

la m á teodora

REVISTA TRIMESTRAL DE ARTES ESCÉNICAS

No.3-4 | ABRIL/SEPT. 1999

PARA LA
MEMORIA
TEATRAL
DEL

Siglo xx

DRAMATURGIA
CUBANA
CONTEMPORÁNEA
(encuesta)





S

UMARIO

No. 3-4 | ABRIL/SEPT. 1999



la má teodora

REVISTA TRIMESTRAL DE ARTES ESCÉNICAS
 Números 3-4, ABRIL-SEPTIEMBRE 1999
 Editada por el Grupo Cultural La Má Teodora, una institución sin fines de lucro del Estado de la Florida, exenta de impuestos por el Servicio de Rentas Internas.
 Published by Cuban Cultural Group Inc, a State of Florida non-profit organization, Tax Exempt (IRS 501 (c) (3) Status).

This publication is made possible, in part by: Miami-Dade County Council of Cultural Affairs, Miami-Dade County Board of Commissioners, Miami-Dade County Cultural Grants Programs Hannibal Cox Jr. Community Grants Program State of Florida Department of Cultural Affairs. But the main funding source comes from the first quality work of writers, professors, artists and all the people who contributed with a suscription.

Director Alberto Sarraín
 Editor Carlos Espinosa Domínguez
 Diseñador Umberto Peña
 Fotógrafo Pedro Portal

LAS OPINIONES EXPRESADAS EN CADA TRABAJO REPRESENTAN EL CRITERIO DE SU AUTOR Y NO EL DE LA DIRECCIÓN DE LA REVISTA, QUE SÓLO SE EXPRESARÁ A TRAVÉS DE SUS EDITORIALES. NO SE DEVUELVEN ORIGINALES NO SOLICITADOS, NI SE MANTIENE CORRESPONDENCIA SOBRE LOS MISMOS.

Grupo Cultural La Má Teodora a/k/a Cuban Cultural Group, Inc
 9126 S.W. 25 Street Miami, FL 33165-2025 USA
 Phone/Fax (305) 227-6681 226-0674
 Board of Officers: Alberto Sarraín, Presidente, Pablo Durán, Vice-presidente, Jorge Olivera, Vice-presidente.

CONTRAPORTADA: FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA HABANA, LA VIDA EN ROSA (FOTO: GRUPO BUENDÍA). REVERSO DE PORTADA: FLA/BRA MIAMI, SLICES 1, 2, 3 & 7 (FOTO: DAVID WHITMAN). REVERSO DE CONTRAPORTADA: IV FESTIVAL INTERNACIONAL DE BALLET DE MIAMI (FOTO: LUIS CASTAÑEDA)

4	Convocatoria Para la memoria de un siglo que termina
5	DEL "SISTEMA" AL "MÉTODO" Fermín Cabal
7	BRECHT Y LA CRÍTICA Roland Barthes
10	RE/PENSAR EN/ A BRECHT Guillermo Heras
14	VANGUARDIA Y REALIDAD (A propósito de una obra de Samuel Beckett) Alfonso Sastre
17	TADEUSZ KANTOR, REINVENTAR LA VANGUARDIA Moisés Pérez Coterillo
21	EL MAESTRO EN TAGANKA O CONVERSACIÓN DE CÓMO NOS DESHONRAMOS ANTE EL MUNDO ENTERO Borís Mozháev
25	LA POBREZA COMO RIQUEZA Ángel Fernández Santos
26	UNA EJEMPLAR Y FASCINANTE AVENTURA
36	PINA BAUSCH: UNA INAGOTABLE MINA DE FANTASÍA E INQUIETUD Irene Sadowska Guillon
38	CARTA A LOS ACTORES DE GALILEO Giorgio Strehler
40	UNA CARTA ABIERTA A WILLIAM SHAKESPEARE O COMO NO ME GUSTA Peter Brook
41	QUÉ PENSAR HOY DE STANILAVSKI Jorge Lavelli
43	AQUELLA PARTE DE NOSOTROS QUE VIVE EN EXILIO Eugenio Barba

46 Teatro cubano: las 20 obras del siglo XX

■ LAS DOS ESCENAS (IM)PRESCINDIBLES DE AIRE FRÍO/Abelardo Estorino 48 ■ EL DESAFÍO DEL FRANCO TIRADOR/Antonio Orlando Rodríguez 49 ■ UN ALARIDO DE LIBERACIÓN/Rine Leal 50 ■ MÁS ALLÁ DE LA MAGIA Y EL MISTERIO/Gerardo Fullea León 51 ■ MARÍA ANTONIA: AMOR O AMARRE/Antón Arrufat 51 ■ LILA EN EL RECUERDO/Enrique Pineda Barnet 52 ■ UNA CONCILIACIÓN POSIBLE/Ambrosio Fornet 53 ■ LA DIMENSIÓN OBSESIVA DEL MIEDO/Matías Montes Huidobro 53 ■ UNA JOYA DEL TEATRO VERNÁCULO/Juan Carlos Martínez 54 ■ REVISITAR LA CASA VIEJA/Vivian Martínez Tabares 54 ■ UN TEXTO EXCEPCIONAL/Gilda Santana 55 ■ TEATRO CUBANO PARA MAYORÍAS/Guillermo Márquez 56 ■ UNA OBRA MAESTRA/Reinaldo Montero 57 ■ UN DESLUMBRANTE MOMENTO DE MAGISTERIO/Wilfredo Cancio Isla 58 ■ UN HALLAZGO DE LIBERTAD Y FANTASÍA/Rosa Ileana Boudet 58 ■ UNA OBRA, UN CAMINO, UNA CIUDAD/Norge Espinosa Mendoza 60 ■ EL ABSURDO COMO PARADIGMA DE UTOPIÁS/Ileana Diéguez Caballero 61 ■ TEBAS CONTRA TEBAS/Orlando González Esteva 62 ■ EL CHINO O LA PARADOJA DE LA MARIPOSA/Félix Lizárraga 63 ■ CUANDO MILIÁN TOMARA LA HABANA/Tomás González 64 ■



Tientos y pensamientos

- 65 PAIN, CATHARSIS AND EXILE IN THREE PLAYS BY VIRGILIO PIÑERA
Wilma Detjens-Montero
- 72 MEMORIA, PARADOJA Y OTROS DEMONIOS: DESMANTELANDO LA HOMOFOBIA
Juan Carlos Martínez
- 77 MEDITACIÓN EN LA SÉPTIMA PUERTA (Alrededor de Los siete contra Tebas)
Norge Espinosa Mendoza

Festivales

- 82 EL TEATRO HISPANOAMERICANO SE TOMA MIAMI
- 83 FLA/BRA: LA CONTINUIDAD BIEN ENTENDIDA

En Cartel

- DE BERNARDA EN CASA PROPIA (Y OTROS MENESTERES)/ Juan Carlos Martínez ■
- UN DELICADO JUEGO DE SEDUCCIÓN Y TIRANÍA/ Juan Villegas ■ UN PROGRAMA QUE NO CONVENCIO/ Guillermo Márquez ■ ENTRE SONÁMBULOS Y JINETEROS/ María José Bielva ■ OTRA MANERA DE HABLAR SOBRE CUBA/ C.E.D ■ THE HOUSE OF BERNARDA ALBA/ Matías Montes Huidobro ■ DANZA DE FIN DE SIGLO/ Guillermo Márquez ■ A DIRECT FLIGHT TO THE NIGHTMARE/ Ricardo Pau-Llosa/ ■ CRIATURA DEL AGUA, LA MEMORIA Y EL ALMA/ Juan Carlos Martínez ■

Ventana al Exterior

- 98 CUBA. CAMINO A CAMAGÜEY, OTRA VEZ Y SIEMPRE
Omar Valiño
- 101 CUBA. YARINI O LA VITALIDAD DE UN RÉQUIEM
Ernst Rudin
- 103 CUBA. LA CARGA DE OTREDAD
Gerardo Fullea León
- 105 COLOMBIA. BOGOTÁ TEATRAL
Antonio Orlando Rodríguez
- 107 PERÚ.
UN LORCA FETICHIZADO Y UNA CANASTA CUENTACIENTOS
Luis Paredes
- Final de Partida
- 110 EL TELÓN NO SE CERRARÁ NUNCA PARA TI, ELSA GAY
Eugenio Hernández Espinosa
- 111 UNA EXTRAÑA INJUSTICIA
Abilio Estévez
- 46 Colaboradores



Por fin podemos poner en manos de nuestros lectores este número de **La Má Teodora**. Quisimos aprovechar el pretexto del fin del siglo para preparar una entrega especial que echara una ojeada a lo que han sido estos cien años en materia de teatro, tanto en Cuba como en el resto del mundo, y la empresa fue mucho más difícil de lo que en un principio imaginamos. La demora se ha extendido más de lo que hubiésemos deseado, pero una vez iniciado el proyecto quisimos concluirlo, y ése fue el precio que hubo que pagar. En cualquier caso, vayan las excusas de rigor.

Hemos querido, en primer lugar, armar un bloque con algunas de las figuras, tendencias y grupos más importantes de la escena internacional. Pese a tratarse de un número doble, las lógicas limitaciones de espacio nos han obligado a hacer una selección de unos cuantos nombres. No deben entenderse como "los más importantes", sino sencillamente como algunos de ellos. Lejos de nuestro ánimo caer en la arrogancia de proponer una lista canónica, algo que siempre suele levantar agrias polémicas. En todo caso, Stanislavski, Brecht, Beckett, Kantor, Grotowski, Taganka, Théâtre du Soleil, Pina Bausch, Strehler, Brook, Lavelli y Barba, son nombres incuestionables. En unos casos, se trata de materiales inéditos; en otros, hemos querido recuperar otros ya publicados que resultan de difícil acceso para el lector.

En el caso de Cuba, se nos ocurrió que un buen modo de despedir el siglo era invitar a creadores y especialistas a seleccionar las 20 obras más significativas de nuestra dramaturgia. El resultado es el que aquí publicamos, y lo completan veinte textos breves que, a excepción del de Rine Leal (su presencia nos pareció imprescindible, por razones que no hace falta explicar), fueron escritos especialmente para este bloque. Tientos y Pensamientos prolonga esta mirada sobre nuestra literatura dramática, y recoge tres ensayos que inciden sobre ese tema. Y una vez más se impone la aclaración: no debe leerse esta selección hecha por sesenta personas una lista definitiva ni mucho menos (pretender decir la última palabra constituye un mal gusto en el que nunca se debe incurrir). Es una de las tantas selecciones que se pueden hacer, y como tal debe ser recibida. Que nadie, pues, se moleste por las inclusiones o exclusiones: nuestra encuesta -ninguna encuesta- no va a garantizar la posteridad. Es, en todo caso, nuestro humilde homenaje a todos los autores cubanos que han contribuido a cimentar un cuerpo dramático del que nos podemos sentir más que orgullosos.

El Editor

Convocatoria

Comenzando en nuestro próximo número La Má Teodora, revista de Artes Escénicas, incluirá en cada número la publicación de una obra de teatro. La selección de las tres obras que se publicarán cada año, estará a cargo de un jurado de especialistas cuyos miembros serán dados a conocer oportunamente. El Grupo Cultural La Má Teodora, seleccionará de acuerdo a sus preferencias, presupuesto y programación una de ellas para su puesta en escena. Las obras seleccionadas serán dadas a conocer durante un evento organizado con este fin.

BASES DEL CONCURSO

- 1 Podrá participar cualquier escritor hispano o de origen hispano sin importar su lugar de residencia, su país de procedencia o el tema de la obra. También serán aceptados trabajos de escritores de cualquier origen que traten un tema hispano.
- 2 Podrán participar obras escritas tanto en español como en inglés.
- 3 Los manuscritos deberán ser enviados en un formato de 8 1/2 x 11 (carta), con los cuatro márgenes (arriba, abajo, derecha e izquierda) de una pulgada de ancho, espacio interlineal de 1.5, en papel blanco (24 lbs.) numerado en la esquina superior derecha y presilados (engrapados) en la esquina superior izquierda.
- 4 Cada participante deberá enviar un libreto original y cuatro copias (legibles).
- 5 Las obras no deberán tener una extensión mayor de 60 páginas (Contadas a partir del comienzo de la obra propiamente dicha.). Deben incluir las siguientes páginas:
 - a. Primera página: título de la obra.
 - b. Segunda página: pseudónimo del autor o lema bajo el cual presenta la obra.
 - c. Tercera página: Personajes, lugar y época donde transcurre la acción.
 - d. No deberán incluirse ni dedicatorias, ni exergos.
 - e. Cuarta página: comienzo del texto de la obra.
- 6 En sobre aparte cerrado y sellado, identificado únicamente por el pseudónimo o lema de la obra, los concursantes enviarán la plica con: título de la obra, pseudónimo o lema de la misma, nombre completo del autor, dirección postal, dirección electrónica y teléfono.
- 7 La Má Teodora no devolverá los manuscritos no seleccionados, a menos que el autor envíe: un sobre con su dirección y el valor postal correspondiente al peso de los libretos.

Los interesados podrán enviar sus obras hasta el día 15 de marzo del año 2000 a:

- 8 La Má Teodora, revista de Artes Escénicas.
9126 N.W. 25 St.
Miami, FL 33165-2025
USA



EL "SISTEMA" AL "MÉTODO"

Fermín Cabal

Constantin Stanislavski investigó durante toda su vida la naturaleza del acto creador del actor, pero sólo en sus últimos años pudo poner por escrito sus conclusiones. De hecho, la mayor parte se publicaron póstumamente, incluido su famoso libro sobre la preparación del actor, del que sólo pudo editar personalmente la primera parte.

