trabajo en el Escambray y en Extramuros y de conocer varios directores, me interesa hacer un teatro original, fundamentalmente dirigido a los jóvenes, con el objeto de transmitir la creación universal y crear cosas nuevas. A mí me interesa tener que ver con la vida diaria de la gente que me ve actuar, trabajar para un público que se inicie en el enfrentamiento a la imagen artística. Siento el teatro como un arte donde pueden confluír todas las artes, en función de la comunicación total, donde la gente tome conciencia de que está en una realidad superior y se sacuda constantemente de cosas viejas, un teatro que nos haga superiores como individuos.

Me gusta mucho mi trabajo y creo que he tenido todas las oportunidades. En el Escambray comencé con protagónicos. Hice la Ramona, de la obra del mismo nombre; la Noemí de *El paraíso recobrado*, la Muerte de los Cuentos de Onelio Jorge Cardoso. En Extramuros también he tenido que ver con personajes importantes. He sido siempre en los grupos una de las más jóvenes.

Mi batalla constante ha sido con la voz. Se trata de un timbre peculiar pero tengo que lograrla más fuerte, más segura, más dúctil. En este problema también han influido las tensiones. En el grupo hacemos ejercicios de expresión corporal para dominarlas y esa ha sido mi otra dificultad. Lo descubrí al incorporarme al trabajo. Creo que deben mantenerse seminarios, talleres, a nivel de grupo, o, lo que sería más bonito, de manera colectiva, que permitieran entrenamientos de voz, de movimiento.

Otro problema es la imposibilidad de ingresar al ISA. Soy parte de un grupo que al concluir el servicio social se en-

contró con que no hay entrada para trabajadores, no sabemos por qué y esto nos ha hecho sentir muy mal. Es una verdadera necesidad.

Me gustan todos los personajes; la Ramona y la Julita de *Los novios* han estado muy cerca de los que a mí me gusta hacer. La Julita me ha satisfecho porque la experiencia con el público ha sido muy importante. La he hecho ante un público que solo respeta lo que logra despertarle interés. Ha sido hermoso para mí que en diferentes lugares he encontrado jóvenes llamándome por el nombre del personaje.

Me gustaría hacer la Cornelia de *El rey Lear* y la Ofelia de *Hamlet*, pero me encantaría hacer la "mujer extraña" del filme soviético, los personajes de Lorca, Chéjov, el teatro norteamericano y más personajes de comedia, que he hecho muy pocos. Ahora hago la Lucinda de *El médico a palos* y para mí ha sido toda una experiencia.

## 8

### LLEGAR A SER COMEDIANTE MUSICAL

*Estherlierd Marcos (La Habana, 1954). Se inicia en el arte a través del movimiento de aficionados, en el grupo lírico experimental de Diez de Octubre, como bailarina y cantante. Realizó pruebas de ingreso en el Teatro Musical de La Habana, colectivo del que forma parte desde 1978. Ha trabajado en TV y cabaret.*

Fundamentalmente yo soy cantante, pero me gusta mucho el teatro y la danza. Estoy formándome como comediante musical, es decir, en la combinación de las tres cosas: el canto, el baile y la actuación. A pesar de ser cantante de coro, he



tenido la oportunidad de trabajar como comediante.

El actor joven debe estudiar, tecnificar lo aprendido, porque juega un papel muy importante por la responsabilidad que tendrá al sustituir a los actores experimentados.

Para mi corta carrera, he tenido bastantes oportunidades. Me queda mucho por aprender. Quisiera hacer también teatro dramático.

El aspecto de la actuación ha sido para mí lo más difícil; he tenido que estudiar y esforzarme mucho por carecer de una for-

mación académica. Aunque en el grupo recibo clases sistemáticamente, quisiera matricular en el ISA, pero el ritmo de trabajo es tan intenso que no me da posibilidad de estudiar. Somos muy pocos y estamos en casi todos los elencos; por eso no pude aceptar la proposición del ICAIC para trabajar en *Shangó Valdés*. Mi personaje favorito es la Noly de *El apartamento*, porque fue mi primer protagonista y el primer papel en que manejaba las tres manifestaciones.

Quisiera llegar a ser una gran comediante musical, poderme perfeccionar y brindar al público un trabajo mejor cada vez. Tengo entre mis proyectos un espectáculo unipersonal, experimental, donde haga de todo. Es posible que haga la novia de Kid Chocolate en *Chocolate campeón*.

Estoy haciendo cabaret en el Nacional con un grupo de mis compañeros. Trabajé en el show *Lo que va de ayer a hoy* durante un año y tres meses con mucho éxito y ya preparamos un nuevo espectáculo. Creo que ese trabajo como vedette me ha aportado mucho porque tengo que enfrentarme a un público muy difícil y he tratado de aplicar allí todo lo que he aprendido en el teatro.

# ¡CUIDADO! ESCRIBIR PARA NIÑOS



Freddy Artiles

Ilustraciones: Raúl

Cuando al maestro soviético Konstantin Stanislavski le preguntaron qué diferencia existía entre el teatro para adultos y el teatro para niños, él respondió que ninguna, sólo que para los niños había que hacerlo mucho mejor. Y esta respuesta no fue una simple frase ni una de sus tantas salidas brillantes sino la expresión sencilla de una gran verdad.

Una de las principales diferencias entre los adultos y los niños, en tanto que espectadores teatrales, radica en el hecho de que mientras el adulto va al teatro a ver lo que desea, el niño es llevado o lo recibe en su escuela o en su localidad. Es decir, que el adulto elige su consumo

estético mientras que al niño le es impuesto... por los adultos.

En cuanto a la opinión que tienen los mayores acerca de los niños como consumidores de arte, pudiéramos hacer una división en dos bandos: los que opinan que los niños se contentan con cualquier cosa y los que afirman de manera solemne que son un público muy crítico y muy exigente. La primera opinión puede parecerse superficial y bastante peyorativa para con los niños, y la segunda, en cambio, muy respetuosa y acertada. Sin embargo, y esto es lo curioso, son los miembros del primer bando los que tienen la razón.

En efecto, los niños carecen de criterios estéticos para juzgar una obra de arte, es por eso que se les puede complacer con cualquier cosa, y es por eso, también, que los adultos que hacemos teatro o cualquier tipo de arte para los niños tenemos la enorme responsabilidad y la obligación de hacerlo bien ya que el pequeño espectador —ese ser que se va formando, que va aprendiendo, que va descubriendo el mundo— está a merced nuestra y no puede defenderse. Puede, sí —y lo hace con frecuencia— desentenderse de un espectáculo que le aburre, y esto,





que se interpreta a menudo como una actitud crítica, sólo indica que el espectáculo no ha logrado mantener su atención. Claro está que un buen espectáculo debe, ante todo, captar la atención del niño, pero puede verse con frecuencia que uno malo lo consigue también y hasta provoca una respuesta entusiasta aún transitando por caminos trillados y de dudoso gusto.

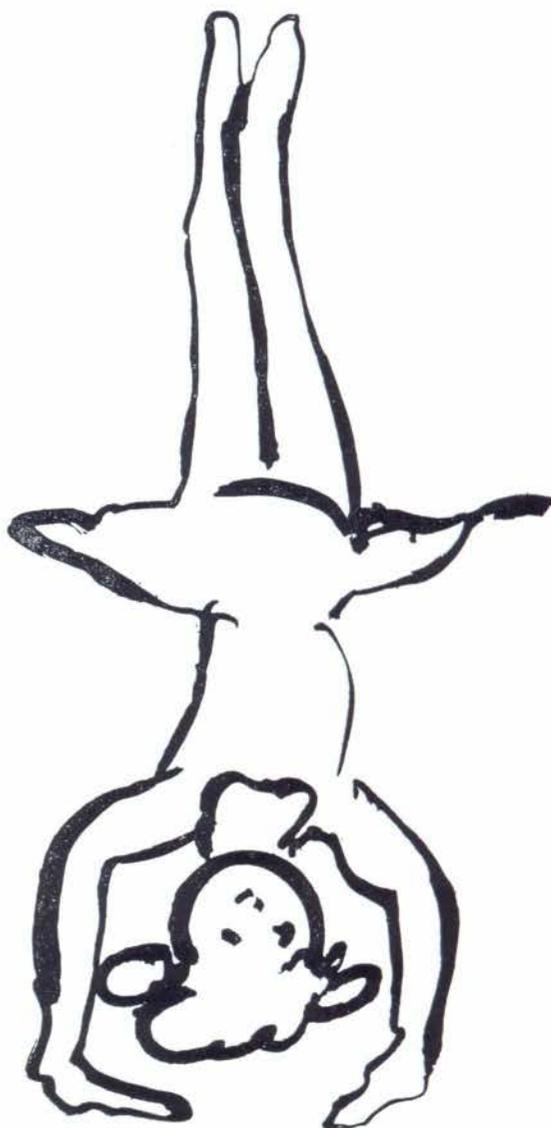
Acerca de todo esto, la especialista de la RDA Ilse Rodenberg, presidenta de la Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ), ha dicho:

“Tenemos que ser mucho más intransigentes con aquellos que intencionalmente consideran como poca la exigencia planteada a nuestro teatro, puesto que ellos consideran que para los niños es suficiente. Nosotros sabemos que los niños no disponen aún de criterios estéticos propios para poder juzgar el valor de una obra de arte, por tal motivo son tan fáciles de seducir y pueden ser satisfechos con poca cosa, y preci-

samente por eso nuestra responsabilidad es tan grande (...) Aquellos que dicen que los niños son un público estupendo, porque son esencialmente muy críticos, sólo demuestran que nunca se han ocupado seriamente de los niños.<sup>1</sup>

## LA CULTURA INFANTIL

Como sabemos, los orígenes del arte se remontan a la prehistoria, pero la aparición de un arte para niños es algo relativamente reciente. Los primeros pasos en la literatura los dio el francés Charles



<sup>1</sup> Rodenberg, Ilse. "Algunos aspectos del teatro para niños actual", Boletín ASSITEJ No. 2, La Habana, diciembre de 1980.

Perrault en el siglo XVII, y no fue hasta el XIX que la literatura para niños comenzó a consolidarse hasta convertirse en nuestro siglo en una especialidad que ha ganado su lugar dentro de la cultura contemporánea.

La historia del teatro para niños es aún más breve. Sus antecedentes más remotos se sitúan a finales del siglo XIX y comienza a desarrollarse como una disciplina artística independiente sólo a partir de principios del siglo XX, a raíz del triunfo de la Revolución de Octubre. De acuerdo con lo anterior, el surgimiento del teatro para niños puede parecer tardío pero si tenemos en cuenta que el teatro es un arte costoso, que requiere de abundantes recursos materiales y humanos, resulta claro que no pudo haber surgido antes de que comenzara a tomar fuerza la idea de que los niños podían convertirse en un público específico, necesitado de un lenguaje artístico y de una cultura propios.

Sin embargo, cabría preguntarse: ¿existen una cultura infantil y una cultura adulta, y, por consiguiente, un arte para niños y un arte para adultos, o se trata de una misma cultura y un mismo arte que se dirige a públicos específicos, con necesidades de consumo estético diferentes de acuerdo a un desarrollo social, in-

telectual y humano que se encuentra en niveles distintos de desarrollo?

Si consideramos la segunda opción como válida, tenemos que no existe un teatro para adultos y un teatro para niños, sino un teatro y, por tanto una dramaturgia que se dirige a públicos específicos. Esta dramaturgia tendrá, por consiguiente, aspectos comunes determinados por las leyes y regularidades de la creación dramática, así como especificidades determinadas por el público al cual se dirige.