En realidad, cuando Stanislavski publicó ese libro, su obra teórica, el famoso "Sistema" que permitía un adiestramiento sumamente eficaz del actor, ya se había difundido ampliamente fuera de Rusia gracias a las versiones particulares de algunos de sus discípulos.

En 1923, la compañía del Teatro de Arte de Moscú realiza una gira por Estados Unidos que causa sensación en los medios teatrales de vanguardia norteamericanos. La acogida de crítica y público consagró a la compañía y a su director como estrellas indiscutidas. Tres de los principales actores decidieron quedarse en Nueva York: Bulgakov, María Ouspenskaia y Richard Bolevslavsky. Estos dos últimos crearon un centro de estudios dramáticos, el Laboratory Theatre, que fue el introductor del "Sistema" de Stanislavski entre los actores americanos, primero en Nueva York y después en el mismísimo Hollywood. Fue en este centro donde, a poco de su inauguración, se matriculó Lee Strasberg, que con el tiempo sería uno de los fundadores del Group Theatre, y posteriormente director del archifamoso Actor's Studio.

Otros actores rusos, alentados por la prosperidad de sus compañeros, emigraron después a Estados Unidos. El más famoso, y quizá el más brillante pedagogo, fue Michael Chejov, sobrino del célebre dramaturgo. Tanto él como Bolevslavsky publicaron sendos libros, *Sobre la técnica de actuación* (1935) y *La formación del actor* (1933), desarrollando sus enseñanzas en las que supuestamente transmitían el "Sistema". Lo cierto es que esa filiación era más que dudosa y el maestro nunca les reconoció como discípulos suyos.

La existencia de estos libros fue uno de los motivos que movieron a Stanislavski a aceptar los requerimientos que desde 1924 le venía haciendo el editor Norman Hapgood y en 1936 se publica en Nueva York una versión resumida (mutilada, dirá Stanislavski en una carta) de su libro sobre el actor con el título de *Un actor se*

prepara. Pronto se convirtió en el libro canónico de las escuelas teatrales norteamericanas, y desde allí el "Sistema" se proyectará hacia Europa e Hispanoamérica a toda velocidad.

Stanislavski, en los últimos años, hizo un gran esfuerzo por aclarar cuál era exactamente su legado teórico. Es sabido que a lo largo de su vida el "Sistema" sufrió constantes cambios. Los primeros esbozos se basaban en las ideas de Pavlov acerca del esfuerzo condicionante y proponían una serie de ejercicios tendientes a que el actor fuera capaz de hacer aflorar la emoción a través de asociaciones con experiencias de su propia vida. Pero al final de su carrera se dio cuenta de que la principal fuente de motivación para el actor era la concentración en la propia acción dramática y postuló un "método de acciones físicas" que revisaba profundamente sus presupuestos anteriores.

Fue precisamente tras la publicación de su libro en inglés, entre 1936 y 1938, cuando trabajó febrilmente en una nueva redacción de la obra, cuya primera parte alcanzó a ver publicada en 1938 con el título de *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Pero, desgraciadamente, la muerte le sorprendió antes de poder acabar la segunda, que se publicó a partir de sus manuscritos, y en la que revisa profundamente sus tesis iniciales. Para colmo, la Segunda Guerra Mundial y la posterior Guerra Fría dificultaron la difusión en Occidente de las últimas orientaciones stanislavskianas, que no llegan a conocerse hasta los años setenta.

Por esta razón la herencia de Stanislavski, el "Sistema", quedó en manos de la generación de profesores y actores norteamericanos que se formaron con los actores del Teatro de Arte emigrados a América. Una formación heterodoxa, cuando menos. El propio Stanislavski señaló a Stella Adler, en 1934, que el "Sistema" nunca había sido "completamente" practicado en el seno del Teatro de Arte. A lo sumo había habido actores influidos, interesados en el tema y adiestrados parcialmente por el maestro. Fueron más bien los jóvenes estudiantes quienes se identificaron con las teorías del viejo maestro y trataron de llevarlas a la escena a través de los pequeños teatros experimentales, particularmente en el llamado Tercer Teatro, que dirigía su principal alumno, Evgueni Vajtangov.



IMAGEN ACTUAL DEL TEATRO DE ARTE DE MOSCÚ.

Precisamente Lee Strasberg va a recoger, a través de su maestro Richard Boleslavsky, las ideas de Vajtangov en las que reformula las tesis del "sí creativo". Si Stanislavski proponía al actor: dadas las particulares circunstancias de la obra, ¿cómo actuarías, cómo reaccionarías, si tú fueras el personaje? Vajtangov reformula la propuesta: las circunstancias de la escena indican que el personaje debe actuar de ese modo: ¿qué es lo que te motiva como actor para actuar así?

Strasberg asimila este replanteamiento y crea a partir de ahí el núcleo de lo que va a conocerse internacionalmente como el "Método", popularizado a través de los grandes mitos del cine americano: James Dean, Paul Newman, Marlon Brando, Marilyn Monroe, etcétera, a los que preparó en el famoso Actor's Studio de Nueva York, que pasó por ser el gran valedor de las ideas de Stanislavski durante décadas.

Pero una cosa es el "Método" y otra el "Sistema". Nunca ha existido, en puridad, una escuela stanislavskiana, aunque no cabe duda de que sus ideas han estado presentes en el debate teatral del siglo XX en una posición de predominio. Ni siquiera sus grandes detractores, como Brecht, han dejado de reconocer su aportación, su talento y su sentido ético, que están en la base de la renovación del concepto tradicional de la interpretación a lo largo del siglo que termina. ■

(ABC Cultural, n. 372, enero 1999)



BRECHT Y LA CRÍTICA

Roland Barthes

parece de riesgo el profetizar que la obra de Brecht va a ser más importante cada vez; no sólo porque se trata de una gran obra, sino también porque nos encontramos también ante una obra ejemplar: brilla, al menos hoy, de forma excepcional en mitad de dos desiertos: el desierto del teatro contemporáneo, donde, aparte de Brecht, no hay grandes nombres que citar, y el desierto del arte revolucionario, estéril desde los comienzos de la burocratización. Quien desee reflexionar sobre el teatro y sobre la revolución, se encontrará fatalmente con Brecht. El propio Brecht ha querido que sea así: su obra se opone con todas sus fuerzas al mito reaccionario del genio inconsciente; tiene la grandeza que más conviene a nuestro tiempo, la de la responsabilidad; es una obra que está "complicada" con el mundo, con nuestro mundo: el conocimiento de Brecht, la reflexión sobre Brecht, en dos palabras, la crítica brechtiana, es extensiva por definición a toda la problemática de nuestro tiempo. Hay que repetir incansablemente esta verdad: conocer a Brecht tiene una importancia distinta a la que supone conocer a Shakespeare o a Gogol, puesto que es precisamente para nosotros -y no para la eternidad- para quien Brecht ha escrito su teatro. La crítica brechtiana es, pues, una crítica de espectador, de lector, de consumidor y no de exégeta: es una crítica de hombre a quien el texto le concierne. Y si yo mismo tuviese que formular esa crítica cuyo marco esbozo ahora, no dejaría de sugerir, aun a riesgo de parecer indiscreto, en qué aspecto esta obra me afecta y me ayuda a mí, personalmente y en tanto que hombre concreto. Con el objeto de señalar lo esencial de un programa de crítica brechtiana, daré únicamente los planos de análisis en los que esta crítica debe sucesivamente situarse.

I. SOCIOLOGÍA. De una manera general, nosotros no tenemos todavía medios suficientes para definir los públicos de teatro. De otra parte, al menos en Francia, Brecht no ha salido de los teatros experimentales. Aún no podríamos estudiar, pues, por el momento, más que las reacciones de la prensa. Hay que señalar, hasta el día de hoy, cuatro tipos de reacción. Para la extrema derecha, la obra de Brecht es integralmente mala por su filiación política: el teatro de Brecht es un teatro me-

diocre por ser un teatro comunista. Para la derecha (una derecha más astuta), Brecht debe ser sometido a la tradicional operación de amputación política: se disocia al hombre de su obra, se abandona el primero a la política (subrayando, sucesiva y contradictoriamente, su independencia y su servilismo respecto al partido) y se sitúa la obra sobre el pedestal del Teatro Eterno: la obra de Brecht, se dice, es grande a pesar suyo.

En la izquierda tenemos, en primer lugar, la concepción humanista de Brecht: Brecht sería una de esas vastas conciencias creadoras, ligadas a una promoción humanitaria del hombre, como pudo serlo Romain Rolland o Barbusse. Este simpático punto de vista encubre, por desgracia, un prejuicio antiintelectualista, muy frecuente en ciertos medios de la extrema izquierda: para mejor "humanizar" a Brecht, se desacredita o minimiza la parte teórica de su obra; su obra dramática sería importante a pesar de las sistemáticas consideraciones de Brecht sobre el teatro épico, el autor, el distanciamiento, etcétera, con lo que acabamos por alcanzar una de las teorías fundamentales de la cultura pequeño burguesa: el romántico contraste entre el corazón y el cerebro, la intuición y la reflexión, lo inefable y lo racional, oposición que disimula, en última instancia, una concepción mágica del arte. Finalmente, el comunismo -al menos en Francia- ha expresado también ciertas reservas frente al teatro de Brecht: afectan a la oposición de Brecht al héroe positivo, a la concepción épica del teatro, y a la orientación (formalista) de la dramaturgia brechtiana.

Cito aquí de memoria: haría falta reconsiderar con detalles todas estas posiciones. No se trata de rechazar las críticas de Brecht, sino, más bien, de llegar al dramaturgo a través de las vías que nuestra sociedad utiliza para "digerirlo". Brecht "revela a cuantos hablan de él, y esta revelación tiene, sin duda, un gran interés.

II. IDEOLOGÍA. ¿Hay que oponer a las digresiones de la obra brechtiana algo así como la verdad canónica de Brecht? En un sentido, y dentro de ciertos límites, sí. Hay en el teatro de Brecht un contenido ideológico preciso, coherente, firme, bien estructurado, que rechaza las deformaciones abusivas. Es necesario des-



EL ALMA BUENA DE SE-CHUAN (TEATRO TAGANKA).

cribir este contenido.

Para ello disponemos de dos clases de textos: primero, los textos teóricos, de una aguda inteligencia, de una gran lucidez ideológica, y que sería pueril subestimar bajo el pretexto de que son solamente un apéndice intelectual a una obra esencialmente creadora. Desde luego, el teatro de Brecht ha sido escrito para ser representado. Pero antes de representarlo o de verlo representado, no está prohibido el que sea entendido: esta comprensión resulta, además, orgánicamente ligada a su función constitutiva, que es la de transformar al público en el mismo momento en que lo congrega. Tratándose de Brecht, las relaciones entre la teoría y la práctica no deben ser subestimadas o deformadas. No hay decisión de estado o intervención sobrenatural que dispense graciosamente al teatro de las exigencias de la reflexión teórica. Afrontando una tendencia de la crítica, es necesario afirmar la importancia capital de los escritos sistemáticos de Brecht: no puede debilitar el valor artístico de este teatro el hecho de considerarlo un teatro pensado.

Por lo demás, la misma obra suministra los elementos principales de la ideología brechtiana. Sólo puedo señalar aquí los fundamentales: el carácter histórico y no "natural" de las desgracias humanas; el contagio espiritual de la alienación económica, cuya última consecuencia es la de cegar a quienes opinan sobre las causas de esta ilusión; el "status" corregible de la Naturaleza, la transformación del mundo; la adecuación necesaria entre los medios y las situaciones; la transformación de los antiguos "conflictos" psicológicos en contradicciones históricas, sometidas, como tales, al poder corrector de los hombres.

El preciso decir que los principios nunca son ofrecidos más que como salidas de situaciones concretas, y que estas situaciones son enormemente prácticas. Contrariamente al prejuicio de la derecha, el teatro de

Brecht no es un teatro de tesis ni de propaganda. Lo que Brecht toma al marxismo no son consignas ni una articulación de argumentos, sino un método general de explicaciones. De aquí se deduce que en el teatro de Brecht los elementos políticos aparecen siempre recreados. El tema ideológico, en la obra de Brecht, podría definirse como una dinámica de acontecimientos que mezclase el testimonio y la explicación, la ética y la política: cada tema es, a un tiempo, expresión del querer ser de los hombres y del ser de las cosas, a la vez rebelde (porque desenmascara) y no conciliador (porque explica).

III. SEMIOLOGÍA.- La semiología es el estudio de los signos y de las significaciones. No quiero discutir ahora esta ciencia propugnada hace cuarenta años por el lingüista Saussure, y, en general, juzgada como sospechosa de formalismo. Sin dejarme intimidar por las palabras, sería interesante reconocer que la dramaturgia brechtiana, la teoría del distanciamiento, y toda la práctica del Berliner Ensemble referida al decorado y los trajes, plantean un claro problema semiológico, puesto que la dramaturgia brechtiana postula ante todo que, al menos hoy, el arte dramático antes que expresar lo real debe significarlo. Es, pues, necesario que exista una cierta distancia entre el significado y su significante: el arte revolucionario debe admitir una cierta arbitrariedad de signos, debe abrir paso a cierto "formalismo", en el sentido de que debe tratar la forma según un método particular, que es el método semiológico. Todo el arte brechtiano está en contra de la confusión burocrática entre la ideología y la semiología, la cual sabemos muy bien a qué impasse ha conducido.

Comprendemos ahora muy bien por qué este aspecto del pensamiento brechtiano es el más antipático a la crítica burguesa y burocrática: una y otra están ligadas a la estética de la expresión "natural" de lo real:

el arte es, a sus ojos, una falsa Naturaleza, una Pseudo-Phisys. Para Brecht, por el contrario, el arte de hoy, es decir, en el ámbito de un conflicto histórico cuya salida es la desalienación humana, el arte debe ser una Anti-Phisys. El formalismo de Brecht es una protesta radical contra el veneno de la falsa Naturaleza burguesa y pequeño burguesa: en una sociedad todavía alienada, el arte debe ser crítico, debe cortar toda ilusión, incluso la de la "Naturaleza": el signo debe ser parcialmente arbitrario para evitar caer en un arte de la ilusión esencialista.

IV. MORAL.- El teatro brechtiano es un teatro moral, es decir, un teatro que se pregunta con el espectador: ¿Qué hay que hacer en tal situación? Esto nos llevaría a pensar y describir las situaciones arquetípicas del teatro brechtiano, que, a mi modo de ver, nos conducen a un problema único: ¿Cómo ser bueno en una sociedad mala? Me parece muy importante señalar la estructura moral del teatro de Brecht: se comprende muy bien que el socialismo haya tenido objetivos más urgentes que el ocuparse de problemas de conducta individual; pero la sociedad capitalista subsiste, y el mismo socialismo se transforma: la acción revolucionaria ha de cohabitar cada vez más, y de un modo casi institucional, con las normas de la moral burguesa y pequeño burguesa: los problemas de conducta, y ya no de acción, surgen. Brecht puede tener en tales circunstancias un gran poder de estímulo, de vivificación.

Tanto más cuanto que su momento no tiene nada de catequístico, y es casi siempre interrogativa. Como sabemos, algunas de sus obras se cierran con una interrogación literal al público, al que el autor deja el peso de encontrar por sí mismo la solución al problema expuesto. El papel moral de Brecht es el de insertar una pregunta dentro de una evidencia (es el tema La excepción y la regla); se trata, esencialmente, de una moral de la invención. La invención brechtiana es un proceso táctico para conseguir la corrección revolucionaria. Es decir, que para Brecht, la salida de todo impasse moral depende de un análisis más justo que la situación concreta en la que se encuentra el sujeto; es representando la particularidad histórica de esta situación, su naturaleza artificial, puramente conformista, cuando la salida surge. La moral de Brecht consiste esencialmente en una lectura correcta de la Historia, y la plasticidad de esta moral (cambiar, cuando haga falta, la costumbre o norma) procede de la misma plasticidad de la historia. ■

(Primer Acto, n. 86, julio 1967)





E/PENSAR EN/ A BRECHT

Guillermo Heras

Cuando encabezo esta pequeña reflexión con el término repensar que nadie piense en una actitud soberbia o prepotente, tan dada en ciertos círculos de aparente modernidad, en el que el juego de la transgresión es como una especie de tiro al blanco de feria en el que, lógicamente, se tira con escopeta de perdigones. Todo esto se complica con la memez dominante de un determinado pensamiento que nos propone "el fin de las ideologías" o lo que es peor la inexistencia en este fin de siglo de un discurso de izquierdas frente a uno de derechas, asumiendo que los políticos socialdemócratas de las últimas hornadas han puesto mucho de su parte para extender este fantasma.

Es más bien desde el lugar de un admirador, y por tanto deudor de la sabiduría brechtiana, desde donde me gustaría aventurarme a plantear algunas cuestiones que desbloquearan, por un lado la fosilización a la que algunos quieren someter la obra teórica y práctica de Brecht o por el otro lado, a los beatos adoradores que creen que no es posible ninguna evolución de este "cuerpo artístico" enunciado por Brecht sin manchar su memoria y por tanto traicionar su esencia.

Es curioso como determinados pensamientos pueden cambiar con el paso del tiempo. Sin embargo, reflexionando sobre otros escritos del pasado he seguido manteniendo una similitud de criterios prácticamente iguales sobre la obra teórico/práctica de Brecht desde que monté hace ya muchos años *Schweyk en la Segunda Guerra Mundial* con Tábano. Rescataré algunas consideraciones que me produjo también la visita al Berliner Ensemble a comienzos de los años ochenta, lo que me permitió conocer algunos textos brechtianos, ver sus propias puestas en escena y respirar el ambiente de su propia casa.

"Considerando que mientras escribo piezas dramáticas o leo novelas policiales, cualquier voz humana dentro o enfrente de mi casa constituye un agradable pretexto para hacer un paréntesis, he decidido crear una zona de aislamiento que será el piso donde está mi cuarto de trabajo y aquel rincón que hay frente a la casa, limitado por el invernadero y la glorieta. Ruego

no considerar esta disposición como algo de estricta observancia. Los principios se mantienen vivos porque son transgredidos". (Bertolt Brecht, *Notas Autobiográficas*, 1954)

Este fue uno de los últimos textos que Brecht escribió en sus diarios, quizá coincidiendo con las también últimas frases de lo que muchos aseguraron fue una profunda crisis política. Günter Grass, en su obra *Los plebeyos ensayan* la rebelión, especula abiertamente sobre la postura contradictoria de Brecht.

Aún recuerdo la profunda impresión que me causó visitar el Berliner Ensemble y la casa de Brecht en el 125 de la Chausseestrase. Allí uno podía contemplar la biblioteca con una enorme cantidad de novelas policíacas o de serie negra, lo cual ayudó a quitarme un gran peso de encima, devorador como he sido siempre de este género considerado por muchos como literatura menor. Paseando por los rincones del lugar donde después de tanto tiempo de exilio y peregrinaje pudo instalarse Brecht, me vinieron a la memoria recuerdos del pasado. De como ya Brecht en el año 1969, cuando yo empezaba a hacer teatro aficionado, nuestra pasión por el autor superaba lo incierto y mediocre de nuestras propuestas escénicas. Unas malas traducciones, a veces ininteligibles, unos artículos de la revista *Primer Acto* y las notas del "Pequeño Organon" formaban parte importante de nuestros libros de cabecera. Luego, largas discusiones en la Escuela de Arte Dramático con nuestros prehistóricos profesores, así como enfrentamientos entre stanislavskianos y brechtianos, así como nueva bibliografía sobre la vida y obra del autor, vinieron a poner un punto de inflexión entre el caos y una posible lucidez.

En 1974, con mi incorporación profesional al grupo Tábano, me enfrento por primera vez al compromiso real de encarar una puesta en escena de Brecht con una repercusión mucho mayor que los primeros escaños barriales. Pero cuando más ilusionados estábamos con el proyecto, montar *La ópera de tres centavos*, llegó una desalentadora noticia: los herederos y depredadores de sus derechos no daban el permiso para que realizáramos las pequeñas modificaciones que,

debido a nuestros problemas presupuestarios, tendríamos que hacer si queríamos encarar este emblemático texto. Fue entonces cuando tomamos una de las decisiones más brechtianas de nuestra historia grupal: nos fuimos al original en el que se había inspirado Brecht, *La ópera de los mendigos*, de John Gay, y a partir de ese original elaboramos nuestra propia creación colectiva, *La ópera del bandido*.

Esta pequeña anécdota quizá sirva para ilustrar la forzada esclerotización a la que muchas veces han sometido los escrupulosos herederos del autor -por supuesto, no olvidemos aquí las cuestiones del "vil metal"- la obra del genial autor, necesitada, sin duda, de una continua y constante lectura escénica acorde con la contemporaneidad.

De esta mirada hacia atrás podríamos deducir varias cuestiones. Por un lado, el dogmatismo ideológico de ciertos sectores que quisieron convertir a Brecht en el continuo "Papa Rojo" de la escena europea del siglo XX, y por otro, el curioso y plenamente sentido burgués de los "derechos de autor", como fuente continua de grandes sumas de dinero procedentes de las múltiples puestas en escena a lo largo del tiempo por los teatros y compañías de todo el mundo. Estos dos condicionantes, unidos al afán museístico desarrollado por las autoridades de la desaparecida República Democrática Alemana, constriñeron en gran medida la posibilidad de investigar y experimentar sobre los textos brechtianos para acercarlos con toda su contundencia a los espectadores actuales de las salas, sobre todo en los años ochenta, cuando el teatro internacional estuvo dominado por un gusto por las propuestas más basadas en lo visual y la imagen que en la profundidad del discurso teatral.

Pero si analizamos con profundidad la vida y obra de este gran autor, veremos como su trayectoria está marcada por las contradicciones, las pulsiones encontradas, evoluciones y retrocesos estéticos, opiniones dogmáticas y soterradas sofismas anarquistas, misoginias y amores desmesurados por un gran número de mujeres, planteamientos estilísticos de clara oscilación entre el humor y el dramatismo, luchas y renunciaciones, romanticismo palpable contra racionalismo feroz... Y todo esto puede que sea lo que caracteriza a un enorme creador frente a un escrupuloso artesano. Tampoco podemos olvidar que le tocó vivir en una época cargada de sensaciones vitales y crisis sociales y, por supuesto, morales, unidas a una eclosión artística (expresionismo, dadaísmo, futurismo, constructivismo, Bauhaus...) Que harían palidecer a nuestros pretendidos tiempos de evolución "posmoderna".

Aún hoy quedan obras inconclusas de Brecht que debería, os conocer más en profundidad (*Hannibal*, *Der Brotlanden*, *Der Staljunger*, etc.), por no hablar de sus grandes textos que en España hemos visto en muy relativas ocasiones, así como sus adaptaciones (*Don Juan*, *Coriolano*, *La duquesa de Amalfi*, *La dama de las camelias*...), cuyo conocimiento analítico y despojado de prejuicios nos haría comprender la magnitud de un clásico más allá de las lecturas ideológicas interesadas, sean éstas de un lado o de otro.

Brecht gozó del teatro porque gozó de la vida. Su andadura con las mujeres fue tan apasionante/apasionada como la de cualquier personaje más conocido por estas actividades que por las específicamente "intelectuales"... Y sin embargo, ésta es una faceta esencial para conocer su obra, aunque sus "comisarios" lo intenten obviar, callar o ignorar en una operación tan patética como la ocultación, durante un tiempo, de la homosexualidad de Lorca. Parece ser que la misma Helene Weigel, heredera natural del Berliner y señora de armas tomar, recriminó en más de una ocasión a un Brecht sensorial y juguetón con las actrices del elenco. Por otra parte, se cuenta que la Weigel era una extraordinaria cocinera que hacía las delicias de un goloso Brecht, para el cual, lógicamente, todos los placeres están en esta tierra. ¿Por qué entonces ese afán tantas veces enarbolado por amplios sectores de sacralizar a Brecht? Muchas podrían ser las respuestas, pero obviando las de tipo político e ideológico me atrevería a lanzar una hipótesis más subjetiva y, por tanto, polémica: Siempre es más fácil ser un hábil seguidor de modelos o un respetuoso sacerdote de ideas ajenas, que intentar investigar en poéticas propias aunque sea partiendo de modelos preexistentes. Para ser alguien en cultura, muchas veces es preferible subirse al carro de los predicadores -seguidores a ultranza y, por tanto, más papistas que el Papa- que de los creadores que continúan investigando el legado dejado anteriormente. Y esto no sería especialmente malo si se utilizara con humildad en vez de con desdoro y arrogancia. Para muchos ha sido más importante ser un conservador de las "esencias brechtianas" que ser él mismo contaminado por las ideas de Brecht. De ahí que transgredir, subvertir o pervertir el discurso de los textos de Brecht, partiendo de su respecto, conocimiento y admiración, sea una tarea aún pendiente de aprobar muchas asignaturas.

Poco a poco van saliendo a la luz pliegues de su vida imprescindibles para conocer su carácter complejo y, por tanto, afortunadamente contradictorio y lejos de concepciones monolíticas. Si es su última etapa contemplaba desde la ventana de su casa la tumba de Hegel y en sus escritos encontramos rasgos evidentes de amargura, no podemos olvidar una juventud llena de vitalidad, cantando con Karl Valentin por los cabarets de Munich, emborrachándose con aguardiente en compañía de su amiga Marianne o acudiendo al boxeo con un gran nombre de la cultura de la época, hoy por desgracia prácticamente olvidado, Arnold Bronnen.

Poeta, novelista, cuentista, autor dramático, teórico teatral, director de escena, exiliado, peregrino por tierras de Europa y Estados Unidos, bebedor y fumador constante, amante del cabaret, guionista cinematográfico, lector empedernido, prematuro anarquista, marxista constante... tantos aspectos que aún nos quedan por descubrir en sus múltiples facetas que conllevan a unos determinados clichés, imágenes deformadas o vaguedades inciertas a la hora de escribir sobre el "maestro" en la celebración de cualquiera de sus aniversarios. Porque la pesada carga cultural de acordarnos de los autores que nunca deberían dejar de estar

sobre los escenarios solamente cuando se celebra el aniversario de su nacimiento o muerte, como una especie de expiación de la culpa -del olvido-, a través de la ceremonia del agasajo temporal que produce el valor añadido de las efemérides surgidas de un signo tan aleatorio como el emanado de un simple calendario.