### ES LO MISMO, PERO NO IGUAL

Toda buena pieza teatral, ya sea para niños o para adultos, debe tener ante todo un conflicto bien definido que sea capaz de llevar a término la acción dramática. Necesita, además, personajes bien delineados, un diálogo con valores literarios y en función de la acción dramática y una estructura orgánica que permita el desarrollo de la acción. El drama —en su acepción más amplia— ha sido definido por el especialista John Howard Lawson como un sistema de fuerzas en movimiento; este sistema está regido por leyes que no pueden violarse so pena de que el



producto final sea cualquier cosa menos un drama.

El drama para niños —término que nos puede parecer extraño, pero que sólo es inusual— debe cumplir, en tanto que drama, todos los requerimientos anteriores pero también, en tanto que un producto artístico destinado a un público específico, algunos otros.

La variedad de temas que pueden abordarse en el teatro para niños es infinita y está limitada solamente por su grado de relación con los intereses y la vida del niño. Si la psicología moderna nos dice que a un niño se le puede hablar de *cualquier cosa* siempre que se haga con un lenguaje *accesible* a su edad y a su nivel de comprensión, no vemos razón para que este mismo principio no se aplique al teatro. Así pues, al menos teóricamente, cualquier tema podría tratarse en el teatro para niños; la diferencia radica en su *tratamiento*, en los términos más o menos sencillos —o simples— en que se exprese el problema fundamental planteado por la obra, de manera que el niño pueda comprenderlo y asimilarlo.

El lenguaje empleado necesita, como en todo drama, una elaboración literaria, una selección y una síntesis que trascienda el simple lenguaje cotidiano, aparte de su obligada función de "impulsar hacia adelante la acción"<sup>2</sup>. Pero si reconocemos que el espectador infantil es un ser pensante que está en un constante proceso de aprendizaje, apropiándose, entre otras cosas, de su idioma, veremos que el lenguaje dirigido a él debe ser más depurado, más cuidado, más rico en imágenes y valores poéticos, libre de impurezas, de vulgaridades, dicharachos o palabras gruesas que son permisibles y que muchas veces sazonan el diálogo del teatro para adultos. Como bien expresa la reconocida escritora Dora Alonso al hablar de este asunto:



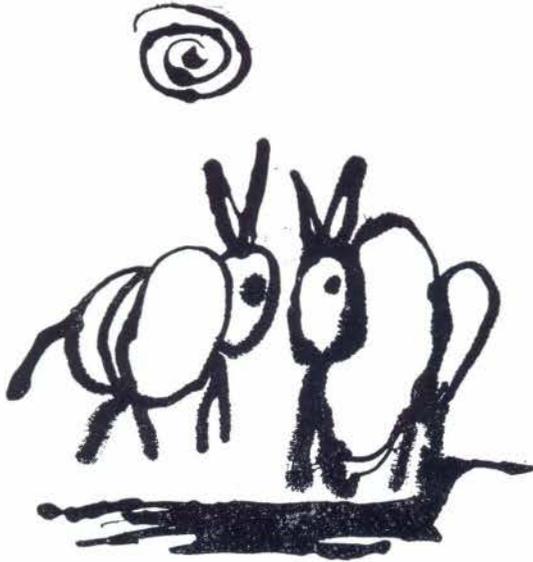
"Del lenguaje directo, limpio, y no por ello carente de hermosura ni valor literario, que ha de usarse, dependerá en gran medida el efecto esperado."<sup>3</sup>

Otro aspecto que tenemos que considerar es el de la presencia en la dramaturgia para niños de elementos didácticos. Los cuentos tradicionales o folklóricos —que en todos los países del mundo han sido fuente generosa de temas y argumentos empleados por el teatro para niños— siempre tienen una *moraleja*. Ya sea de manera explícita o implícita siempre ofrecen a los niños una enseñanza. Todos estamos de acuerdo con que el teatro para niños debe enseñar, pero limitarlo a esta función sería equivalente a repetir el error de la seudoliteratura didáctica para niños del siglo XVIII y reducir el arte a una mera función didáctica, negando, por tanto, su verdadera función.

La función cognoscitiva, como característica general del arte, está presente en el teatro para adultos pero aquí aparece de manera más consciente, y necesariamente debe expresarse de una forma abso-

<sup>2</sup> Lawson, John H. *Teoría y técnica de la dramaturgia*, La Habana, Arte y Literatura, 1976, p. 441.

<sup>3</sup> Alonso, Dora. "La obra teatral para niños", en *Cuadernillos de Teatro Infantil y de la Juventud* No. 3, La Habana, 1965 (s/p.)



lutamente clara. Acerca de esto, la mexicana María Virginia Ruano expresa:

“El mensaje debe ser uno solo, sin bifurcaciones primarias, es decir que éste debe ser tan claro y preciso que el niño lo perciba nítidamente y que en ningún momento pierda el hilo central de la obra.”<sup>4</sup>

El Artista del Pueblo de la URSS, Serguei Obraztsov, ha dicho:

“El argumento de una obra para niños debe ser sencillo, claro, divertido. Los personajes, seres humanos o animales, tienen que ser conocidos por los niños, sus actos deben ser bondadosos, positivos en su intención, para que el espectáculo oriente a los niños, ante todo, a emociones bondadosas y actitudes resueltas en la vida”<sup>5</sup>

Es decir, que la *claridad* y la *sencillez* en la exposición deben ser premisas insoslayables en el drama para niños a fin de poder transmitir un mensaje preci-

<sup>4</sup> Ruano, María Virginia. “Algunas notas y consideraciones sobre la obra de títeres”, en *Gaceta* No. 7, Colombia, nov. 1976, p. 3.

<sup>5</sup> Obraztsov, Serguei. “El teatro de títeres educativo”, en *Cuadernillos de Teatro Infantil y de la*



so, pero, como ha expresado Dora Alonso:

“Désele al niño el mejor mensaje... que no lo parezca. Cuidemos de no martillar en forma torpe sobre su inteligencia; usemos de la mejor imaginación”.<sup>6</sup>

Cuando el autor falla en este aspecto el resultado es la obra chatamente didáctica, incapaz de sustituir lo que se aprende en la escuela y de trascender este límite, o sea: un producto carente de valor artístico.

La música y las canciones, por otra parte, pueden ser elementos mínimos o inexistentes en el teatro para adultos, pero resultan imprescindibles en el teatro para niños, que, sea cual sea el tema que aborde, debe manifestar alegría, expresar la belleza de la vida. El optimismo que debe permearlo tiene en la música y las canciones a su más fiel aliado.

Otro elemento a tener en cuenta es la participación activa en el espectáculo que sea capaz de propiciar el texto. El público infantil generalmente está en la mejor disposición de subir al escenario o de colaborar de forma activa con los actores o titiriteros en funciones al aire libre o en la escuela. Por otra parte, cuando se trata

<sup>6</sup> Alonso, Dora. Edic. cit. *Juventud* No. 5, La Habana, 1966, (s/p).

de niños inhibidos, tímidos o con trastornos de conducta, muchas veces el teatro, integrándolos a la representación, ayuda a vencer las inhibiciones. Lo cierto es que este público, si bien no es crítico como el adulto, es, en la mayoría de los casos, mucho más espontáneo.

Esta característica ha permitido incluir en muchas obras la posibilidad de una participación activa de los niños en el conflicto, a veces de forma tímida y otras de manera tal que la pieza no podría representarse sin la intervención del público. No creemos que este aspecto sea de obligatorio cumplimiento ni tampoco la única vía para lograr que la pieza cumpla su objetivo artístico-didáctico, pero sin dudas es un elemento importante y bastante generalizado que se relaciona, incluso, con experiencias similares en el teatro para adultos.

Otro aspecto importante y discutible del drama para niños es su extensión. En los inicios de la dramaturgia cubana para niños, allá por la década del 40, y en los primeros años del período revolucionario, las piezas tenían una duración promedio de quince a treinta minutos. Paulatinamente y como consecuencia no sólo de la aparición de nuevos y más complejos temas sino también del desarrollo técnico alcanzado por un movimiento profesional de características nacionales, la extensión de las piezas ha rebasado los cuarenta y cinco minutos de representación, y cada vez son más frecuentes las que dan pie a espectáculos de una hora. Generalmente se considera que este es el tiempo límite para mantener la atención de los pequeños.

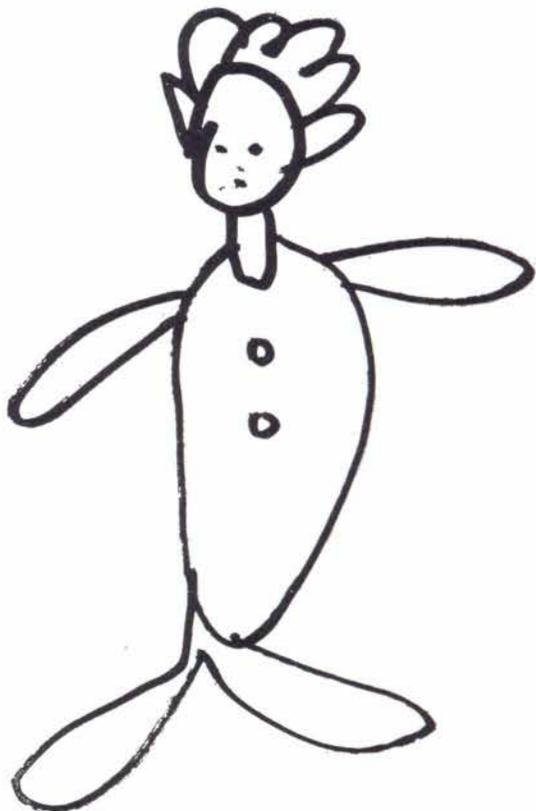
Lo anterior no puede afirmarse ni negarse, ya que no existen en Cuba investigaciones al respecto. En países con tradición teatral más rica en este campo —sobre todo en países socialistas— pueden verse piezas de una hora de duración o menos, pero también espectáculos con títeres o con actores en dos actos, con una duración de dos horas y que, por su-