Mientras, en España seguimos sin poder asistir a la normalización de contemplar TODA la obra dramática de Brecht. Si es cierto que, poco a poco, vamos pudiendo leerla en una traducción correcta e inteligente gracias a la encomiable labor de Miguel Sáenz, no es menos cierto que algunos títulos no se han representado nunca, otros lo han hecho en puestas en escena con compañías extranjeras en algún festival, y otros mejor que no se hubieran estrenado nunca dado el dislate que se produjo sobre el escenario. A mí me importa poco que en este año del aniversario no se produzca una avalancha de producciones brechtianas, ya que sin duda alguna estaría inducida por la picaresca de la efeméride; lo que realmente me importa, y mucho, es que desde hace años y, mucho me temo, que también en los sucesivos no podamos asistir con normalidad a la contemplación del repertorio dramático de Brecht. Y con esa negra perspectiva poco podremos adelantar en esa nueva, o al menos actual, lectura escénica del autor alemán.

Selecciono dos reflexiones brechtianas que me parecerían útiles a la hora de situar ciertos aspectos de esa reelaboración de materiales para una puesta en escena contemporánea de textos que quizás han tenido que soportar una sobrecarga ideológica en su resolución escénica.

Uno de los textos procede de una pregunta que se le hace a Brecht y que figura bajo el epígrafe "Charla durante el ensayo":

"P.- ¿Cómo es que se leen tan frecuentemente descripciones de su teatro -críticas adversas, la mayor parte y nadie puede formarse idea de cómo es en realidad ese teatro?

B.- Es culpa mía. Esas descripciones y muchas de las críticas no se refieren al teatro que yo hago sino al teatro que les resulta a mis críticos de la lectura de mis tesis. No puedo evitar que los lectores y espectadores se inicien en mi técnica y en mis intenciones; ahí está lo malo. Estoy pecando, al menos en teoría, contra el firme lema -por lo menos uno de mis lemas favoritos- de que el pastel se conoce comiéndolo. El mío -y eso apenas se me puede reprochar- es un teatro filosófico si se toma este concepto desprevenidamente; entiendo por tal un interés por las reacciones y opiniones de la gente. Todas mis teorías son, sobre todo, más desprevenidas de lo que se piensa y de lo que mis expresiones permiten colegir. En mi favor puedo citar a Albert Einstein, quien contó al físico Infeld que ya desde su adolescencia había reflexionado sobre el hombre, sobre el hombre que perseguía un rayo de luz y sobre el que caía encerrado en un ascensor. Y a la vista está la complicación que de allí resultó. Quise aplicar al teatro el lema que no se trata sólo de interpretar el mundo sino de cambiarlo. Los cambios que surgieron de esta intención que yo debí poco a poco reconocer, siempre han si-

do pequeños o grandes cambios en el interior de la interpretación teatral; lo que viene a decir que un cúmulo de antiguas reglas se han conservado "naturalmente" sin cambio. En la palabreja "naturalmente" radica mi falta. Apenas si hablé de estas reglas que subsisten invariables y muchos lectores de mis advertencias y explicaciones suponen que quise suprimirlas. Si mis críticos vieran mi teatro como lo hacen los espectadores, sin atribuir importancia preponderante a mis teorías, verían simplemente teatro, un teatro -como espero- con fantasía, humor y sentido, y procediendo por un análisis de los resultados se sentirían ante algo nuevo, que podrían entonces haber aclarado en mis exposiciones teóricas. La calamidad empezó porque hubo que presentar mis piezas correctamente para que obraran efecto, y así tuve yo que describir en vez de una dramaturgia no aristotélica -Oh, pena -un teatro épico- oh, miseria".

Este irónico texto viene a situar cómo, a veces, el excesivo celo de comprender el arte a partir de fórmulas, puede tener consecuencias que, ni siquiera, son queridas por los propios autores. Lo que viene a decir Brecht de una manera contundente es que una cosa es el pensamiento teórico y otra, la creación artística. Y aunque ambas necesitan una dialéctica, ésta no puede ser la de una mera receta de cocina en la que mezclados unos ingredientes, se elabora el plato deseado. Pero... ¿con esa receta todos los cocineros consiguen la misma calidad gastronómica? Evidentemente no. Y es aquí donde aparece otra "palabreja" de difícil clasificación: el talento. O lo que yo creo que es proceso creativo personal que tiene unos componentes tan complejos que es muy difícil de despachar en cuatro líneas.

Y otra cuestión del texto anterior. Además de metodología, Brecht señala términos como fantasía, humor y sentido, claves necesarias de cualquier puesta en escena, y que, por desgracia, tantas veces han estado fuera de los montajes de ciertos espectáculos realizados con sus textos.

He oído en boca de varios de sus colaboradores directos cómo Brecht, cuando acometía su tarea de director de escena, era sumamente abierto, lleno de sentido del humor en sus comentarios y siempre pendiente del placer del actor. Estoy convencido de que el "distanciamiento" es más un concepto de puesta en escena que de sentido actoral, y eso me lo confirma la contemplación de varios espectáculos del Berliner, alguno de ellos montado por el propio Brecht.

El otro texto que me gustaría señalar es más famoso y está sacado de su fundamental escrito "La dialéctica proletaria". De él entresaco lo siguiente:

"Nuestro concepto de lo que es realista debe ser amplio y político, libre en materia de estética y desligado de toda clase de convenciones.

Ser realista significa:

- presentar el sistema de la causalidad social.
- desenmascarar las ideas dominantes como las de quienes detentan el poder.
- escribir desde el punto de vista de la clase que tiene listas las soluciones más amplias para las dificultades más urgentes en que se encuentra la sociedad humana.

-ser concreto y posibilitar la abstracción.

Se trata de imperativos muy grandes pero así y todo susceptibles de completarse. Y para realizarlos permitiremos que el artista utilice toda su fantasía, toda su capacidad creadora".

Nuevamente en un texto de gran densidad aparecen los términos de libertad creadora y fantasía como motores esenciales de la creación.

Y es en este territorio donde me parece que debemos volver una y otra vez a releer los textos teóricos brechtianos para, más allá de la fecha y la situación histórica en que fueron escritos, ponerlos al día con las nuevas herramientas técnicas y humanísticas que el progreso nos ofrece. Salir de la esclerotización, de la ortodoxia es fundamental para constatar la labor inmensa de este clásico del siglo XX.

Para terminar, dos ejemplos prácticos de dos estrategias de futuro propuestas por otros dos grandes de la escena contemporánea, uno, por desgracia, fallecido, Heiner Müller, y otro en la cima de su creación, Bob Wilson. Del primero he visto su magnífica y última puesta en escena, **La irresistible ascensión de Arturo Ui**, una de las más emotivas experiencias de mis últimos años como espectador y toda una lección de maestría en la dirección, ya que por su contundencia ética y estética uno acaba por situar su propia práctica en las modestas orillas del pertinaz aprendizaje.

El otro montaje ha tenido lugar en el Berliner recientemente, y aunque se trata de una propuesta compleja, ya que parece que Wilson toma otros textos, incluido Müller, rescata la pieza didáctica sobre el aviador Lindberg, apenas representada, ya que fue concebida para la radio y de la que, por lo leído, Wilson saca un partido enorme para resituar en la escritura brechtiana y demostrando que nunca será un proyecto del pasado sino una alternativa del futuro, siempre que estemos dispuestos a leer y representar a Brecht con espíritu superador de leyendas y prejuicios. ■





ANGUARDIA Y REALIDAD (A propósito de una obra de Samuel Beckett)

Alfonso Sastre

1.-DEL REALISMO Y SUS FORMAS

Esperando a Godot es, para algunos, un drama fantástico. Se trata para ellos de una pieza rara, oscura, desarraigada de la realidad, arbitraria, extraña, caprichosa. Quizás una secreción póstuma del surrealismo. Quizás una oscura ilustración para una extravagante filosofía de la existencia. Quizás la pura objetivación de un delirio. Se trata, pues, para esos espectadores, de un drama que no tiene nada que ver con su vida, con su autobús, con su oficina, con sus conversaciones.

Esperando a Godot es, para ellos, como un bicho raro del teatro: como la dramatización de un contenido onírico o de una vivencia dramática. Para otros, estamos ante algo peor: ante una alucinante disgregación de una psicosis, o ante la simple especulación burlesca de un autor que ha tratado de asombrar a los hombres sencillos. En todo caso, "esto" es algo que "no nos concierne" o que, por lo menos, "no tiene por qué preocuparnos demasiado". Podemos meternos las manos en los bolsillos y silbar.

Para mí, esta actitud ante **Esperando a Godot** resulta incomprensible. Y es que yo nunca he visto un drama más realista; nunca he visto -por decirlo de otro modo- una obra menos fantástica. Sé que este juicio sobre **Esperando a Godot** será rechazado con indignación o con escándalo incluso -y hasta es posible que con más fuerza- por los que no consideran que esta obra sea un drama "extraño". "Extraño no -dirán-, pero tanto como realista...". Bien. Lo que ocurre es que el término "realismo" se emplea normalmente para designar una de sus formas: la forma que podríamos llamar "naturalista"; la forma adoptada por André Antoine para su Teatro Libre; el realismo superficial: el testimonio fotográfico. Pero es que ese sentido no agota la significación del término. Yo he señalado en otra ocasión la existencia de un ímpetu profundizador que ha hecho posibles las complejas formas de un realismo profundizado en la literatura y el arte de nuestro tiempo. Ese proceso está nutrido, en gran parte, por los hallazgos realizados por los movimientos estéticos de pretensión antirrealista. Todos estos movimientos -"ismos"- han sido fecundos para el realismo. El último destino de esas experiencias es la incorporación de sus

más valiosos precipitados a la aventura maestra del arte, a su línea fundamental: el realismo. (La historia del arte es, justamente, la historia del realismo a través de los "procedimientos", "objetivos" y "sentido último" de la "mimesis".)

Pues bien, lo que quería decir de **Esperando a Godot**, cuando he dicho que se trata de un drama realista, es precisamente esto: que es una obra situada en la línea maestra de la historia del teatro; nutrida, eso sí, a expensas de las experiencias ajenas -muchas de ellas de intención antirrealista- que han servido al autor para enriquecer sus procedimientos de captura de la realidad. La riqueza de esos procedimientos es lo que hace que el cuadro que Beckett nos presenta resulte un poco extraño para algunas miradas, como puede resultar extraña, irreconocible, para un enfermo pulmonar, la radiografía de sus pulmones. Sin embargo, ésa es la realidad más profunda de su anatomo-fisiología y no la que representa esa fotografía, en la que se reconoce con una sonrisa complacida, y que exhibe en su documento de identidad personal. Entre esas experiencias incorporadas hay que contar, en este caso, aparte de las influencias literarias (Kafka, Joyce...), Chaplin, el surrealismo teórico -el monólogo de Lucky está obtenido, indudablemente, por escritura automática, según el procedimiento descrito por André Bretón en los manifiestos del surrealismo- y el circo.

2.-EL GRAN CIRCO DEL MUNDO

Beckett descubre el circo como representación existencial. Esa pareja -el "clown" y el "augusto"- es una representación simplificada de una compleja relación: la del hombre y su prójimo. El "clown" y el "augusto" son dos hombres que no se entienden. Por eso nos reímos. Por eso, también, podríamos llorar. (Algunos niños -recordémoslo- lloran ante las bofetadas del circo.) En realidad, a pesar de todo el amor que se tienen, están brutalmente separados, como si perteneciesen a dos especies zoológicas distintas. Por un lado, esa cara de harina, esa gran ceja pintada, ese traje de lentejuelas, esas medias blancas, esa inteligencia media. Por otro lado, unas narizotas, una boca, unos inmensos pantalones, un reloj despertador en el bolsillo, unos

zapatones, una inteligencia imposible. Todo está preparado para que no se entiendan. Harán esfuerzos grotescos, se darán bofetadas, tocarán instrumentos musicales, realizarán las más increíbles piruetas para expresarse. No conseguirán entenderse.

Beckett parte de esta pareja de circo. Destruye su diferenciación externa. Borra la gran ceja. Quita la narizota. Desvanece los colores brillantes. Lava los maquillaje y aparecen los verdaderos ojos hundidos. Los echa a la pista. Están arrojados. Esperan. Se aburren. Juegan. Nos reímos, pero nuestra risa suena a hueco. ¿Qué ha pasado? Nos hemos reconocido.

3.-POR FIN UNA TRAGICOMEDIA

Con **Esperando a Godot** hay, por fin, en la historia del teatro, una tragicomedia pura. En este sentido viene a romper con la tragicomedia clásica. **Esperando a Godot** significa, en este plano de cosas, una gran ruptura y la posibilidad de un cambio revolucionario. Se puede decir, a la vista de estos datos, que ésta es, verdaderamente, una obra de vanguardia. Todo dependerá de que el camino de la tragicomedia pura sea o no seguido, para que la etiqueta "vanguardia", que ahora pegamos provisionalmente a esta obra, se convierta en un mote definitivo. (Hay signos ya de esa irrupción de la tragicomedia pura en el panorama del teatro actual, hasta el punto de que el teatro llamado "de vanguardia" en París, durante los últimos años, tiene ese signo tragicómico.)

El fenómeno puede ser importante. A la tragicomedia clásica a la española -que significó una revolución en cuanto destruía el fetiche grecorromano de la tragedia y la comedia como géneros comunicados e incommunicables- puede suceder la tragicomedia como tercer género diferenciado, es decir, la tragicomedia como drama basado en una situación propia y distinta de las situaciones trágica y cómica.

La tragicomedia clásica -de la que aún vivimos- estaba concebida según una alternancia de situaciones cómicas y trágicas. Sobre una línea maestra (que casi siempre era trágica) hacían su aparición (introducidas por el "gracioso") las situaciones cómicas. A esto se llamaba tragicomedia. Otras veces, sobre una línea maestra cómica se producían más o menos fugaces metamorfosis trágicas. A eso también se llamaba tragicomedia.

Estaba por consagrarse en el teatro, y ya se está consagrande, la situación tragicómica pura: esa misteriosa situación ante la que, horrorizados, nos reímos. Nos reímos, pero estamos paralizados por el horror. Nos reímos pero tenemos los ojos húmedos. Esto estaba ya en el cine desde Chaplin. Esto se había inventado ya "para" el teatro. (Eso eran el esperpento velleinclanescos y el grotesco pirandelliano; y hubieran podido ser las "tragedias grotescas" de Carlos Arniches.) Y esto es lo que se consagra en la escena, gloriosamente, con **Esperando a Godot**.

4.-UN ACTA DE DEFUNCIÓN DE LA ESPERANZA

Esperando a Godot tiene algo de lamento crepuscular, de voluntad póstuma, de testamento, de anuncio de las postrimerías, de carta al juez de guardia, de gri-

to de socorro en la noche, de canto funeral. Esperando a Godot es, por lo menos, un acta de defunción de la esperanza. Seguiremos acudiendo a la cita, bajo el árbol un día esquelético y otro día florido. Seguiremos manteniendo nuestro aburrimiento desesperado con juegos, palabras, hambre, ideas de suicidio. Pero ya sabemos, desde ahora, que Godot no acudirá a la cita. Seguiremos esperando, pero nuestra espera será ya una espera sin esperanza; una espera desesperada.

Esperando a Godot parece una obra póstuma. Estamos ante la botella del naufragio. Leemos esta declaración desesperada, pero el hombre que la firmó se ha ahogado en el mar. Vemos que ha asistido, antes del último suspiro, a escenas horribles; que los hombres antes del último desfallecimiento, se han devorado los unos a los otros. (¿Qué es la relación Pozzq-Lucky sino una situación antropofágica?) El drama es el mensaje en la botella del naufragio. El habitante de la balsa de la Medusa ha hablado antes de morir. El lector del mensaje mira al mar, sobre el que ya no hay un solo ser vivo; sólo los tristes restos de un espantoso naufragio.

Sabemos ahora que la antropofagia y la blasfemia son los terribles signos del desamparo. Sabemos que se ha intentado todo antes del salto en el vacío, antes de la caída desde el viaducto, antes de la imprecación.

-¿Si nos arrepintieramos?

-Pues... No sería preciso entrar en detalles.

-¿De haber nacido?

-¿Si nos ahorcáramos?

-¿Si nos considerásemos felices?

-¿Y si lo mandáramos al cuerno?

-Nos castigaría.

El acta de defunción -o el epitafio- de Estragón y Vladimiro podría decir algo como esto: "La tarde en que murieron estaban tristes. Habían acudido a la cita de siempre, junto a un árbol, y se sintieron más solos que nunca. Corría un viento helado y no venía nadie. No sabían si era allí, pero tampoco tenían otro sitio donde esperar. Se miraron un momento y lloraron tristemente, con un desconsuelo que era el resumen de su existencia. Se separaron para siempre. Murieron -cada uno por su lado- de frío y de abandono. Gritaron antes de morir. Entonces el mundo quedó solo".

5.-EL "SER DESGARRADO"

Yo me he preguntado, durante la preparación de estas notas, cuál sería la última y más profunda razón del espanto -si me reía lo hacía espantadamente- que provocó en mí la espetación de esta drama. Y me he dicho, como respuesta, que **Esperando a Godot** es, sobre todo, una representación dramática extrañamente lúcida del desgarramiento del ser. Ese es el último fondo ontológico de **Esperando a Godot**.

El ser no es más que unos jirones ensangrentados e incommunicables. Lo de la "analogía" del ser no es más que una argucia para cubrir el desgarrón, para tapar la herida, para atenuar la hemorragia. Pero el ser sigue perdiendo sangre. Asistimos, en **Esperando a Godot**, a ese horrible desangramiento. Los entes palidecen porque necesitan unos de otros y no consiguen la comunicación. Se lanzan señales de socorro. Nadie responde. Ni Godot, ni el prójimo.

-Puede que esté muerto.



IMAGEN VLADIMIRO Y ESTRAGON: DE UNA PUESTA EN ESCENA DE ESPERANDO A GODOT.

-No es seguro.

Se habla. Se discuten hipótesis. El prójimo está lejano. No es prójimo. Es el Otro absolutamente. Como las cosas que los rodean. Como el árbol. Como Godot.

-Ah -dice Pozzo-, no hay que ser nunca amable con gente como ésta (Lucky). No lo soportan.

-¿Qué tiene que hacer (Estragón) con toda exactitud? -pregunta Vladimiro.

-Pues bien, en primer lugar, que tire de la cuerda, con cuidado de no estrangularlo, claro. Por lo general, reacciona de este modo. En caso contrario que le dé puntapiés, preferiblemente en el bajo vientre y en la cara.

-Primero -dice Vladimiro a Estragón- mira si vive. No vale la pena golpearlo si está muerto.

-Sí, respira.

-Dale entonces.

Hay a veces como la nostalgia de un tiempo en el que aún no se había producido el desgarramiento, en el que aún no había aparecido el Otro. Es como la nostalgia de un paraíso. Para regresar otra vez, siempre, a la impiedad del ser desgarrado.

-¿A quién voy a contar mis pesadillas privadas sino a tí?

-Que sigan siendo privadas.

-¡Ten piedad de mí! -grita uno al infinito.

-Y yo, ¿qué?
-¡De mí! ¡De mí!

Esperando a Godot es, sobre todo, el espectáculo de la impiedad, de la insolidaridad, del desgarramiento.

6.-PARA UNA METAFÍSICA DEL ABURRIMIENTO

Parece ser que Casiano -en el siglo V de nuestra era- fue el primero que se dio cuenta de que alguien se aburría. Observó el aburrimiento -la acedia- de los monjes y lo describió para combatirlo. Los monjes experimentaban el horror loci, el aburrimiento de su celda, y miraban con angustia, desde sus ventanas, el horizonte. Desde Casiano hasta nuestros días el aburrimiento ha sido objeto de preocupación. Se ha dicho de él que era el principio de las cosas -Kierkegaard-, y que en él se nos revela el ente en su totalidad: Heidegger. Se ha estudiado y descrito su mecanismo psicológico. Ha sido objeto de representación literaria y cinematográfica; hemos asistido al aburrimiento tal como se da en unas determinadas formas de vida -Fellini-, al aburrimiento de la ciudad provinciana -Bardem-, al aburrimiento del sábado por la tarde -Marty-, al aburrimiento del domingo: Mirando hacia atrás con ira. Hemos visto cómo en el aburrimiento todo pierde su sentido y se puede llegar al crimen gratuito. Nos han sido mostrados en la literatura y en el teatro los juegos mecánicos -**El momento de la vida**, de Saroyan; **El ping pong**, de Adamov...-, los juegos de cartas, los solitarios, las mesas de billar. Hemos asistido, una y otra vez, al aburrimiento personal y colectivo de los personajes y a sus mecanismos de defensa, desde el puro mecanismo personal de una dipsomanía, por ejemplo, hasta los mecanismos colectivos: sociales (las fiestas...) o asociales (el gamberrismo). El tema del aburrimiento no es, en suma, nuevo en el panorama de la cultura, pero quizás hasta ahora no teníamos una obra literaria en toda su profundidad existencial. Los planos psicológico y social quedan trascendidos. **Esperando a Godot** es una valiosa aportación de datos para una metafísica del aburrimiento.

7.-UN DRAMA EN EL QUE NO SUCEDE ABSOLUTAMENTE NADA

De **Esperando a Godot** ser ha dicho, con intención destructora, que es un drama en el que no sucede absolutamente nada. ¿Y le parece a usted poco?, habría que decir. Eso es precisamente lo apasionante de **Esperando a Godot**: que no sucede nada. Es, en ese sentido, un testimonio lúcido de la nada. Y ocurre que, mientras tantos dramas de intriga, en los que suceden tantas cosas, nos dejan indiferentes, este "no suceder nada" de

Esperando a Godot nos deja suspensos. Estos hombres que se aburren nos expulsan a nosotros de nuestro propio aburrimiento; su aburrimiento produce la catarsis del nuestro y seguimos la aventura sin un momento de respiro. ¡Como que nos han puesto de súbito ante el "no suceder nada" de nuestros días! ¡Como que la masa gris e indiferente de nuestra existencia cotidiana nos es de pronto súbitamente expuesta en su verdadera estructura, desnuda y desolada! Esa es la

ADEUSZ KANTOR, REINVENTAR LA VANGUARDIA

Moisés Pérez Cotrerillo

gran revelación. Por lo demás, no estamos ante un drama sin trama.. Estamos, eso sí, ante una trama monosituacional. **Esperando a Godot** es, en este plano de consideraciones, una obra conforme a la formalidad artística del drama tradicional. Está planteado en un terreno seguro; en el único terreno, por otra parte, en el que puede plantearse, en serio, el teatro: la situación. Y queda claro que "no pasar nada" puede ser la forma en que se presentan los más extraordinarios y profundos sucesos, como "suceder muchas cosas" puede ser una forma, como otra cualquiera, del vacío.

Esperando a Godot captura precisamente ese "no suceder nada" constituyente de nuestra existencia cotidiana. Es, por eso, un cuadro familiar, una placa radiográfica en la que nos reconocemos con horror. La trama de **Esperando a Godot** es, justamente, la trama de nuestra vida. ■

(*Anatomía del realismo*, Seix Barral, Barcelona, 1965)



Única, solitaria, inasable, la obra de Tadeusz Kantor se yergue como una de las cumbres del arte del siglo XX. Única e irrepetible, como lo demuestran, precisamente, los múltiples intentos de quienes han buscado convertirse en sus émulos, o, simplemente, plagiarlo. Solitario porque su universo pertenecía a Kantor en exclusividad: la materia incandescente de su creación era el coto cerrado de su memoria.. Inasible porque -aunque su influencia y el destello de su lucidez creadora hayan provocado el nacimiento de numerosos satélites en su órbita- el teatro de Tadeusz Kantor no creó escuela. No podía crearla. La muerte, tantas veces invocada en su obra, le sobrevino la madrugada del 8 de diciembre de 1990.

Desde que, en 1969, Cricot 2 realiza su primera salida fuera de Polonia, con **La gallina acuática**, inspirada en la obra de Witkiewicz, y sobre todo a raíz de su participación, con ese mismo espectáculo, en el Festival de Nancy de 1971, Tadeusz Kantor comenzó a ejercer sobre la escena occidental una poderosa fascinación. Su radical novedad, la violencia de sus imágenes, rompieron los esquemas y obligaron a desenterrar los viejos y despreciados términos de la vanguardia que, aplicados al creador polaco, recuperaban una extraña vigencia.

El teatro de Kantor se reclamaba heredero y sucesor de la gran revolución del arte, ocurrida a comienzos de nuestro siglo. Una pasión insobornable, una lucidez de visionario y un permanente reto le hacían abandonar por sistema los senderos trillados por la rutina, marcarcaron un largo proceso que se resistió siempre a la domesticación y al entronizamiento oficial.

Kantor levó su teatro hasta las mismas fuentes donde nace la única, la gran revolución artística de este siglo, la de las vanguardias de los años veinte: el surrealismo, el constructivismo ruso, la Bauhaus, el futurismo, el dadaísmo (Appia, Gordon Craig, Schlemmer, Marcel Duchamp...). Una hoguera deslumbrante, de cuyas cenizas siguen viviendo hoy la pintura, el cine, la música, el diseño, la moda y la publicidad. Porque allí se inventó un nuevo alfabeto para el arte.

Para Kantor, situarse en el espíritu de la vanguardia significó elegir su propio camino, ir más allá de las formas establecidas, no cansarse de buscar, renunciar a las metas ya conseguidas, no aprovecharse del propio prestigio, apostar por el riesgo y por el absurdo, permanecer al margen del sistema de producción teatral de su país, abjurar de las instituciones y los santuarios..

Tadeusz Kantor había nacido en Wielopole, un pueblecito, casi una aldea, cerca de Cracovia, el 6 de abril de 1915. En el pueblo hay una plaza, donde se encuentra el mercado. Frente a la plaza, una iglesia pequeña, casi una capilla, con su santo patrón en el retablo, de acuerdo con la tradición católica. Al lado de la iglesia hay un pozo en cuyo brocal se celebran las bodas de la comunidad judía, algunas noches de luna llena. Junto a la iglesia hay un cementerio y al otro lado de la plaza una sinagoga. Detrás, las ca-

llejas del barrio judío y al fondo un cementerio diferente. Las dos comunidades convivían en perfecta armonía, ha contado Kantor. Por la plaza vieja se veían pasar las procesiones con el cortejo colorista de sus estandartes y trajes de fiestas campesinos. No lejos de la plaza del marcado se escuchaban los cantos misteriosos de la sinagoga. Sus oraciones y ritos íntimos, en medio de gorros de piel, candelabros encendidos, llantos de niños e invocaciones de los rabinos.