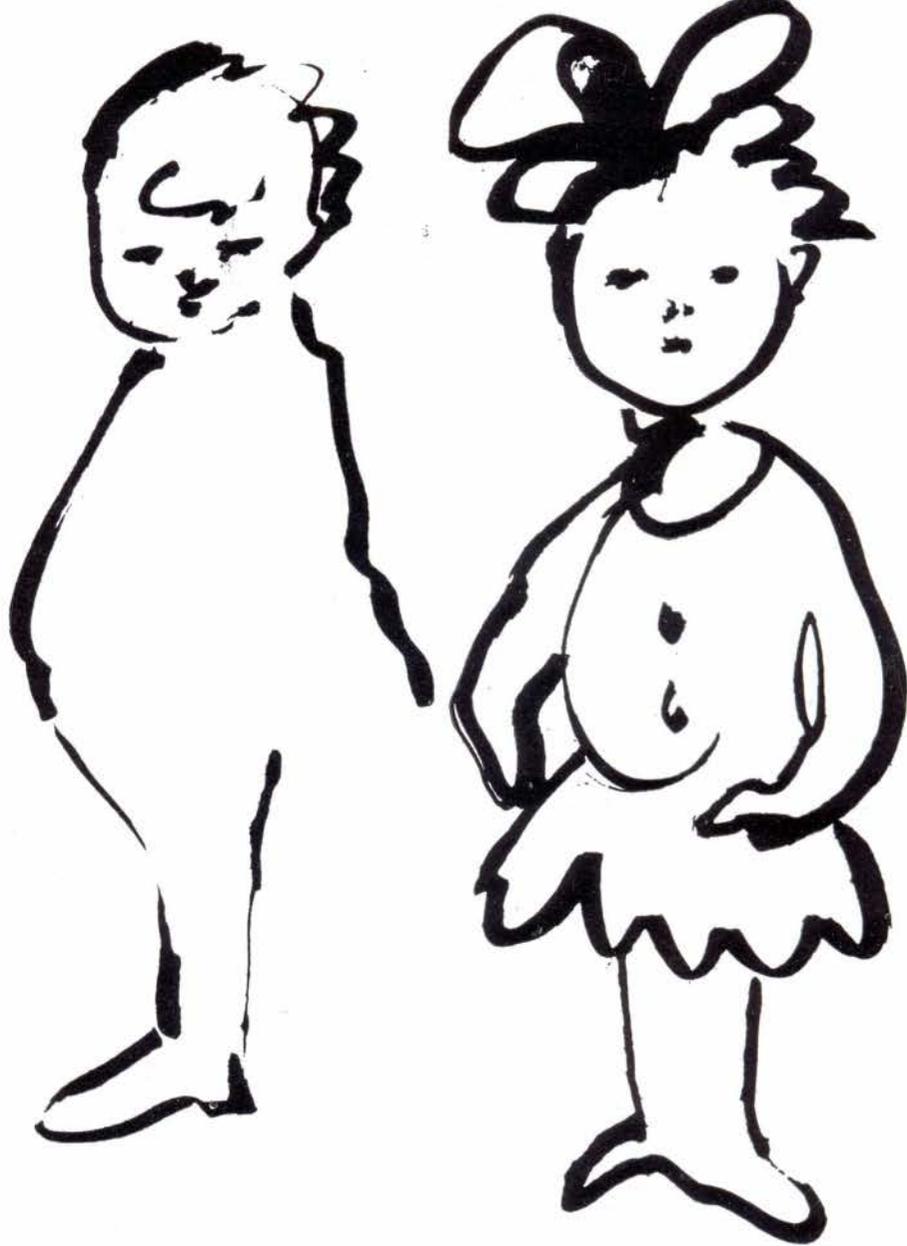
puesto, mantienen en todo momento la atención y el interés del público. Pensamos, pues, que el problema fundamental no es la extensión, sino la mayor o menor capacidad del autor, el director y los intérpretes para mantener el interés de un público que tiene como rasgo casi definitorio el de desviar de inmediato su atención en cuanto lo que ve y oye comienza a aburrirle.

También hay que considerar en este aspecto la influencia de la tradición teatral y el hábito de asistencia al teatro, la primera muy breve entre nosotros, y el segundo poco desarrollado en comparación con los países europeos.

### ¡CUIDADO!, HAY NIÑOS

Resulta claro que escribir una *buena* novela de trescientas páginas no es más ni menos difícil o complejo que escribir un *buen* poema de diez versos. De la misma manera podríamos formular que escribir





una *buena* pieza para adultos no es más ni menos difícil o complejo que escribir una *buena* pieza para niños. Se trata, como hemos dicho, de la existencia en el drama para niños de ciertas especificidades de cuyo dominio depende el resultado. Lo innegable es que requiere un especial *cuidado* en muchos aspectos, ya que el público al que se dirige es un colectivo humano en formación, y dado que los dramaturgos siempre somos adultos, tenemos para con ellos en este campo la misma responsabilidad que en otros aspectos de la vida.

Retomemos ahora la máxima que formulábamos al principio:

*Los niños se conforman con cualquier cosa por eso nuestra responsabilidad es tan grande.*

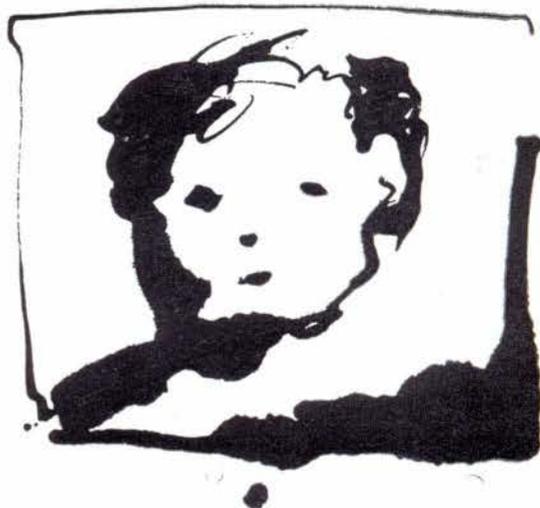
El autor que sólo tome en cuenta la primera parte no tendrá inconvenientes en escribir piezas con temas baladíes, sin conflicto, con personajes esquemáticos, un diálogo pobre, una estructura desigual e impregnadas de un pedestre didactismo, pero aquél que interiorice la segunda parte de la máxima y esté consciente de la importancia de su trabajo se esforzará por obtener los mejores resultados artísticos.

El drama para adultos cuenta con una tradición de dos mil quinientos años, mien-

tras que el teatro para niños apenas alcanza un siglo de existencia como una disciplina artística con características propias.

Esta desventaja se hace sentir y tiene que ser tomada en cuenta a la hora de hacer cualquier análisis. Sin embargo, el desarrollo que en este siglo ha tenido en el mundo el teatro para niños, y sobre todo en los países socialistas, ha condicionado la aparición de obras de calidad. En Cuba, esto se ha hecho evidente a partir del triunfo de la Revolución, hecho que posibilitó la aparición y desarrollo de un movimiento teatral profesional que cuenta hoy con más de una veintena de colectivos que hacen teatro para los niños en todo el país.

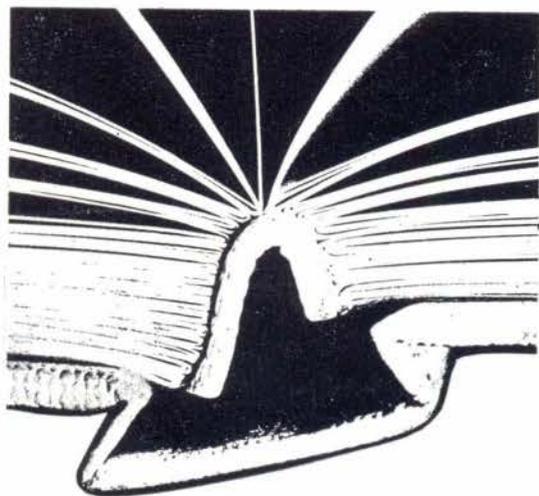
La existencia de una dramaturgia cubana para niños es un hecho innegable que se comprueba al revisar algunos títulos como *Espantajo y los pájaros*, de Dora Alonso; *Gran misión científica de encontrar la redonda pelota*, de René Fernández; *Los tres pavos reales*, de Ignacio Gutiérrez; *El segundo enviado del rey*, de Fidel Gal-



bán; *La nana*, de Raúl Guerra; *El extraño caso de la muñeca que se cayó de un cuento*, de Bebo Ruíz; *Mambí*, de David García Gonce; *Ruandí*, de Gerardo Fullela León; *El pequeño buscador de nidos*, de Francisco Garzón Céspedes; *Canción de futuro*, de Jorge Martínez; *Hombrecitos de la prehistoria*, de Orlando Vigil-Escalera y *El perro carambolero*, de Teresita Rodríguez Baz, por citar sólo algunos ejemplos.

Estos títulos rebasan con creces el falso esquema simplista del drama para niños y abordan, con la requerida solidez dramática y una dignidad literaria, temas atractivos y diversos.

Estos y otros muchos autores, como Modesto Centeno, Juan Acosta, Nérido Álvarez Izada, Yulky Cary, Abelardo Estorino, Manuel Galich, Ricardo Garal, Rómulo Loredó, Roberto Orihuela, Rodolfo Pérez-Valero, Ramón Rodríguez Boubén, Fernando Sáez y Carlos Sánchez, entre otros, conforman una amplia gama de creadores que paso a paso, con logros y deficiencias, incrementan el caudal de nuestra dramaturgia para niños.



# LIBROS

## TRAGEDIAS DE SHAKESPEARE

La aparición de las *Tragedias de Shakespeare* —Biblioteca de Literatura Universal de la Editorial de Arte y Literatura, 1982— es un indudable estímulo al interés teatral que en los últimos tiempos, y con ánimo audaz, ha desatado entre nosotros la obra dramática de William Shakespeare.

Es, también, un acontecimiento en la crítica shakespereana nacional al publicarse con una introducción general, profunda y esclarecedora, y con estudios académicos particulares de cada obra en que aflora la importancia de los elementos principales de estas tragedias. Lo que permite al lector no avezado en asuntos literarios o que no dispone de crítica especializada una lectura inteligente y aguda, y facilita al tea-

trista interesado un punto de partida para la posible escenificación.

La autora de estas introducciones, Doctora Beatriz Maggi, es una conocida estudiosa de la obra shakespereana y una acuciosa investigadora del universo isabelino. Las palabras iniciales de su Introducción General dirigen la atención a la riqueza esencial de la lengua inglesa, a la revolución de las palabras que acompaña al turbulento Renacimiento inglés y a la sensibilidad lingüística especial de William Shakespeare para aprehender "el futuro en el instante" y engrandecer magistralmente el verbo dramático.

El logro inmenso del siglo XVI es la cristalización de la unidad nacional, premisa política indispensable para el desarrollo capitalista. La prologuista abunda en "la llamada acumulación originaria del capital" siguiendo de cerca los estudios de Marx, y detalla el panorama político y social en tiempos de los Tudores y de Jacobo II.

En sus estudios críticos sobre algunas tragedias shakespereanas el patriota puertorriqueño Eugenio Ma. de Hostos anunciaba:

"Vamos a asistir a una revolución. *Hamlet* es una revolución". Podríamos ensanchar esta lúcida opinión con el aserto: la época isabelina en sí fue una inmensa revolución, como revolucionarios fueron la expresión inglesa del Renacimiento, la eminencia y excelencia del drama, la maestría artística que fue percibida tan natural y espontáneamente por un público universal y, en fin, como revolucionaria fue la violencia que caracteriza a "toda sociedad vieja que lleva en sus entrañas una nueva". En su Introducción General, la autora explora la situación política inglesa y aquella circunstancia excepcional que garantiza la alianza de los intereses monárquicos y burgueses y que luego también apunta a su futura disolución. Shakespeare, como puede verse, emerge de todas sus obras como el poeta de la unidad nacional, ya sea exal-

tando su logro o avizorando los peligros que podrían causar su pérdida.

El Renacimiento, al decir de Engels, fue "la mayor revolución progresiva que la humanidad había conocido hasta entonces", marco necesario para el surgimiento y desarrollo de sorprendentes "titanes", "hombres de una sola pieza", de alcance universal e imperecedero. Así se comprende mejor la exuberancia del genio de Shakespeare, animador supremo de la escena inglesa, y su franco y apasionado hurgar en lo recóndito de la naturaleza humana.

La Doctora Maggi, en pasajes memorables, incursiona en el análisis del genio shakespereano y despoja de toda validez los criterios burgueses y las mistificaciones que por tanto tiempo han tratado de ocultar la esencia del arte de William Shakespeare.

Ni se ha de tener la visión microscópica que escamotea la perspectiva justa, ni se ha de desentrañar el "misterio de la obra de Shakespeare" con el análisis existencialista, el trauma teológico o el fatalismo metafísico. La tragedia y el héroe shakespereanos no han de verse como aislados paradigmas de pasiones, sino como expresiones del más profundo y noble conocimiento del comportamiento humano y de las circunstancias que lo influyen.