"Por encima de la vida cotidiana -le gustaba decir a Kantor- aquel pueblo silencioso estaba entregado al culto de la eternidad. Cuando uno se alejaba de la plaza, atravesaba los campos de trigo y se asomaba a las colinas acercanas, podía ver a lo lejos los bosques y en algún lugar un flamante ferrocarril. Mi padre era maestro. Se fue a la guerra, pero no regresó. Mi madre, mi hermana y yo nos fuimos a vivir a casa del hermano de mi abuelo, que era cura. Allí crecimos. La iglesia era una especie de teatro. Se iba a misa para asistir al espectáculo.

"En Navidad se instalaba un nacimiento con figuras. En Semana Santa se decoraba una capilla con bastidores y allí hacían guardia de pie bomberos de verdad, con cascos de oro.

"Yo imitaba todo esto en proporciones reducidas. Había confundido el teatro con el ferrocarril que acababa de descubrir. Con cajas de zapatos vacías construía varias escenas, cada una en su caja independiente. Las ataba con una cuerda, como si fueran vagones, y las hacía pasar a través de un gran cartón que tenía una abertura -que hoy llamaríamos escénica-. Así conseguía los cambios de escenario. Yo creo que aquél fue mi mayor éxito en el teatro".

De Wielopole, Kantor se trasladó a Tarnov, para cursar estudios secundarios. Había decidido ser pintor. Entre 1934 y 1939 está ya en la Escuela de Bellas Artes de Cracovia. Además de pintura, estudia escenografía con uno de los escenógrafos más importantes de Polonia, Karol Frycz, discípulo de Gordon Craig. Descubre la vanguardia de los años veinte: Tairov, Meyerhold, la Bauhaus, Piscator, Moholy-Nagy, Schlemmer. Pero no sólo la pintura: también la literatura y el teatro. Le atraen el simbolismo de Materlinck, el mundo fantástico de E.T.A. Hoffmann, la tortura de Kafka y entre los polacos, su venerado Wispiński.

La influencia de estos autores puede rastrearse de manera expresa o implícita a lo largo de toda la obra de Kantor. Aunque dadas las especiales relaciones que el creador polaco establece con la literatura de sus compatriotas, más adecuado sería el término connivencia. Ya se ha hecho famosa la frase de Kantor: "Yo no interpreto a Witkiewicz, sino con Witkiewicz".

Primera fecha fundamental para el teatro de Kantor es 1943. Polonia está ocupada por los nazis. Impera el terror. La vida cultural es inexistente. Kantor crea en las catacumbas el Teatro Clandestino Experimental, con un grupo de jóvenes.

El lugar no es realmente un teatro, sino apenas una sala con una capacidad máxima de cuarenta personas. Por primera vez, Kantor utiliza allí los materiales que luego harán reconocibles sus espectáculos: barro, polvo, un cañón, viejas cajas polvorientas, bancos de madera... El 6 de junio de 1944, mientras las fuerzas aliadas desembarcaban en Normandía, en el teatro

clandestino de Tadeusz Kantor se representaba **El retorno de Ulises**, de Wispiński.

Entre 1945 y 1955, Kantor se dedica a la pintura y trabaja como escenógrafo profesional en los teatros oficiales de Varsovia, Cracovia, Lodz y Opolo. Su pintura encuentra mayor resistencia. Son los tiempos de la severa vigilancia estalinista y el imperio del llamado "realismo socialista". En 1948 es nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes de Cracovia, para ser destituido al año siguiente. La historia se repetirá de igual modo en 1968.

Cuando en 1955 crea el Cricot 2, Kantor busca para su teatro el nombre de un cabaret literario que existió en Cracovia durante el período de entreguerras, y donde se daban cita escritores y pintores relacionados con la escena.

Desde su creación, y generalmente coincidiendo con los estrenos de sus espectáculos, Kantor fue dando a conocer, en sucesivos manifiestos, su concepción del teatro y las fases de su insólita aventura. La lectura de estos manifiestos revela una extraordinaria complejidad y ayuda a definir un paisaje en continuo movimiento, en el que se perfilan algunos conceptos fundamentales.

Desde hace siglos, dentro de nuestra convención occidental, el teatro tiene como punto de arranque y como sustento una obra literaria, un texto escrito por un autor. Kantor rechaza esta primacía del texto. Para él, la acción escénica es fruto de la confrontación que se establece entre la acción que comporta el texto y la acción escénica propiamente dicha. El autor pasa a ser un compañero de aventura. Las relaciones con el autor no se establecen en términos de fidelidad ni de veneración. Pero tampoco el teatro de Kantor se propone como un ballet o una pantomima. "Para mí -decía- el texto es extraordinariamente importante. Constituye una condensación, una concentración de la realidad.

Lleva en sí una carga que debe estallar en escena. Creo tener para el texto una fidelidad mucho mayor que la que tienen quienes lo consideran como punto de partida y se quedan en ese mismo punto. Para mí, el texto es como el objetivo final, como la casa perdida a la que se vuelve, como la ruta que se recorre".

A lo largo de sus espectáculos, Tadeusz Kantor estaba presente en la escena. Se diría que él también tenía un papel en el reparto, el de director de escena, que ejercía a veces de manera sutil, con un gesto, una señal que marcaba un crescendo de la música, un matiz de luz, una salida o un gesto de un actor, y que otras veces adoptaba actitudes que podían oscilar entre la felicidad y la complacencia o la agresividad y la ira. Kantor parecía, con su presencia en escena, querer destruir la ficción, impedir que el espectador se entregara al espejismo que se crea.

Si Kantor rechazaba la función del director de escena como alguien que interpreta un texto preexistente, el actor de su teatro tampoco podía ser un "intérprete". La diferencia es esencial. Kantor no pedía sus actores la sutileza y los recursos del oficio que permiten a los grandes divos de la escena transformarse delante de los espectadores en los más diferentes personajes, dotados de una psicología creíble.

En el teatro de Kantor no hay "papeles". Los actores deben más bien representarse a sí mismos, mos-



WIELOPOLE, WIELOPOLE

trarse, exhibirse... A lo largo de las distintas faes del Teatro Cricot 2, Kantor fue buscando para sus actores los modelos a los que parecerse y siempre les señaló la proximidad a los géneros más despreciables del teatro, fiel a su teoría de la realidad degradada o de rango más bajo: los juglares, los payasos, cómicos y patéticos, los actores de la barraca de feria.

Cuando en su manifiesto sobre "El teatro de la muerte" Kantor acude a las teorías de Gordon Craig sobre la suplantación del actor por una "super-marioneta", propone a los actores de su teatro el modelo del maniquí. A raíz del proceso de creación de **La clase muerta** Kantor expresó su convencimiento de que la vida, en el arte, solamente puede expresarse mediante el recurso a la muerte, al vacío, a la ausencia de todo mensaje. Por eso el maniquí, que encarna y trasmite un sentimiento profundo de la muerte y de la condición de los muertos, se convierte en un modelo para el actor vivo.

A Kantor le gustaba repetir que en su teatro los únicos seres eran los espectadores. Naturalmente, el teatro encuentra su única justificación en el público, pero Kantor iba más allá. Los espectadores eran una parte más del espectáculo. Adquirían una responsabilidad cuando entraban en la sala: no les estaba permitida la cómoda sensación de voyeurs que habían pagado su butaca para asistir desde la penumbra a una historia que en el fondo no les incumbía. Lo que estaba en jue-

go era algo más. Su implicación era más mental que física, más sutil que evidente, pero su comportamiento en el filo de una silla estaba más cerca del de un hincha de un equipo deportivo, que el de un cómodo espectador en un patio de butacas. Kantor decía que el hincha no es un verdadero espectador, sino un actor en potencia.

La escenografía, la utilería teatral y sus funciones decorativas, ilustrativas o ilusorias, tal como se utilizan en el teatro convencional, dejaban paso, en el teatro de Kantor, al reino de los objetos. Se trata de objetos que pertenecían a lo que el creador polaco definía como "realidad degradada" o "el grado más ínfimo de la realidad". Son objetos que parecen rescatados del umbral de la muerte, salvados de la basura. Básicamente contruidos con maderas y metales de escaso valor, que establecen una especial connivencia con los actores.

Su protagonismo es evidente, como también lo es su confrontación con los propios actores. A veces adoptan formas de extrañas máquinas que evocan instrumentos de tortura, o se enquistan, como si se tratara de prótesis, en los trajes de los actores. En ocasiones desplazan de su lugar a éstos, como en el happening **La máquina de destrucción** o en el final de **¡Que revienten los artistas!**, donde los objetos, solos y amontonados en escena, emiten con el alfabeto de morse, en todos los idiomas, el eslogan que da título a la obra, como si se tratara de una verdadera revuelta

de los objetos.

Desde la creación en 1942 del Teatro Clandestino, y durante la historia de Cricot 2 hasta su muerte, cuando preparaba un nuevo espectáculo que había de estrenarse en este mes de enero, Kantor fue poniendo no bres a cada una de las fases de su largo trayecto de creación: teatro independiente, teatro informal, teatro cero, teatro imposible, teatro de la realidad degradada, teatro viaje -lo decía él-, teatro de la muerte. Pero en el fondo, en el último plano siempre estaba la misma barra de feria.

"Después de tantos conflictos y de tantas etapas, hoy veo con bastante claridad el camino recorrido y comprendo el porqué he rechazado siempre con tanta obstinación por mí y por mi teatro los privilegios y condiciones que se corresponden con esa posición social. Porque mi teatro ha sido siempre una auténtica barra de feria. El verdadero teatro de la emoción".

Queda la Cricoteca, ese meticuloso archivo que Kantor armó en Cracovia y que configura una invaluable memoria viva de su teatro, de su producción plástica, de sus escritos y dibujos, de los objetos, máquinas y trajes utilizados en sus espectáculos, de todo lo que sobre su obra se ha escrito, grabado o filmado a lo largo y ancho del mundo. No hace mucho, intuyendo quizás el final, Tadeusz Kantor expresó un deseo, que fue también una exhortación:

"La última palabra

la dirijo a nuestros amigos

del mundo entero:

¡Recordad los archivos vivientes

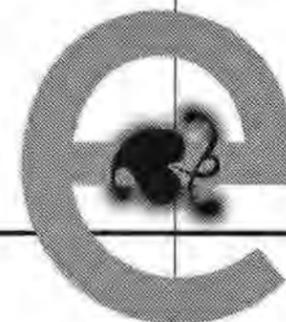
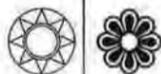
del Teatro Cricot!

¡Acordáos de la Cricoteca!"

(El Público, n. 82, enero-febrero 1991)

TADEUSZ KANTOR: ALGUNAS FECHAS SIGNIFICATIVAS

- 1915: Nace en Wielepole, Cracovia.
- 1939: Termina sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Cracovia.
- 1942: Bajo la ocupación alemana, crea un teatro experimental clandestino con el que monta obras de Slowacki y Wispanski.
- 1945: Inicio de su actividad regular como escenógrafo, que se extenderá durante unos quince años e incluye escenografías y vestuarios para cerca de un centenar de espectáculos.
- 1948: Organiza en Cracovia la primera exposición de arte moderno polaco después de la Segunda Guerra Mundial. Es nombrado profesor de la Academia de Bellas Artes de Cracovia, lo cual es revocado al año siguiente.
- 1955: Funda el Cricot 2.
- 1960: Publica el manifiesto del Teatro Informal.
- 1963: *El loco y la monja*, de Witkiewicz.
- 1965: Primer happening-cricotage en Varsovia.
- 1968: *La gallina acuática*, de Witkiewicz. Es nombrado por segunda vez profesor de la Academia de Bellas Artes de Cracovia y, de nuevo, es eliminado de su puesto.
- 1971: Presentación de *La gallina acuática* en el Festival de Nancy.
- 1972: *Los zapateros*, de Witkiewicz.
- 1973: *Las graciosas y las monas*, de Witkiewicz.
- 1975: *La clase muerta*. Publica el manifiesto del Teatro de la Muerte.
- 1976-77: *La clase muerta* se presenta en Londres, Amsterdam, así como en los festivales de Nancy, Edimburgo y de Otoño de París.
- 1979: *¿Dónde están las nieves de antaño?*
- 1980: Estreno en Florencia de *Wielepole, Wielepole*.
- 1985: *¡Que revienten los artistas!*
- 1989: *No volveré jamás*.
- 1990: Muere en diciembre. Hoy es mi cumpleaños (Inacabado).



L MAESTRO EN TAGANKA O CONVERSACIÓN DE CÓMO NOS DESHONRAMOS ANTE EL MUNDO ENTERO

Borís Mozháev

El Teatro en Taganka nació en 1964, en momentos en que ya tocaba a su fin la época de "Deshielo", cuyo libre espíritu la compañía trató de conservar también en los años de inmovilismo. El teatro conoció el triunfo y la amargura de pérdidas irreparables. Pero la vida continúa, y es así que su vigésimo quinto aniversario el Teatro en Taganka lo conmemora junto con su fundador y maestro Yuri Liubimov.

La maestría es una cosa conocida y comprensible para muchos. Pero el maestro siempre fue un enigma. ¿Cómo un individuo, teniendo a mano un material accesible para todos, crea algo inusual, difícilmente explicable, nunca antes visto y absolutamente inigualable. ¿Dónde se encierra el secreto? ¿Cómo comienza el milagro?

Con Liubimov el milagro se produjo hace veinticinco años: actor del Teatro Vajtángov, intérprete del heroico Cyrano de Bergerac y de papeles obligatorios como el de Kiril Izvekov (basado en la novela de Konstantin Fedin), para sorpresa de todos montó la conocida alegoría de Brecht *El alma buena de Se-chuan*. Además, ¡cómo lo hizo! En un escenario vacío, a telón abierto, el sorprendido público vio aparecer ora la tabaquería, ora el parque urbano, ora el bulevar... ¡Y no hubo decorado alguno! Todos los accesorios se reducen a un letrero, un saco de bártulos y un jarro de agua. -Ilusionista!- gritaban admirados unos. -Imitador- refunfuñaban otros. -Los niños también cabalgaban montando un palo de escoba e imaginan que se trata de un caballo.

Y los críticos inquirían: ¿de dónde sale semejante expresividad? ¿A qué obedece esta explosión de Liubimov, quien se aproxima a sus cuarenta y cinco años?

En efecto, fue una explosión, una inspiración que da alas. Ya en Taganka estrenó la segunda obra que le dio fama: Diez días que estremecieron al mundo, donde en la embriaguez revolucionaria todo se había mezclado: el circo, el espectáculo callejero, la payasada y la farsa.

En el vestíbulo del Teatro en Taganka hay cuatro retratos: Stansislavski, Meyerhold, Vajtángov y Brecht. Liubimov los considera sus maestros.

Dos episodios con la participación de los mismos personajes en el espectáculo *El Maestro y Margarita*

confluyen armónicamente, pero parecen negarse uno a otro; todo el primero episodio se materializa con la monótona realidad: Poncio Pilatos e Ieshua conversan en voz baja, pero con tanta claridad y tensión, que cualquier defensor del sistema de Stanislavski se admiraría de ello. En cambio, el segundo episodio, el diálogo entre Pilatos y Caifás, es un griterío en plena plaza. Muchos críticos le aconsejaban a Liubimov que suavizara en cierta medida esta escena, que la aproximara a la "verdad de la vida". Decían que así no se conversa en los salones palaciegos. Que así se grita sólo en las plazas. A lo que Liubimov respondía con toda lógica: "Cuando está en juego el destino de todo el pueblo o la propia vida de uno, no se elige en tono como se habla".

Liubimov trata de solucionar todo episodio de manera que desnude al máximo su rutinaria veracidad en caracteres y objetos. Para este artista la verdad de la vida existe sin ningún tipo de comillas. Si se trata del cadalso destinado para *Pugachov*, será un cadalso de verdad con una enorme que no es ningún juguete. Todo actúa y cumple su efecto. En *Pugachov* actúan la cadena, el cadalso y la horca. Todo es auténtico: cada objeto, imagen y símbolo. Pushkin pasó la mitad de su vida viajando, el carro fue su cuna poética y su cárcel ambulante. También es auténtico el carro en el escenario: con correas de resorte, estribos y pescante.

Pero Liubimov renuncia fácilmente a los accesorios teatrales y los decorados que desvían al público de la idea fundamental del espectáculo. En este sentido se pone incluso igual de implacable que Meyerhold. ¿Quién y en qué lugar se atreverían a montar *Hamlet* en un escenario vacío? Absolutamente todo: las habitaciones palaciegas, el cementerio, el jardín real, las columnatas de la calle, todo es sustituido por el telón agitándose en el escenario, un telón color tierra quemada. Este forma y destruye los decorados, llena de vida y lucha el escenario, lo libera para nuevos tiempos y nuevos espectáculos. Su telón es el implacable sino, ante el cual todo es putrefacción y cenizas. Todo nació de la tierra y a la tierra irá a parar.

Pero no son los accesorios reales lo que importa a Liubimov, sino las pasiones humanas que bullían en la corte de los reyes daneses. Además, ¿quién dijo que "ser o no ser" es un dilema resuelto? Se supone que



ENTRADA DEL TEATRO TAGANKA.

desde hace mucho se decidió "ser". ¿Quién lo decidió? El ingenioso y pérfido Claudio intentaba resolverlo para sí: ¡Ser y sólo ser rey! Pero esta decisión se esfumó sin dejar rastro. Hamlet lo decidió de otra manera: no ser príncipe danés, pero convertirse en exhortaciones eterna para todos aquellos que dudan antes de quitarse las ataduras del despotismo y la humillación... al costo de su propia vida.

Viendo muchos espectáculos de Liubímov, de ninguna manera puedo decir que en éstos resumió el mundo que nos rodea, le dio una fórmula definitiva. En absoluto. Toda la fuerza de su maestría apunta siempre a los problemas abiertos, que inquietan a los coetáneos. En este sentido, son extraordinariamente importantes sus espectáculos *Crimen y castigo*, a partir del libro homónimo de Dostoievski, y *El Maestro y Margarita*, adaptación de la célebre novela de Mijaíl Bulgákov. En el escenario se desgañita, se alborota y sufre Rodión Raskólnikov, quien se atrevió a rebasar el marco del círculo común de la moral humana, poseído por la diabólica alucinación de una idea tentadora: mediante la fuerza y el ingenio colocarse por encima de la gente como poseedor del poder. En todas las épocas esta categoría de individuos aspiraba a oponer el burdo poder del hacha a la influencia del prestigio espiritual. Las justificaciones que hacen a sus propios crímenes, aludiendo a la necesidad de organizar con este método la felicidad universal, no son sino subterfugios para camuflar el orgullo inconmensurablemente inflado de la satánica ambición. No hay justificación para quienes juegan con la vida del hombre, reduciéndolo al nivel de reptil, dice Liubímov con su espectáculo, sumándose a la idea de Dostoievski. Raskólnikov no tiene perdón. El director lo priva incluso del consuelo en el arrepentimiento.

Como luchando contra estas satánicas ideas, va alcanzando alturas gigantescas la figura de Joshuá en el

espectáculo *El Maestro y Margarita*. En esta obra triunfa el ejecutado Joshuá. Nada es capaz de quebrantar su fe y su voluntad, hasta la propia muerte resultó impotente y retrocede. Cualquier poder es violencia contra la gente. Mientras tanto, el propósito supremo le destina a la gente el reino de la verdad y la caridad. Es ésta la idea que inspira a Joshuá, que lo hace invulnerable e indomable para los sufrimientos terrenales. Permanece tranquilo en su firmeza, porque ve que es condenado más de cuerpo y no de espíritu. Y su espíritu flota muy por encima de las pasiones y los vicios. Desde la enorme lejanía llega a nosotros y nos orienta: temed la cobardía y el desaliento. No hay pecados más duros que éstos. Pululan por dondequiera que la avidez, las penas y el miedo consumen nuestra voluntad y nuestra fe. Están dentro de nosotros mismos, nos Joshuá desde el escenario.

Para montar un espectáculo con semejante concepción ideológico-moral, el propio creador debe pasar por todas las pruebas. Pero la maestría no puede concebirse son las experiencias del alma, sin la educación de los sentimientos. Liubímov sí posee estas experiencias reunidas no sólo por su propia persona, sino por todo el curso de nuestro desarrollo social. En efecto, precisamente el desarrollo social, la madurez de toda la sociedad, su fe y escepticismo, su apasionamiento y desesperación.

La capacidad de captar esta onda social y expresar sus impulsos forma una de las importantísimas facetas de la maestría de un artista de verdad. Liubímov no es un simple radar que capta los impulsos de una u otra dirección, sino que él mismo trata de centrarlos, enfocarlos y dirigirlos a donde sea necesario. Por eso tan escasas veces monta piezas ya acabadas. Le sabe a poco tener el concepto listo, trata de reforzarlo, agudizarlo en el sentido necesario, atrayendo nuevos ma-



EL ALMA BUENA DE SE-CHUAN. PRIMER MONTAJE DEL GRUPO.

teriales como de afuera. A menudo monta un espectáculo con distintas obras de un mismo autor, incluyendo a veces todo género de documentos, cartas y declaraciones, logrando con ello el efecto que busca. De esta manera fueron hechos los espectáculos *La madre*, sobre la novela de Máximo Gorki, *¿Qué hacer?*, sobre el libro de Chernichevski, *¡Créelo, camarada!*, a partir de textos de Pushkin, y *La gala*, sobre piezas de Alexander Ostrovski.

Buscando un tema contemporáneo de determinada tonalidad, Liubímov acepta gustosamente el libre montaje de poesías, canciones y testimonios. Es un riesgo de los grandes. Sólo lo salva la increíble intuición de la adaptación escénica. Cada espectáculo demanda una especial sintonía, un ánimo especial del propio maestro, una especial solución en imágenes y, por supuesto, y ante todo, un texto riguroso y profundo (no importa si es una pieza o una novela). En el repertorio de su teatro figuran autores clásicos junto a los más serios escritores de la actualidad: Fiódor Abrámov y Vasili Bíkov, Andréi Voznesenski y Yuri Trífonov, Evgueni Evtushenko y Boris Pasternak. Si la pieza o la novela son mediocres, flojas, ninguna solución imaginativa del realizador ayudará, ningún sistema teatral lo salvará, sostiene Liubímov.

También Liubímov tiene su sistema. El mismo dista mucho de hacer declaraciones pretenciosas al estilo de que lo bello es la propia vida o que el escenario debe aproximarse al máximo a la realidad. No hace falta simular -dice Liubímov- que en el escenario se vive y no se actúa. La vida no es el escenario teatral. Sería ridículo imaginar que uno vive en el escenario y no se da el caso de que éste tiene sólo tres paredes, mientras que la cuarta la constituye la sala con el público. El actor vino a interpretar y el público acude a ver su interpretación. Entonces que actúe, observando determina-

das reglas y convencionalismos del teatro, pero que su actuación parezca más real que la propia vida. Hace mucho se dijo que no es el escenario el que imita la vida, sino que la vida imita el teatro. Y Yuri Liubímov hace todo lo posible para que en sus espectáculos la vida bien real, reflejada en el mundo del convencionalismo teatral, se haga más duradera, más profundamente entendida por los contemporáneos.

Finalmente, el maestro retornó a su escenario, al teatro que él creó y crió, retornó acudiendo al llamado de sus discípulos, al llamado del público y de su corazón.

Pero seamos justos y tributemos lo merecido a la increíble insistencia e infinitos trámites del director artístico Nikolai Gubenko, agradezcamos también a las personas buenas y humanas de los altos departamentos, que nos devolvieron al artista, atravesando la línea prohibida que legaron sus antecesores, quienes se marcharon sin paz ni gloria. Es vergonzoso decir que el artista, que se puso en defensa de sus mejores espectáculos, prohibidos por los ignorantes pretendiendo dominar sin límites y a su antojo en el arte, fuera privado de la ciudadanía soviética. A decir verdad, quienes lo hacían no se avergonzarán. Todo les importa un bledo. Y nosotros, simples pecadores, nos avergonzamos ante el mundo entero.

Este amargo reconocimiento lamentablemente aún tiene vigencia para nosotros. Nos preguntamos con temor: "¿Y si de pronto arriba un jefe, pacta con otro, y el teatro vuelve a quedarse sin maestro?". Pero vive aún la esperanza: hace poco recibían con hospitalidad a Peter Brook, director inglés, quien en el Teatro en Taganka nos presentó su montaje de *El Jardín de los cerezos*. Pero, ¿por qué estos altos funcionarios no se alegrarán junto con nosotros, si Liubímov con sus artistas ofrece al público londinense su Hamlet? Este públi-

co ya conoce al maestro, porque la puesta en escena de **Crimen y castigo**, que Liubimov montó en Londres, le reportó el premio al mejor espectáculo del año. Queda poco: devolverle a Liubimov el pasaporte soviético, que le fuera arrebatado por los burócratas de antes, y no volverle a quitar el apartamento moscovita... además, no estaría de más seguir en esta grata faena, devolviendo los pasaportes soviéticos a excelentes artistas tales como M. Rostropovich, Alexander Solzhenitsin, G. Vladimov y, en general, a todos nuestros maestros y ciudadanos que deseen retornar a casa. Ya es hora de entender la sencilla idea de que cada maestro es inimitable, que al perderlo, la sociedad se opaca y pierde una de sus brillantes facetas. Y basta ya de tener que avergonzarnos ante el mundo entero. ■

(Novedades de Moscú, abril de 1989)

PRINCIPALES MONTAJES
DE YURI LIUBIMOV CON TAGANKA

- 1964: *El alma buena de Se-chuan*, de Brecht.
 1965: *Diez días que estremecieron al mundo*, a partir del libro homónimo de John Reed.
 1966: *Vida de Galileo*, de Brecht.
 1967: *¡Escuchad!*, sobre poemas de Maiakovski.
 1968: *Vivo aún*, a partir de la novela de Borís Mozháev; *Tartufo*, de Molière.
 1969: *La madre*, sobre la novela de Máximo Gorki.
 1970: *¿Qué hacer?*, sobre la novela de Nikolai Chernichevski.
 1971: *Los amaneceres son aquí apacibles*, a partir de la novela de Borís Vasiliev; *Hamlet*, de Shakespeare.
 1973: *¡Créalo, camarada!*, sobre textos de Alexander Pushkin.
 1974: *La gala*, de Alexander Ostrovski; *Caballos de madera*, de Fiódor Abrámov.
 1975: *El jardín de los cerezos*, de Antón Chéjov.
 1976: *El cambio*, de Yuri Trifonov.
 1977: *El Maestro y Margarita*, a partir de la novela de Mijail Bulgákov.
 1978: *El inspector*, de Nikolai Gógol.
 1979: *Crimen y castigo*, de Dostoievski.
 1980: *La casa en el malecón*, de Yuri Trifonov.
 1981: *Visotski; Las tres hermanas*, de Antón Chéjov.
 1982: *Boris Godunov*, de Pushkin. El estreno es prohibido por las autoridades soviéticas.
 1989: *El festín durante la plaga*, sobre piezas de Pushkin.
 1990: *El suicida*, de Nikolai Erdman.
 1992: *Electra*, de Sófocles.
 1993: *Doctor Zhivago*, sobre la novela de Boris Pasternak.
 1998: *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievski.