Beatriz Maggi, por último, describe en la Introducción General la pujanza de la vida teatral inglesa en el período y analiza los rasgos característicos del actor, de la empresa teatral y de la escena isabelina.

La traducción de las obras es la muy conocida de Luis Astrana Marín. Esta es una traducción meticulosa de la obra de Shakespeare aunque adolece de cierta mojigatería al interpretar determinadas expresiones —que el gran poeta no vacilaba en utilizar vivamente y con el espíritu que ellas exigen— o al tratar de embridar o dulcificar, en ocasiones, la traviesa y sensual utilización del idioma que hace

William Shakespeare. El lenguaje, además, es muy español, de giros muy peninsulares, que enajenan un poco la atención del lector cubano y que pueden provocar hilaridad, como es el caso de la muy inglesa nodriza de Julieta jurando con un decididamente ibérico "¡Pardiez!". Desde hace tiempo se impone la necesidad de contar con una nueva traducción de las obras de Shakespeare que le haga el honor que merece y que lo acerque al público cubano. Lo que no quiere decir que la traducción de Astrana Marín no sea lo cuidadosa y erudita que en realidad es.

En las introducciones particulares a las tragedias, la profesora Maggi ha seguido un mismo sistema: expone las fuentes de que se ha valido el autor y las modificaciones que ha insertado —como ella bien dice, "nada resulta más significativo que los cambios que un autor introduce en el material que selecciona para su creación". La autora continúa, si es necesario, detallando la especificidad histórica que pueda facilitar la comprensión de determinados pasajes en la obra o del tema escogido. Luego, analiza los rasgos sobresalientes de la tragedia, su estructura, tema y personajes principales. Finalmente, expone algunos juicios de la crítica burguesa tradicional sobre la obra y los contrasta con los vertidos por la crítica progresista contemporánea.

Quisiera referirme brevemente a algunos de estos estudios introductorios. En el que precede a *Macbeth* la autora ha subrayado justamente la importancia del conocer la inquietud del poeta por el futuro de la unidad política nacional y sus relaciones con la corte de Jacobo I. En este sentido, apunta cómo Shakespeare se inspira en un tema del período feudal para mostrar un aspecto de la realidad social contemporánea. Dedicó atención especial a la famosa escena entre Malcolm y Macduff y la explica a partir de su significación en relación con el reinado reaccionario de Jacobo Estuardo. Hubiera sido interesante ver esta escena también en el marco de la evolución del teatro



inglés, como deudora de las no tan lejanas "moralidades". En su estudio define acertadamente el tema principal de *Macbeth* y defiende una posible interpretación de las relaciones entre Macbeth y Lady Macbeth y la proyección humana de estos personajes. En este sentido, son ricas y variadas las interpretaciones que pueden aceptarse del comportamiento dramático de los personajes shakespearos, como se ha visto ilustrado por la práctica teatral.

El estudio de *Hamlet* que hace Beatriz Maggi es penetrante. Centra su atención en el personaje principal y no es gratuito su interés: mucho se ha tergiversado y mucho se ha especulado —hasta el absurdo— en la interpretación de los pensamientos y acciones de Hamlet. La introducción que hace la autora para esta obra es utilísimo punto de partida para una significativa lectura. El teatrista debe considerar, además, la importancia dramática de las semejanzas argumentales y de los contrastes.

En *Otelo*, el estudio introductorio subraya la importancia del tema racial y la actitud real del poeta inglés ante su perso-

naje y su problema. Esta introducción es particularmente aguda y desenmascara limpiamente los intentos de la crítica burguesa de convertir Otelo en una especie de *soap-opera* renacentista.

La Dra. Maggi analiza con emoción especial la tragedia del *Rey Lear*. Y como es ciertamente difícil intentar la síntesis de un estudio introductorio animado por entusiasmo académico semejante, dejo al lector de estos volúmenes que juzgue por sí mismo, algo que, desde luego, nunca dejará de hacer.

Estos apuntes sobre las introducciones particulares han tenido como fin ilustrar, en forma muy somera, el método seguido para facilitar una mejor lectura iluminadora, de las tragedias de William Shakespeare.

Con impaciencia, y con un justificadísimo interés —luego de la aparición de estos primeros textos— esperamos la continuación de este esfuerzo editorial. (Marta Eugenia Rodríguez Gómez)

## UNA LANZA POR DON FERNANDO

*Los bailes y el teatro de los negros en el folklor de Cuba*, ese texto capital de Fernando Ortiz, no es ya una rareza bibliográfica.

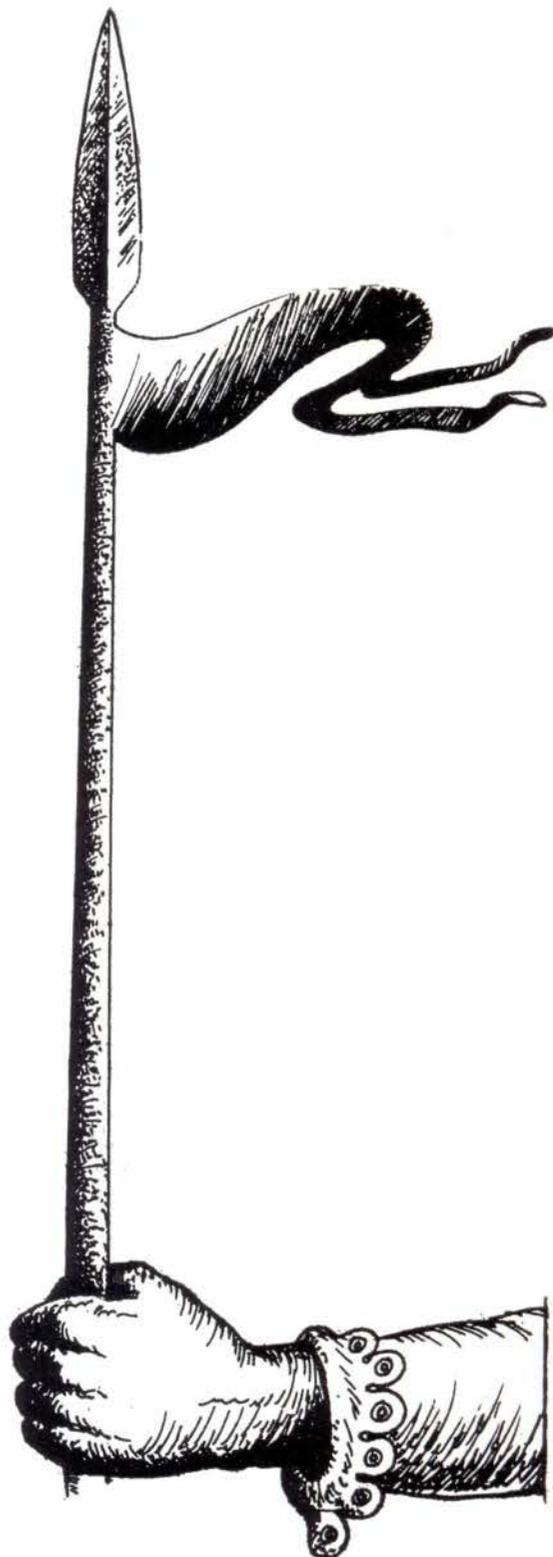
Ahora puede vérselo por librerías y bibliotecas, después que la Editorial Letras Cubanas publicó su segunda edición —la primera era de 1951— con motivo del centenario del gran polígrafo cubano.

El libro, aunque puede leerse en forma independiente, es en realidad el segundo volumen de un colosal estudio de Ortiz sobre la música folklórica de Cuba que constituye una de las investigaciones más monumentales y relevantes que se hayan

hecho acerca de la cultura cubana (pensándolo bien... ¿cuál otra la supera? No por gusto Marinello llamó a Don Fernando "nuestro tercer descubridor"). *Los bailes...* fue precedido por *Africanía de la música folklórica de Cuba* (publicado en 1950 y reeditado en 1965) y los cinco tomos de *Los instrumentos de la música afrocubana*, que fueron apareciendo de 1952 a 1955 y no han vuelto a publicarse. A ellos debía seguir *La historia social de la música afrocubana*, uno de los veinte libros que el maestro dejó sin redactar. Esta vasta empresa no es sólo una *summa* acuciosa de 3 500 páginas sobre la música, la danza y las formas predramáticas de origen africano en Cuba, sino todo un tratado de etnografía y de africanismo, así como un estudio imprescindible para caracterizar la cultura del Caribe.

Se trata del esfuerzo capital de toda la labor ortiziana, y es osado hacer esta distinción dentro de una obra de tan amplias dimensiones que su sola lectura toma casi una vida. De tal afirmación podrá inferirse el valor del libro. No vamos a insistir aquí en el significado del quehacer del sabio ni de este volumen específico. Sólo quisiéramos señalar un aspecto poco mencionado: su calidad literaria.

Ortiz poseía un estilo. No nos referimos sólo a un dominio de la lengua que le permitía expresar con claridad y elegancia sus ideas, sino a toda una personalidad como escritor que vuelve inconfundible su prosa, destacándola sobre esa impersonal corrección del lenguaje científico. Su humor, su sentido narrativo, su incorporación de términos y giros populares al mismo nivel del más sofisticado léxico de la ciencia, sus tropos, sus salidas emotivas, la inclusión de anécdotas, la amenidad, su degustación de la palabra, hacen que en Ortiz se produzca una suerte de sincretismo entre el coloquio o habla cotidiana y los paraloquios científico y literario. Tal vez Don Fernando —como Freud— fue un literato frustrado. Nosotros nos atrevemos a afirmar que *Historia de una pelea cubana contra los demonios*



es una de las "novelas" más apasionantes que se han escrito en Cuba.

Junto con el prólogo original de Alfonso Reyes, la nueva edición de *Los bailes...* incluye otro propio, de Argeliers León, uno de los más valiosos continuadores del sendero abierto por Ortiz. Es un texto ceñido escuetamente a la crítica de la obra que presenta, y que no escatima páginas en hacerle ciertos reparos. Uno de los principales es señalar que no se contempla el contexto clasista donde se producen las manifestaciones analizadas. Se trata, sin duda, de una limitación general del enfoque positivista de toda la labor de Ortiz. No obstante, en el prólogo de la edición hecha por el Ministerio de Cultura en homenaje al centenario de una de las figuras mayores de la cultura cubana hubiera sido deseable recordar, como lo hizo Armando Hart, que el positivismo de Ortiz "no puede ser analizado con los mismos criterios con que evaluamos las ideas positivistas en Europa", y que "en Don Fernando, sus análisis le facilitan un enfoque científico y, por ende, progresista de la realidad socio-cultural cubana".

Aunque el principal valor científico de la obra de Ortiz es de carácter empírico —y éste basta y sobra para considerarlo una figura trascendental—, hay que tener en cuenta, como ha puntualizado José Antonio Portuondo, que fue él quien abordó por primera vez un estudio culturoológico de nuestra sociedad, y que lo hizo, sin ser marxista, con un sentido dialéctico de la cultura. Su obra, concentrada en lo empírico, es, sin embargo abundante en criterios y categorizaciones. Al establecimiento del concepto de transculturación —un aporte teórico muy importante— se unen centenares de conclusiones acertadas. Así, por citar un ejemplo, su concepto del *mana* (*cocoricamo* en el folklore cubano) como "sacripotencia" es semejante al de Lemann ("potencia sobrenatural") usado por Berta I. Sharevskaya para combatir, apoyándose sobre todo en los estudios de Paul Radin, la teoría de Marett del animatismo como fase especial de la historia de la religión —por cierto, suscrita por

Argeliers en su *Introducción al estudio del arte africano* basada en un libro de Jacques Maquet. La africanista soviética y el viejo estudioso coinciden en sus criterios de base acerca de este controversial tema etnológico.

Otro reproche proviene de la actitud en guardia que siempre mantiene Argeliers frente a la subestimación espiritual del negro —viejo y burdo argumento del colonialismo— y a la consideración de una cultura africana indisolublemente ligada a la religión —nuevo y sutil recurso del neocolonialismo. Argeliers critica una supuesta negación por Ortiz de la función estética en el baile, el teatro y la música de los negros. En realidad, si leemos en su contexto las citas que fundamentan los reparos, resulta evidente que el polígrafo se refiere a que el motivo estético no es único en esas manifestaciones culturales. Lo cual, por supuesto, resulta propio del nivel de desarrollo económico-social de los grupos humanos que crearon esas danzas, donde la superestructura no se hallaba aún fragmentada de un modo tan específico. Lo mismo ocurrió en Grecia o en Alemania.

La especificidad de lo estético es un concepto moderno (¿no fue Kant el primero en defenderlo en el plano filosófico?) que justifica la conversión del arte en una actividad independiente, con un valor en sí mismo, a resultados del desarrollo del capitalismo en el siglo XVIII y la escisión social del artista. Nada hay pues de misonigrista en afirmar que en los bailes negros figuran componentes funcionales, ajenos al arte "puro". De ahí que no exista la contradicción aparente que señala Argeliers cuando Ortiz, al final de su libro, adjudica a los africanos "un arte sonoro original con positivos aportes humanos y estéticos". El sabio no se cuestiona la presencia de lo estético en el arte negro: lo analiza en su manifestación real, vinculado con otras funciones superestructurales, y no aislándolo artificialmente.

En *La africanía...* ha dicho muy bien el no marxista Ortiz: "La música no puede ser

históricamente conocida sino en relación con todos los demás elementos de la específica cultura humana de que ella misma parte: la religión, la magia, la literatura, la escuela, la moral, la esclavitud, el feudalismo, la corte, la iglesia, la guerra, la agricultura, la industria, el comercio, el lujo, el salario, la miseria...".

En la ejemplar semblanza de Ortiz realizada por Mariano Rodríguez Solveira a manera de prólogo para la segunda edición de *Historia de una pelea...*, pueden leerse estas conclusiones a tener muy en cuenta cuando se vaya a enjuiciar su obra:

El deber de todo científico es hacer "su tarea", a la altura de su momento histórico. La obra de don Fernando está terminada. Cumplió con su deber. Cualesquiera que sean los aciertos o errores que en ella se encuentren, es una creación gigantesca que el mundo, y Cuba especialmente, reconoce y agradece. La ciencia avanza acumulando aciertos y fracasos. Nada hubiera sido más grato para el maestro desaparecido que saber cómo la llama encendida por él en busca de la verdad, crece y se extiende en las manos de jóvenes cubanos.

Estamos seguros que Argeliers suscribe la opinión anterior.

La manifestación de nuestro disentimiento en cuanto a su prólogo se debe, más que a los reproches en sí que hace a Ortiz, a la forma seca, rígida, sincrónica, en que han sido hechos, sin situar el análisis en vínculo con la significación histórica de la obra ortiziana. Tal vez esto se deba a las características mismas del estilo difícil de Argeliers. De todos modos, como su crítica acompañará por siempre a esta edición del centenario, hemos considerado obligatorio —sin variar en un átomo nuestro respeto y admiración por el prologuista— salir a quebrar una lanza por el viejo Don Fernando. (*Gerardo Mosquera*)

## PUBLICACIONES RECIBIDAS



### REVISTA INTERNACIONAL

La revista *Theatre International* (números 3-4/1981), publicación del ITI dirigida por su secretario general Lars of Malmberg, contiene valiosos materiales de la vida escénica mundial. Entre ellos, un estudio de Kate Gault sobre la danza teatral en Etiopía y una descripción de las técnicas y el trabajo del teatro ambulante Raun Raun, de Papua, Nueva Guinea, así como un informe del IX Congreso de la Federación Internacional para Investigaciones Teatrales (FIRT). Dentro de una sección especial dedicada a las experiencias escénicas para minusválidos, se incluye un trabajo de Nancy Morejón sobre el Teatro de Pantomima de Cuba que dirigen Olga Flora y Ramón. Al reseñar estos artículos la revista consigna se trata de aportes "para fomentar las oportunidades creativas en los minusválidos y disminuidos".

### LA MEMORIA Y EL JUICIO

Bajo este título publicado por la editorial Oriente, de Cuba, el crítico, poeta y director teatral Francisco Garzón Céspedes ha reunido entrevistas a personalidades de la cultura cubana y latinoamericana. "Es un libro— dice su autor —que toma como piedra de toque dos planos: el mundo de los recuerdos y la valoración crítica de lo que se ha vivido y se vive". Así en su sección *El juicio* aparecen los testimonios de Manuel Galich, Julio Mauricio y Carlos José Reyes, a través de los cuales el lector

obtiene una panorámica del teatro latinoamericano en la voz de sus protagonistas. La misma editorial publicó un volumen de monólogos de Garzón Céspedes *Amor cuando vuelan gaviotas*, muestra de su versatilidad y vocación teatral.

## MEMO 6

*The decline and fall of the (american) avant-garde* (Declinación y caída de la vanguardia norteamericana), del crítico y director teatral Richard Scheckner es el contenido de esta publicación de Holanda. Su autor analiza la explosión experimental entre los años 50 al 75 y los diferentes grupos y personalidades que la caracterizaron. Scheckner explica las razones del descenso de la presentación experimental por la falta de activismo en la sociedad, por causa de un "estúpido periodismo", la disolución de colectivos y el fracaso de la transmisión de lo aprendido a las nuevas generaciones. Polémico y en ocasiones contradictorio, el ensayo ofrece información valiosa sobre grupos y tendencias. Para este autor, de una etapa intensa y enérgica creación experimental, el teatro norteamericano ha entrado en su período "Mu", palabra con la que los japoneses designaban el vacío, la pausa y la potencialidad.

## MONOGRAFÍAS SOVIÉTICAS

*El drama español del siglo XX*, libro del crítico soviético Vidas Siliunas, ha sido lanzado recientemente por la editorial Naúka (Ciencia) de la Unión Soviética. Es la primera monografía de este país que estudia prolijamente la obra de Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo y Alfonso Sastre, en la que su autor quiere, sobre todo, detenerse en las etapas principales de un período del drama español destacando los problemas básicos de la dramaturgia nacional.

El Centro Nacional Soviético del Instituto Internacional del Teatro (ITI) y el Comité de Estudios de este organismo editan el folleto sobre *Los principios teatral-pedagógicos de Konstantin Stanislavski*, el cual contiene de M. O. Knebel "Metodología del análisis de los elementos interio-

res y exteriores del papel a través de las acciones físicas"; de A. P. Popov "El espectáculo y el director de escena"; de M.N. Kedrov "Acerca de la encarnación de la imagen" y de N. A. Zverev "Correlaciones entre las acciones físicas".

## DOS DE LA RDA

Fue publicado en la RDA *El premio flaco y otras obras cubanas* (Editorial Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlín, 1982) volumen que incluye la conocida obra de Héctor Quintero; *El derrumbe*, de José Soler Puig y *La vitrina*, de Albio Paz, con un acucioso epílogo de Ulrich Kunzmann acerca del teatro en Cuba. La presentación manifiesta que: "Este volumen ofrece una visión interesante de la nueva dramaturgia cubana, nacional, popular, realista y de comedia. Encontrarán tradiciones literarias universales, que van desde Lope de Vega, con sus personajes y técnicas del teatro callejero creole y afro-cubano".

El artículo *La obra de Brecht en el teatro cubano*, de la teatróloga Vivian Martínez Tabares, apareció en *Dokumentation Brecht*, 1981, publicación que recoge la recepción del gran dramaturgo alemán en los países socialistas y que incluye además fragmentos de los debates en los que participaron los representantes cubanos Vicente Revuelta y Elvira Enríquez.





- Cuando esta edición circule estará próximo a cumplir su primer aniversario el Café Cantante de Teatro Estudio, que cada viernes y sábado, después de concluida la función habitual, reúne a un buen número de espectadores, en su mayoría jóvenes, que participan —y a veces protagonizan— en las descargas musicales y la teatralización de cuentos, monólogos, poemas, a cargo de actores del grupo y figuras invitadas. Feliz iniciativa de TE que TABLAS saluda.
- Los teatristas cubanos brindaron su aporte a la celebración del X aniversario del Parque Lenin con presentaciones especiales en varias de sus áreas. Así, el público pudo apreciar puestas en escena de los colectivos Teatro Estudio, Musical de La Habana, Arte Popular, Pinos Nuevos, Político Bertolt Brecht y el Ballet Nacional de Cuba, entre otros.
- El grupo de Teatro Escambray se presentó con notable éxito en varias ciudades de Estados Unidos y Canadá en abril pasado. *Ramona*, de Roberto Orihuela, y *Los cuentos*, de Onelio Jorge Cardoso, fueron los espectáculos ofrecidos por el grupo iniciador del movimiento de teatro nuevo.
- El tradicional Festival Cervantino, que cada año tiene lugar en la ciudad de Guanajuato, México, contó en 1982 con la participación del Cabildo Teatral Santiago. *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra* y *Cefi y la muerte*, de Raúl Pomares y Ramiro Herrero, respectivamente, fueron las obras presentadas por el colectivo santiaguero.
- La directora artística Berta Martínez y la teatrológica Vivian Martínez representaron a Cuba en el seminario *La obra y el método de Brecht para descubrir y fomentar la identidad nacional y cultural de los países del Tercer Mundo*, organizado por el Centro del Instituto Internacional del Teatro (ITI) de la RDA y el Comité del Tercer Mundo del ITI, celebrado en Werder, RDA.
- Como parte del programa del Premio de Fotografía Cubana 1982, el fotógrafo Juan José Vidal exhibió una pequeña muestra de su trabajo en las tablas bajo el título de *Escenario*. Excelentes imágenes del quehacer teatral cubano que más allá del puro ejercicio estético "sirve de puente entre el potencial espectador, el autor y los actores o bailarines, a través de la óptica del que está detrás de la cámara". La exposición fue montada en el vestíbulo superior del teatro Mella y ahora se exhibe en diferentes provincias del país.
- La II Jornada del Monólogo Teatral, auspiciada y calorizada por los amigos juglares Garzón y Teresita en su casa de la Peña del Parque Lenin, tuvo en el verano pasado una larga y fructífera jornada de seis domingos en los que pudimos apreciar los estrenos de *Corazón al sur*, *La guerra y la paz*, *Aperitivo de la infamia* y *Regina*, y las nuevas versiones de *Yo tengo un brillante* y *La Machuca*.
- Con la puesta en escena de *El compás de madera*, laureada obra de Francisco Fonseca, los alumnos del último año de la Escuela Nacional de Teatro efectuaron su graduación en el teatro Victoria, de Nueva Gerona, Isla de la Juventud. Nuestra redacción da la bienvenida a los nuevos trabajadores del sector.
- Fernando Alonso, el destacado maître de ballet y director del Ballet de Camagüey, junto a Aida Villoch, primera figura de esa compañía, viajaron a Bélgica cumpliendo una invitación de Jorge Lefebre, director general del Royal Ballet de Wallonia. Allí, Alonso montó las versiones cubanas de *Las sifides* y *Coppelia*, mientras la Villoch estrenó *Imágenes*, coreografía creada especialmente para ella por Lefebre. Posteriormente Aida y el primer bailarín Osvaldo Beiro se presentaron en Sofía, Bulgaria, con el Ballet Arabesque de ese país.
- En una genuina fiesta popular se convirtió la gala de clausura de los festejos por el XX aniversario del Conjunto Folklórico Nacional que durante todo el mes de mayo tuvo lugar en el teatro Mella y otras instalaciones de la capital. Al exitoso estreno de *Trinitarias*, de Ramiro Guerra, se sumó una conga popular que arrolló por la calle Línea hasta la sede del Conjunto. La temporada-aniversario incluyó los estrenos mundiales de *Odebi el cazador* y *Refranes, dicharachos y trabalenguas*, de Manolo Micler y Ramiro Guerra, respectivamente, y las actuaciones del grupo nicaragüense Masehualt, el Ballet Nacional de Cuba, Danza Nacional, la Tumba Francesa de Guantánamo, los grupos Arará de Perico y el Hiatiano de Cueto, el Caidije y los conjuntos folklóricos de Santiago de Cuba y el de la Universidad de La Habana, entre otros. También se ofreció un ciclo de conferencias sobre el folklor y un grupo de actividades colaterales.
- Un premio especial del jurado del Carnaval '82 de Santiago de Cuba recibió el Cabildo Teatral de esa ciudad por su espectáculo *Montompolo*, montaje en el que participaron actores, familiares y gente del pueblo. Al otorgar el premio el jurado tuvo en cuenta su contribu-

Pasa a la pág. 72

# MI EXPERIENCIA EN EL MUSICAL

Héctor Quintero

Si de hablar sobre mis experiencias en el teatro musical se trata, comenzaré por decir que teatro musical es para mí, hoy día, *todo el teatro*. Porque en la cada vez más estrecha interrelación teatro-música de la escena contemporánea —fenómeno al que el movimiento teatral cubano tampoco escapa— es muy difícil encontrar oferta alguna de puesta en escena donde la música no se encuentre integrada de manera directa o indirecta a la representación y cada vez, por cierto, más en la primera que en la segunda opción.

Visto así, el diapasón es tremendamente amplio y de alguna manera tendría que hallar su restricción para unos apuntes más especializados, si es que éstos pretenden en alguna medida serlos a pesar de la obligada síntesis del trabajo periodístico. Me adscribo entonces al actual concepto internacional de que teatro musical es todo aquello que se refiere a las manifestaciones de la ópera (tradicional o no), la zarzuela, la opereta, la comedia musical, la revista, el espectáculo de variedades y otras formas similares. Este amplísimo concepto, sin embargo, no es admitido aún del todo en nuestro país y en su lugar subsiste el criterio de que ópera es *Rigoletto* o *Traviata*, lírico todo lo que suene a zarzuela u opereta, en tanto "teatro musical", como tal, es sólo lo que compete al repertorio del edificio situado en la histórica esquina de las calles Consulado y Virtudes, de Ciudad de La Habana y, en particular, al ya viejo esquema de la comedia musical.

Mayúsculo error. Teatro musical es tanto *Aida*, como *Claveles*, *My fair Lady*, todo el teatro de Brecht, algunos títulos de Benjamín Britten, cualquiera de las mulatas desgraciadísimas de nuestro lírico, *El hombre de la Mancha* (excelente ver-

sión que sobre la obra maestra de Cervantes realizaran Dale Wasserman, en el texto, y Mitch Leigh, en la música) o un espectáculo de variedades donde se mezclen desde la nueva trova, el cómico de cortina y el tenor que se luce con *Granda*, de Lara, hasta el contorsionista circense. De ahí que la tarea al frente de la Dirección general del Teatro Musical de La Habana resulte tan compleja.

Primero porque el público, de la misma manera que por repetición justificada se ha acostumbrado a la tos incontenible de Violeta en la ópera y al hervor en las venas de Cecilia en la zarzuela cubana, se ha habituado a lo ligero en el Musical que llevado a "lo cubano" tiene su clisé en las escenas solariegas, la rumba, la escoba o la reconstrucción de los años veinte, razón por la cual cuando anunciamos un título de la importancia de *Vida y muerte Severina*, de los brasileños Joao Cabral de Mello Neto y Chico Buarque de Hollanda, se muestre tímido en su afluencia pese a la calidad de la oferta.

En cuanto a los autores la experiencia va de lo trágico a lo simpático. Para la mayoría de ellos cuando se escribe "en serio" el proyecto debe ser enviado a los concursos Casa, UNEAC, 13 de Marzo, o directamente a los colectivos Teatro Estudio, Político Bertolt Brecht, Rita Montaner o Escambray para su lectura y aprobación, mientras que al Musical se le escribe cuando se quiere "refrescar", "desenchuchar" o cualquier otro infinitivo de acepción semejante. Como resultado la mayor parte de los títulos presentados para su lectura y aprobación a la dirección o consejo artístico del Teatro Musical de La Habana tienen su esencia en la bobería, la solución fácil, el esquema tradicional, el vernáculo heredado y mal asimilado, la falta de gracia (porque la práctica nos ha demostrado que contamos con muy respetables escritores teatrales pero con muy pocos *comediógrafos*, y escribir una comedia cuando se carece de gracia es una empresa tan loca como intentar preparar un "mojito" faltándonos la yerba buena; lo que resulta, además,



imperdonable en un país caracterizado precisamente, entre otras cosas, por la gracia criolla de sus habitantes) y, en fin, proyectos equivocados y en casi todos los casos desprovistos de posibilidades para su subida a escena.

Sin embargo, como nuestro principal interés es la creación de un repertorio nacional de teatro musical y para eso, entre otras fundamentadas causas, fue reinaugurado el colectivo de referencia en los meses finales de 1978, la mayor parte de las veces nos vemos obligados a decir: "No, no, no..." en tanto otras, ante el "sin remedio", tenemos que acudir a la concesión y responder: "Mira, no es bueno, pero pudiera arreglarse..." ya que en estos casos siempre se cree que un buen trabajo de dramaturgia y puesta en escena pueden hacer milagros, romántica esperanza de algunos incautos teatrístas que en el fondo bien sabemos que Milagros sólo existe como nombre propio de algunas muchachas y que lo que no resulta bueno desde la arrancada, difícilmente lo será en la meta final a pesar de las clásicas buenas intenciones de que algún vecino irónicamente dijo "estaba plagado el camino del infierno".

Claro, hay excepciones. En casi cuatro años hemos logrado —de entre docenas de títulos de teatro musical cubano leídos— algunos ejemplos interesantes como *Chocolate campeón*, de Jesús Gregorio, cuya puesta en escena pendiente tal vez resulte un desastre —porque el teatro nos reserva esas canallas sorpresas—, pero en principio muestra una materia prima prometedora en la cual tenemos depositadas nuestras más inmediatas y puras esperanzas. *Chocolate...* no es una comedia (la risa no es necesariamente el único camino del género), está bien estructurada, no es aburrida, toma para su desarrollo una figura importante de nuestra historia social y deportiva como Kid Chocolate, está llena de elementos teatrales en el buen sentido de la palabra y prescinde de "habituales" como el meneío de la cadera, los personajes arquetípicos, el "gran final

por toda la compañía" y tantos otros repetidos elementos que quisiéramos alguna vez ver barridos del género de la misma manera que anhelamos, por el camino de la ópera italiana y la zarzuela cubana según los ejemplos a que nos referimos al principio, una muerte definitiva (o al menos por algunos años) para la tísica Violeta y unas bien ganadas vacaciones para la pobre mulata Cecilia que har-to las merecería luego de tanto jaleo por los escenarios cubanos con el hermano amante, el flautista enamorado y echado a un lado, el niño, la puñalada en la Catedral y el tremendo calor de la atractiva Habana Vieja.

Y el asunto parece más complejo cuando algún inocente lector, carente de la debida información, se pregunte luego de todo esto por qué el autor del artículo, tan claro en sus objetivos, no escribe corriendo varias docenas de obras de teatro musical que resuelvan sus propias exigencias cuando el pasado evidencia que ha escrito otras y hasta con su exito y todo; análisis lógico cuando algunos tuvieron la casi rotunda seguridad de que al colocar al frente del nuevo Teatro Musical de La Habana a un teatrista con determinada experiencia en el género, íbamos a tener de la noche a la mañana y con la velocidad de un Lada un teatro musical cubano de lo más gracioso, comiquísimo, muy bueno, buenísimo, para el cual iba a costar mucho trabajo conseguir localidades. A estos lectores daremos a continuación una justa y merecida respuesta:

Estimados compañeros, la cosa no puede ser así.

Husmeando en la memoria de mis ya cuarenta años, recuerdo que hice mi primera incursión en esta especialidad en el año 1965 cuando al formar parte del elenco de actores del desaparecido Conjunto Dramático Nacional se comenzó a trabajar en el proyecto de una obra no musical de Ignacio Gutiérrez titulada *Pato Macho* y a la que, a partir del trabajo de puesta en escena y dramaturgia reali-

zado por el equipo de dirección, aporté algunos cambios de estructura que convirtieron aquel proyecto en un título de teatro musical para el cual, finalmente, compuse la música. Como tantos otros empeños del complejo mundillo teatral, *Pato Macho* no pudo llevarse a cabo en aquella oportunidad, pero ahí quedó la idea en espera de una nueva ocasión que apareció muy poco tiempo después cuando el título pasó a los planes del repertorio del Teatro Musical de La Habana y fue llevado a cabo con gran éxito de público y crítica.

Entre los recuerdos más agradables de este estreno conservo los gentiles elogios que a mi incipiente creación musical concediera el francamente inolvidable maestro Adolfo Guzmán, a quien tuvimos la dicha de contar en aquella ocasión como director de la orquesta.

A partir de esta experiencia, comencé a tomar conciencia de algo que desde entonces ha constituido para mí una constante: el teatro musical es, en gran medida, un *hecho de realización*; depende como ningún otro de la interrelación realizador-intérprete más que de la fría referencia del texto escrito.

Este género —y lo decimos luego de haber escrito y dirigido teatro no musical por espacio de muchos años—, además de ser el más complejo y exigente de todas las manifestaciones teatrales, requiere de la práctica, de “la prueba”, del trabajo de taller en ensayos y sesiones prácticas, de la utilización interdisciplinaria y total del intérprete, de un esfuerzo mayor por parte de todos sus participantes. El texto original evoluciona y se transforma en este largo y complejísimo proceso para llegar a su fase de conclusión con el aporte enriquecedor de intérpretes, directores, compositores, coreógrafos, autores, músicos. Y creyendo firmemente en esto, al correr del año 1967 me integré a las filas del Teatro Musical de La Habana para permanecer en él por espacio de varios meses. Quería conocer realmente las posibilidades de cada intérpre-

te, sus virtudes y limitaciones, y escribir un espectáculo exactamente a la medida de ellos. De esta manera surgió *Los 7 pecados capitales* que, dicho sea de paso, significó también mi primer trabajo de puesta en escena profesional. Estrenada el 3 de mayo de 1968, en pocas semanas de representación acumuló varios miles de espectadores y más de media docena —cifra respetable entre nosotros— de muy favorables críticas.

Ocho años después y luego de experiencias en el género tales como *Decamerón*, *Los muñeques* y *Lo musical*, repetimos el mismo método de trabajo con *Algo muy serio*, realizada por el grupo Teatro Estudio, para concluir nuestro itinerario, en 1980, con *Esto no tiene nombre*, de nuevo con el Teatro Musical de La Habana.

Visto así, podrá comprobarse que no ha sido tan amplia mi experiencia dentro de esta difícil manifestación sino que tal vez resulta, comparativamente, la más nutrida si comprobamos que para otros realizadores nacionales la cifra de intentos ha sido inferior. De ahí que al asignárseme la Dirección general del TMH algunos bienintencionados depositaron en mí tantas esperanzas que aprovechamos la oportunidad para agradecer la confianza y reconocimiento que las mismas llevan implícitas, al tiempo que damos a estos depositarios respuesta de por qué no pudo ser todo como pensaba —o al menos con la rapidez que se esperaba— y cómo, por el contrario, mi nombre desapareció casi por completo de las carteleras y quizá continuará desaparecido —aprovechamos también la oportunidad para decirlo— por espacio de algunos años más. Y es que la gigantesca tarea que significa la creación en Cuba de un teatro musical estable, luego de 7 años de interrupción, sin la reserva de cuadros técnicos de todo tipo debidamente formados, sin escuelas especializadas, amén de otras muchas circunstancias y dificultades, impiden al redactor de estas líneas asumir la tarea del creador con la dedicación que la misma exige si quiere evitar el riesgo de

caer en las mismas concesiones y facilismos que rechaza en los demás.

No estamos en los tiempos del Alhambra, para el que se escribía en pocas horas y se estrenaba todas las semanas. Son otras las exigencias y también los mecanismos. Por otra parte, sería ilógico suponer que de un autor pueda depender la programación de un colectivo, en tanto sí resulta lógico deducir que es mucho más importante depositar nuestro interés en el logro de una compañía especializada que responda verdaderamente a los intereses culturales y sociales de nuestro país. Y no se trata sólo de luchar por la conformación de un colectivo artístico sino de crear también un repertorio idóneo, fundamentalmente nacional, para lo cual se hace necesario, una y otra vez, hacer hincapié en lo que realmente significa para nosotros "teatro musical", de manera que los autores se acerquen bien orientados a la raíz de nuestros objetivos y logren con ello la materia prima fundamental (obra, música) sin la que realmente no podremos hablar nunca de un válido teatro musical cubano.

Y como de narrar experiencias se trata, creo importante referirme también a las emanadas de confrontaciones internacionales.

En ese sentido uno de los colectivos a nuestro juicio más cercanos a la excelencia es el Conjunto de Opera de Cámara de Moscú, que llevado de la mano maestra de Boris Pekrovski ocupa hoy día, sin duda, uno de los primeros lugares en el mundo. Entre otras razones, más del noventa por ciento de su repertorio está compuesto por títulos nacionales que responden a los intereses, necesidades y apetencias del pueblo soviético. Este ejemplo ratifica el criterio acerca de la determinante importancia de la presencia del autor nacional.

Si pasamos a los llamados "padres del género", veremos que uno de los *plays* más logrados de la escena musical norteamericana de los últimos quince años ha sido, ciertamente, *Hair*, al que han segui-

do otros como *Jesucristo Superstar* y *Evita* (la entrada de la ópera-rock en el musical, línea también muy seguida últimamente por los soviéticos), ambas del mismo compositor, así como *El violinista en el tejado* y, más recientemente, *Sueños de muchachas (Dreamgirls)*. Sin que lo importante sea apuntar la comunión o desacuerdo con los planteamientos ideológicos de una u otra obra, sí me interesa destacar —y de ahí el porqué de la cita— un denominador común de todas ellas: el autor nacional. El viejo éxito de *West si-*



Tablas publica esta foto de Carlos Pous y la de nuestra portada —quizás las últimas que se le tomaron en vida— como homenaje póstumo a quien fuera un actor versátil: excelente bailarín y cultivador de un género preñado de retos para los intérpretes. En sus 51 años de vida artística Pous mantuvo viva la gracia del "negrito" que comienza con Covarrubias hasta sus últimas presentaciones como primera figura del Teatro Musical de La Habana. Entre nosotros vivirá riendo, desafiando al "respetable" con sus chistes y actuando junto a las más recientes promociones del teatro musical.

de *story* o el más actual de *Nine*, responden al traslado de Shakespeare y Fellini, respectivamente, a la actualidad norteamericana con lo que evidentemente se logra una comunicación más efectiva.

En el terreno de las puestas en escena resulta significativo y digno de mención también la labor de compañías como las de la Opera Cómica de Berlín, R.D.A., o el Atelier Lírico del Rhin, Francia, de resultados mucho más loables, a mi juicio, que, por ejemplo, los bienintencionados propósitos de Jean Prodomides en la Opera de Nantes o sus experimentos guturales con los participantes del Curso de Verano para Jóvenes Intérpretes de Teatro Musical que cada 2 años auspicia la Fundación Eduard van Beinum en Breukelen, Holanda, en donde he conocido de otros intentos como los del canadiense William Weiss y su llamado Grupo de Búsquedas en el Teatro Musical Contemporáneo y la Popop Opera.

De experiencias como las ya referidas y otras tantas emanadas del Holland Festival o las Jornadas de Teatro Musical de Rennes, he podido constatar la abismal diferencia que, también en el terreno de las búsquedas estéticas, distinguen al socialismo del capitalismo. Una y otra vez, en este último, he sido testigo de búsquedas en donde el contenido precisamente no se toma en cuenta sino que se soslaya en función de los condicionamientos formales de evasión enajenante en los que la alienación, el desnudo gratuito, el "travestismo" al uso o, simplemente, la oquedad, han penetrado estas manifestaciones en una medida de consideración, a diferencia de las búsquedas estéticas emprendidas por el socialismo donde arte, hombre e ideas componen una aleación que si no siempre es acertada en sus resultados, sí lo es siempre en sus propósitos.

En el socialismo, pues, encontramos las más idóneas vías para el desarrollo de la creación artística en beneficio del hombre y resulta de determinante importancia, repetimos, al aporte del autor nacional para que el teatro sea entre nosotros lo

que desde los griegos hasta nuestros días ha justificado su razón de ser: una catarsis de comunicación efectiva. Para ello, tiene que estar presente en nuestros temas, en nuestras realizaciones, un elemento vital: el de la necesidad real de aquellos para quienes trabajamos. ¿Cuál es ésta ahora? Basta vivir en Cuba para conocerla. No sería ningún descubrimiento afirmar que sólo han trascendido a la historia los autores que han respondido a las necesidades de su época, aquéllos que han sabido reflejarla, criticarla. ¿Y con qué contamos hoy realmente? Atraídos por la resonancia del llamado "nuevo teatro" la mayor parte de nuestros jóvenes autores se han volcado a este giro de la moda y han tratado de seguir su molde, no en todos los casos con la eficacia de sus mejores ejemplos. Otros, por la línea del ahora llamado "teatro de recinto cerrado", han aportado títulos de temática actual con la peligrosa presencia de personajes esquemáticos, carentes de contradicciones, y estructuras dramáticas con soluciones gratuitas o disparatadas. Tanto unos como otros —nos referimos a los "nuevos" y a los "cerrados"— han contribuido en alguna medida a la conformación de un teatro aburrido, "tecoso", en donde los llamados personajes "positivos" resultan tan buenos, tan buenos que devienen irreales o insoportables, y los llamados "negativos", casi siempre trazados por la línea de la sátira, que resultan peligrosamente mejor aceptados por el público —lo que no quiere decir que en su esencia ideológica acepten a los segundos por encima de los primeros—; eso, sin contar las "transformaciones" o "evoluciones de personajes de la escena nacional que, como tomados por una varita mágica, son verdes a la una y rojos a las dos; un teatro, en fin, mal compuesto, superficial, a veces oportunista que poco o nada interesa a espectadores avezados en la lucha ideológica de nuestros días que reclaman de la escena la expresión artística que le es innata y que a veces, en algunos ejemplos actuales (por suerte no tenemos que referirnos a todos) parece olvidada.

Un teatro que no profundice verdaderamente en la suerte del tema elegido, en las contradicciones, aciertos y errores del hombre, difícilmente podrá perdurar.

A los riesgos y dificultades del análisis contemporáneo, es necesario unir la profunda valentía y honestidad revolucionaria que han hecho trascender a obras como *El premio*, por sólo citar un ejemplo de Guelman. Si se piensa en lo que a la Humanidad le ha quedado de clásico en la escena, desde Shakespeare hasta Brecht, desde Lope hasta García Lorca, comprobaremos que los conflictos y pasiones de los seres humanos, cada uno dentro de su determinado contexto político y social, devienen esencia fundamental de esta perdurabilidad. Sobre ello debe trabajar todo el teatro y como apuntaba al principio de este trabajo: teatro musical es todo el teatro.



## UN GUIÑOL SIEMPRE JOVEN

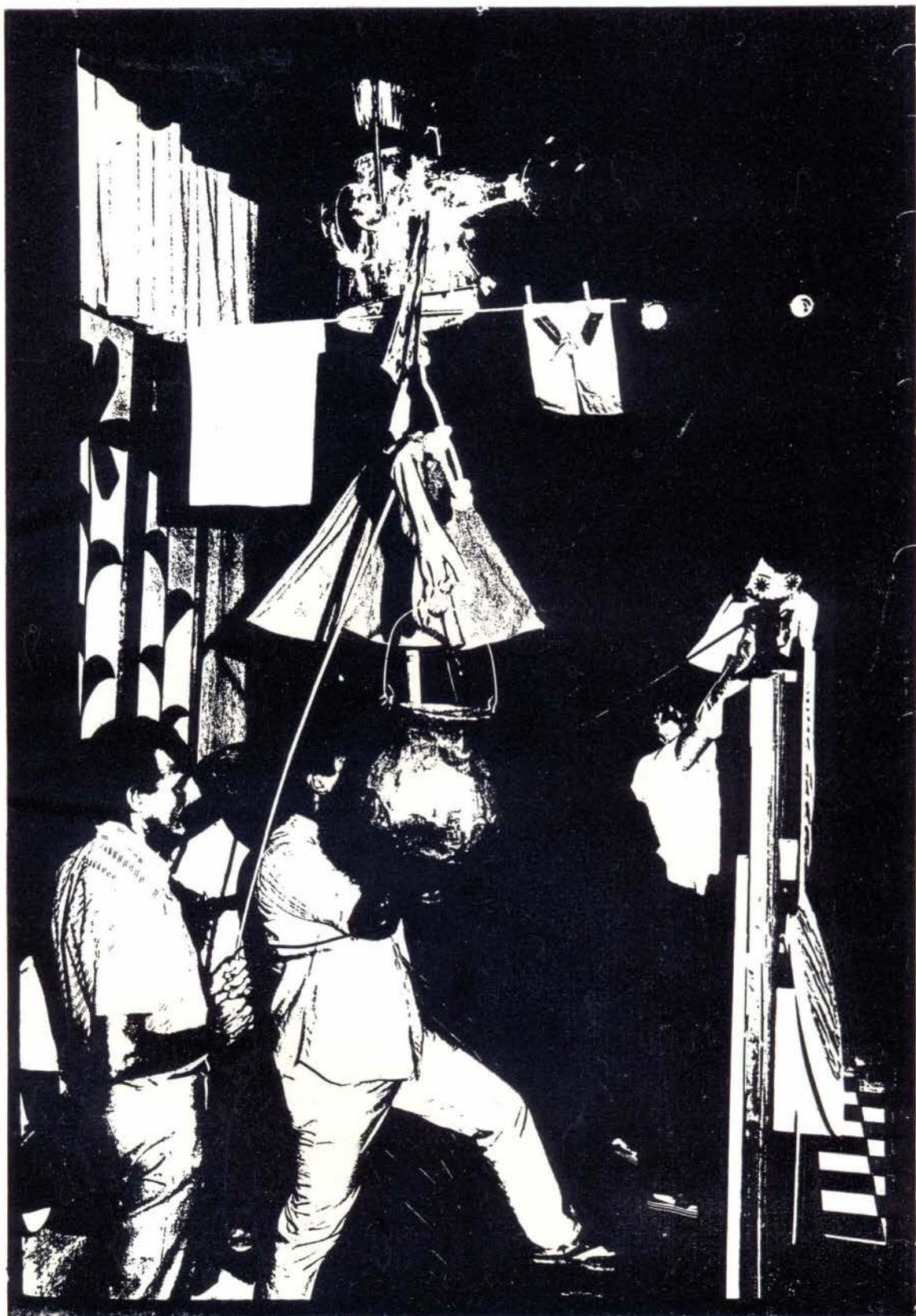
(viene de la pág. 3)

revitalización de nuestro público. El haber reconquistado un auditorio estable, capaz de evaluar progresos y estancamientos. Y tan importante como eso, posibilitar que algunos de nuestros más experimentados actores acometan la dirección de puestas en escena, con la ventaja que supone la dirección artística en manos de quienes han transitado durante muchos años por el arduo taller de la realización en escena. Son los casos, por ejemplo, de Xiomara Palacio, Ulises García, Armando Morales y Santiago Montero."

"Y creo, asimismo, que hemos contribuido modestamente a ampliar el horizonte cultural de nuestro auditorio con los Pequeños conciertos que desde 1977 se ofrecen en esta sala cada sábado y que han contado, entre otros intérpretes de reconocida calidad, con las actuaciones de Leo Brouwer, los hermanos Tiele, Iris Burguet, Georgia Guerra, Roberto Urbay y Pedro Cañas, entre otros".

Quizás por modestia Socorro no se refiera a ese esfuerzo que desde hace alrededor de un año su grupo ha sostenido por dimensionar el aprecio de las artes plásticas, al inaugurar cada mes una muestra permanente de escultura, talla, pintura u orfebrería de reconocidos artistas cubanos. O la valiosísima asistencia técnica que en el ámbito de la realización de muñecos y escenografía, dirección artística, seminarios, ha brindado a otros colectivos del país.

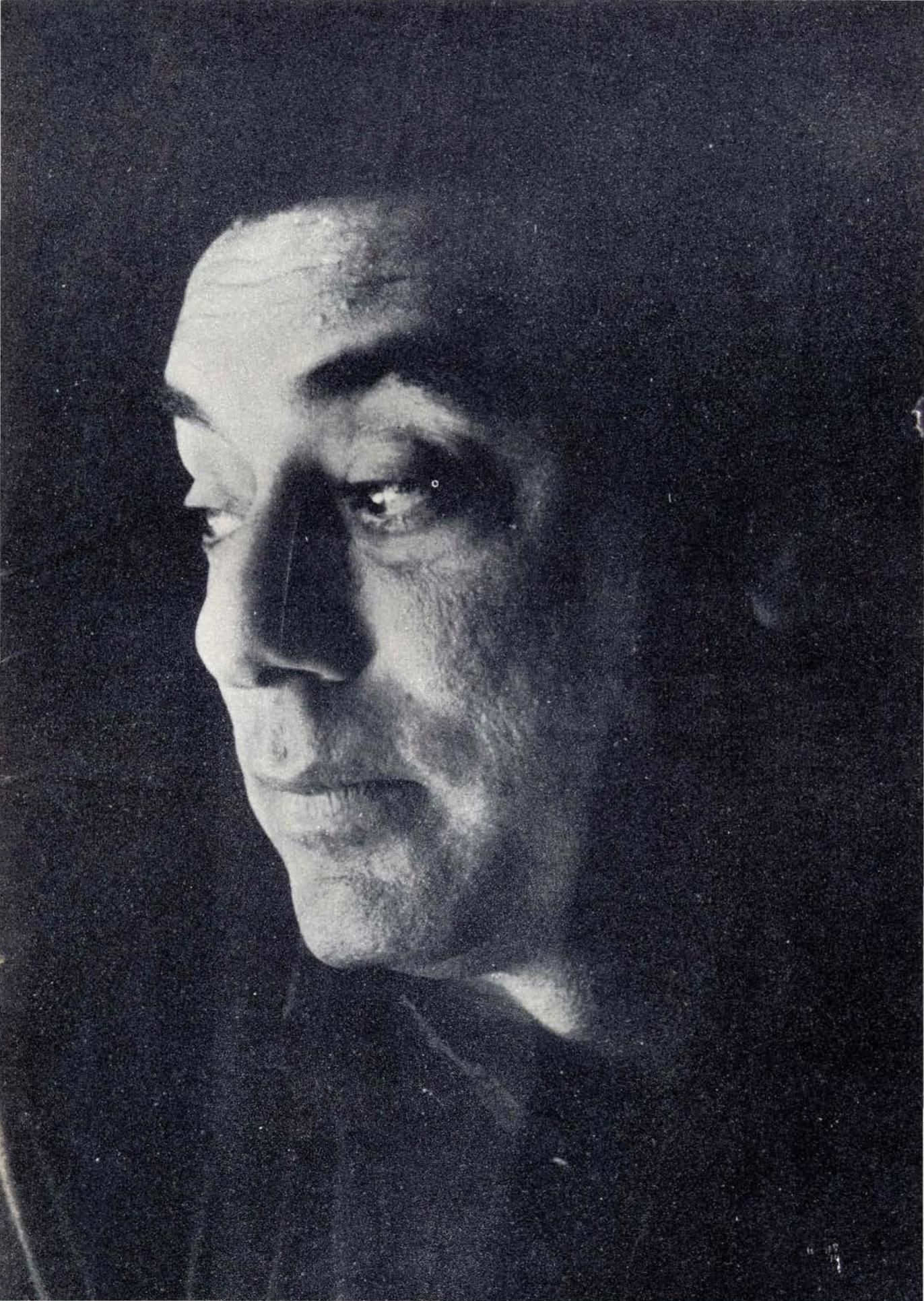
Veinte años después, el Teatro Nacional de Guñol sigue siendo un colectivo joven. Con la ventaja de ser joven y experimentado. Tal vez sea éste su secreto inconfesado, su clave de éxito, su sentido de permanencia. Si lo es, demos votos porque siga siendo eternamente joven, vital y creador. (J.C.M.)



Viene de la pág. 63

ción al rescate de la tradición del carnaval santiaguero.

- El 21 de julio último el Teatro Lírico de Pinar del Río cumplió sus primeros veinte años de vida artística. Una extensa programación sirvió de marco a los festejos, de la que destacan los conciertos didácticos que llevaron a cabo los integrantes del colectivo en escuelas y centros laborales con el objetivo de dimensionar la comprensión y disfrute de esta compleja manifestación.
- El público español tuvo oportunidad nuevamente de apreciar a Danza Nacional de Cuba con *Michelangelo*, *Fausto*, *Panorama de la música y la danza cubanas* y *Con Silvio*, entre otras coreografías que llevaron a su más reciente gira por el país ibérico. La crítica especializada —no siempre elogiosa— reseñó profusamente la actuación de este colectivo danzario.
- Un seminario metodológico de escuelas de ballet tuvo lugar en Camagüey en el que participaron profesores y directores de los centros de enseñanza de esa especialidad en todo el país. El Ballet de Camagüey, ofreció una función especial a los participantes en el evento.
- Rotundo éxito artístico y político arrojó la presentación del Conjunto Folklórico Nacional en su primera gira al continente africano a mediados del pasado año. El siempre aclamado colectivo recibió no sólo la entusiasta aprobación de los públicos de Mozambique, Angola, Ghana y Zambia, sino que fue cálidamente acogido por estadistas y principales figuras políticas y artísticas de los países visitados.
- Una nueva promoción del curso para trabajadores de la Facultad de Artes Escénicas del ISA realizó su examen de diploma para la licenciatura en actuación con la puesta en escena de *El millonario y la maleta*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, bajo la dirección de Miriam Lezcano. TABLAS congratula a los nuevos licenciados.
- Una audición radial de *Vivimos en la ciudad*, del dramaturgo cubano Freddy Artilles, fue transmitida en la República Democrática Alemana. La traducción fue realizada por Ulrich Kunzmann.
- El grupo Cubana de Acero, bajo la dirección general de Albio Paz, tuvo durante agosto-septiembre de 1982 una nueva confrontación internacional. *Huelga* fue la puesta en escena representada por el colectivo, primero en Nueva York durante el III Festival de Teatro Popular Latinoamericano, y después en varias ciudades mexicanas. Un estimulante éxito de público y crítica suscitó las presentaciones de Cubana en E.U. y México. También en el marco del festival neoyorquino, en un encuentro internacional de teatro organizado paralelamente, la doctora Graziella Pogolotti centró la atención de los especialistas con su ponencia acerca de aspectos prácticos y teóricos del teatro cubano y sus relaciones con el movimiento teatral latinoamericano.
- El XV aniversario del estreno absoluto de *El becerro de oro*, fue festejado por Teatro Estudio con la reposición de esta excelente comedia de Joaquín Lorenzo Luaces, dada a conocer al público cubano por este mismo colectivo en 1967, 109 años después de haber sido escrita.
- Los primeros veinte años de trabajo del Teatro Lírico Nacional Gonzalo Roig fueron festejados en el pasado agosto. Para ello, los miembros de este colectivo prepararon un amplio plan de trabajo que incluyó diversas actividades de extensión con las *Estampas de Cecilia Valdés* y recitales de primeras figuras. También se inauguró una exposición ilustrativa de estas dos décadas de labor artística y el Gran Teatro García Lorca acogió las presentaciones de la zarzuela *Amalia Batista*, del desaparecido Gonzalo Roig. La clausura contó con la presentación de numerosas figuras de la compañía e invitados de todo el país y se rindió homenaje a muchos de los que han contribuido al desarrollo de este género en Cuba.
- Teatro de Participación Popular, grupo que fundaron y dirigen Herminia Sánchez y Manolo Terraza, cumplió diez años de existencia a fines de agosto. Sus actores, no profesionales, en ocasión del aniversario subieron a la escena de la Hubert de Blanck para estrenar *Me alegro*, creación de Herminia que condujo artísticamente Terraza.
- En agosto tuvo lugar también el Festival XXI aniversario del Guiñol Cienfuegos, "una verdadera fiesta para los niños". En diferentes barrios, círculos sociales y en la nueva sala de teatro del grupo, se ofrecieron durante nueve días más de dos funciones diarias. Además del colectivo cienfueguero participaron como invitados los guiñoles de Sancti Spiritus y Santiago de Cuba y el Galpón de 10 de Octubre. Además tuvo lugar un evento teórico.
- La I Biental de Dramaturgia de Matanzas, evento auspicado por la Dirección sectorial de Cultura de esa provincia, reunió a un buen número de dramaturgos noveles y algunos experimentados que sometieron a análisis colectivo un total de dieciséis obras, de ellas diez de teatro para niños y jóvenes. El jurado de este género resolvió seleccionar como las mejores dos de las piezas examinadas, mientras que el de teatro para adultos recomendó que cuatro obras fueron reconsideradas en un próximo taller de dramaturgia para su posible escenificación, después que sus autores hubieran resuelto las recomendaciones formuladas por el jurado.



SE NECESITA  
UN ESPECTADOR