A POBREZA COMO RIQUEZA

Ángel Fernández Santos

No es azar que Jerzy Grotowski se apartara de la práctica del teatro, del oficio de la puesta en escena, para, en el último tramo de su vida, sus años de plenitud, dedicarse a la forja de sus intérpretes, que no pueden ser actores comunes, sino fuera de norma, instalados en otra norma. Consciente de que se movía contra la corriente y de que se adelantó en decenios a su tiempo, se refugió en la pasión del profeta, y en ella ha dejado encendidas semillas. Que éstas crezcan es asunto de gente venidera. Lo que Grotowski buscó hoy suena a tan radical, que parece de un camino abierto. Pero algo arraigó ya de esa semilla.

La busca de Grotowski conduce al abandono del teatro de su secular condición de espectáculo. Esta idea mueve todo su esfuerzo profético. El espectáculo moderno avanza, desde el nacimiento del cine, por carriles ajenos a la escena, y el teatro ha de despojarse, si quiere seguir aportando algo propio a la historia de la imaginación, de toda espectacularidad: no hay posibilidad de creación en su contemplación, sino en su vivencia, por quien, al asistir a un suceso teatral, se hace (material, realmente) partícipe, su intérprete inmovil.

Es su manera de cerrar del todo la cuarta pared levantada en la escena moderna por Stanislavski, al que consideraba un genial e inconsecuente renovador de la escena, pues no se atrevió a llevar a la última consecuencia su idea. Grotowski, en busca de destino para un ámbito imaginario que consideraba fatalmente convertido en un prostíbulo, en un rito de compraventa de presencias humanas, cerró de un portazo esa entrea-bierta cuarta pared e inició la aventura de un escenario cercado por cuatro muros que evite la contemplación



MAESTRO Y DISCÍPULO: JERZY GROTOWSKI Y EUGENIO BARBA.

sin identificación y acabe con la conversión del actor en puta, en persona que recibe dinero por convertir su cuerpo en objeto.

Teatro pobre, renuncia al espectáculo, cuarta pared cerrada, clausura de la escena como prostíbulo tal como hoy lo entendemos. Son las cinco esquinas de una configuración ética y estética de gran rigor y audacia de la pasión de actuar. Si Grotowski esbozó una hermosa teoría impracticable o trazó un camino vivificador para una práctica estancada, corroída por la rutina, es asunto que en parte concierne al futuro. Y digo en parte porque algo de esta idea ya vive, existe y persiste desde hace décadas. Como una discreta carcoma, su idea se abre paso y hace su tarea en las cunetas y en los laboratorios secretos del teatro, muy fuera de los circuitos del comercio escénico. ■

(El País, enero 16 de 1999)



UNA EJEMPLAR Y FASCINANTE AVENTURA

MNOUCHKINE Y COMPAÑIA

Théâtre du Soleil, Cartoucherie de Vincennes, 1789, *Los Atridas*, constituyen términos clave cuando se habla de la escena francesa contemporánea. Resumen además una de sus aventuras más apasionantes y modélicas, uno de los pocos esfuerzos asumidos con rigor y seriedad por retomar y enriquecer la propuesta de un teatro popular que iniciara Jean Vilar con el Théâtre National Populaire.

Y para contar la historia de estos treinta y cinco años del Soleil hay que empezar y terminar por quien es su suprema patriarca, su figura central, su gran demiurga: Ariane Mnouchkine. Fue en la etapa estudiantil cuando ésta decidió dedicarse al arte dramático. Mientras tomaba clases de Psicología en Oxford, se vincula a grupos de aficionados, es asistente de Anthony Page en el montaje de *Coriolano*. Regresa luego a Francia, matricula en la Sorbonne. Pero ya estaba irremediablemente contagiada por el virus del teatro. En 1959 funda con otros jóvenes la Asociación Teatral de Estudiantes de París (ATEP). Para su lanzamiento consigue que Jean Paul Sartre dicte una conferencia en el anfiteatro de la Sorbonne y que el mismísimo Roger Planchon figure como presidente de honor. Ya desde entonces se ponen de manifiesto algunos de los rasgos de la personalidad que luego desarrollaría: su obstinación, su energía y ese espíritu combativo que su extrema dulzura no permite adivinar. En la ATEP realiza los diseños para la puesta en escena de *Bodas de sangre* y en 1961 dirige su primer espectáculo: *Gengis Khan*, de Henri Bauchau.

Pero había que saber superar etapas. La joven de veinticuatro años quiere enriquecer sus experiencias. Un pequeño empleo facilitado por su padre, productor de cine, le posibilita intervenir en el rodaje de *El hombre de Río* y ahorrar cinco mil francos. Con ese dinero se embarca rumbo a Asia. Planea viajar a la República Popular China, pero no obtiene la visa. Permanece cinco meses en Japón; allí labora como actriz de televisión y profesora de francés. Visita además Corea, Nepal, Hong Kong, Tailandia, y se impregna de las culturas orientales que más tarde le servirán como punto de partida para la concepción del ciclo shakesperiano.

A su regreso a Francia, la idea de crear un nuevo grupo, ahora con carácter profesional, adquiere forma definitiva y se materializa. Con Martin Franck, Gérard Hardy, Catherine Legrand, Philippe Léotard, Jean-Claude Penchenat y Françoise Tournafond, antiguos miembros del ATEP, funda el colectivo, que adopta la estructura que hasta hoy conserva: la de una cooperativa obrera de producción. Ariane Mnouchkine ha explicado el porqué del nombre que eligieron: "Queríamos un nombre hermoso, no de iniciales, un nombre que expresara bien lo que era para nosotros hacer teatro". Estamos en 1964.

UNA TEMPRANA CONSAGRACION

Para preparar y ensayar su primer espectáculo, el grupo se va a una finca en Ardeche. *Los pequeños burgueses*, de Gorki en la adaptación de Arthur Adamov, se estrena en el Teatro Mouffetard, de París, y luego es presentada en algunas salas de barrio. Dos mil novecientos espectadores ven la obra, para su momento un pequeño éxito. Al año siguiente, seleccionan como segundo montaje la conocida de Théophile Gautier *El Capitán Fracasse*, que Philippe Léotard teatraliza. Un fracaso rotundo: la escenificaron durante un mes en una sala, el Teatro Récamier, casi vacía. Era un proyecto demasiado ambicioso, en el cual, no obstante, ya estaba el germen de lo que después sería 1789. Pero los artistas aún no se hallaban preparados para enfrentarlo y no supieron cómo resolverlo. Con esta puesta en escena se inauguró además un capítulo de la historia del Soleil que hasta la fecha no se ha cerrado: el de las deudas económicas.

Con *La cocina* (1967) la cosa fue muy diferente. Gracias a este trabajo los integrantes del grupo pudieron abandonar sus otros empleos y dedicarse por entero al teatro. Ariane había logrado que Arnold Wesker, autor del texto, les cediera los derechos de esta obra que causaba sensación en Inglaterra. La propuso a varios directores franceses, mas todos la rechazaron. A la larga fue ella quien terminó acometiendo la empresa de llevar a las tablas esta "muy simple parábola de la vida".

El proceso de montaje se extendió durante seis



ARIANE MNOUCHKINE

meses. Como paso previo, la directora envió el numeroso elenco a pasar varias semanas en un restaurante de los Campos Elíseos para que aprendiesen los pormenores de esta actividad. Comienzan a emplear los ejercicios de Jacques Lecoq, siguen cursos de acrobacia, de impostación de la voz, de canto, y sobre todo empiezan a improvisar. El método de dirección de la Mnouchkine se va transformando: el mayor tiempo lo ocupan las improvisaciones. En esta primera etapa se olvidan por completo del texto y se dedican a profundizar en la gestualidad, en la creación de los personajes. Vuelven después a la obra. Todo el equipo trabaja todos los papeles y sobre esa base se determina, finalmente, el reparto.

Debido a dificultades con el local, *La cocina* se estrenó en un escenario insólito: los hermanos Buglioni buscaban inquilinos para el Circo Médrano, situado en el centro del barrio de Pigalle, y allí se montó la pieza. Sin embargo, este inconveniente adiestró a los artistas en el aprovechamiento del espacio escénico, aspecto en el que lograrían notables aciertos y hallazgos en trabajos posteriores. El sitio fue previamente habilitado; para ambientarlo se recuperaron algunos fogones de la fonda de la estación de Montparnasse. La pista se llenó de platos, cubiertos, cacerolas, así como del infernal

ajetreo de treinta actores que encarnaban a camareeros, maitres, pasteleros, cocineros. El público se situaba en semicírculo, de modo tal que dominaba perfectamente el área de la acción.

Para el auditorio parisiense, *La cocina* significó una agradable sorpresa, ya que se puso al final de una temporada que había transcurrido con particular languidez. Una compañía joven y apenas conocida, bajo la dirección de una no menos joven y desconocida mujer, montó con admirable perfección el texto de un dramaturgo inglés que los franceses aún no habían descubierto. Ariane le dio una dimensión inusual a esta historia naturalista de la jornada laboral en la cocina de un gran restaurante. La minuciosa observación y el rigor descriptivo de los gestos, de seguro habrían entusiasmado a Alain Robbe-Grillet. Asimismo en el espectáculo se vislumbraba ya algunas de las características que hoy definen el estilo del Soleil: un ritmo calculado y preciso, una severa disciplina, largas sesiones de ensayo, un magnífico elenco. Desde el punto de vista de la aceptación popular, *La cocina* constituyó un suceso. Se mantuvo a taquilla cerrada todo el tiempo que permaneció en cartelera. Alcanzó en total la cifra de sesenta y tres mil espectadores, en contraste con los seis mil novecientos que consiguieron, en conjunto, *Los pequeños burgueses* y *El Capitán Fracasse*. Igualmente favorable fue la reacción de la crítica especializada. El Sindicato de la Crítica Dramática y Musical la seleccionó como el mejor montaje de la temporada 1966-67. La prensa francesa no escatimó los elogios. Con su tercer título, el Théâtre du Soleil demostraba que era un colectivo con el cual, desde ahora, había que contar.

EL PRELUDIO DE UN NUEVO CAMINO

El de 1968 es un año decisivo en la trayectoria del Soleil. Antes de abandonar definitivamente el Circo Médrano, sus integrantes alcanzan a estrenar dos nuevos títulos: *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare según la adaptación de Léotard, y un programa para niños que dirige Catherine Dasté, compuesto por *El árbol hechizado* y Jerome y la tortuga, sobre historias inventadas por alumnos de una escuela de Sartrouville.

¿Por qué Shakespeare después de Wesker? ¿Por qué un clásico luego de un autor contemporáneo? En las notas al programa del *Sueño...*, los realizadores intentaron explicarlo. En esta violenta ensoñación, argumentaban, Shakespeare habla del amor con una libertad tan evidente, que al lado suyo las más audaces piezas escritas en nuestros días nos parecen afectadas y falsamente complejas. Un texto que, de otro lado, exigía al elenco una labor distinta a la investigación en lo cotidiano de *La cocina*. Para expresar ese mundo de realismo fantástico, fue necesario sumar a las técnicas de la actuación las de la música y la danza. El montaje marcó asimismo la aproximación a lo que más tarde será el punto de partida de *Los clowns* y 1789: el teatro tablado y de feria, el juego del teatro dentro del teatro. Ariane Mnouchkine logró una visión muy personal del fabuloso bestiario shakesperiano, y transformó el *Sueño...* en una comedia del subconsciente, el instinto y la bestialidad reprimida.

Los miembros del Théâtre du Soleil recibieron el impacto de los sucesos de mayo y se sumaron a la oleada juvenil que sacudió a Francia. Bajaron de cartelera el Sueño... para remontar *La cocina*, que escenifican para los obreros en huelga de las fábricas Renault, Citroen y Snecma. Y con el Grupo de Información sobre las Prisiones producen una pieza corta, *El que roba pan va a la cárcel, el que roba millones va al Palacio Bourbon*.

Como en otros muchos casos, las represalias no tardan en llegar: a la agrupación le es suspendido el alquiler del Circo Médrano. Con eso se les priva de sede para trabajar y crear y se les reduce al total nomadismo. En medio de tan desesperado panorama, el Consejo General de Doubs les formula una invitación que les permite trasladarse a las salinas de Arcs-et-Senans, cerca de Besancon; un sitio de arquitectura utópica construido en el siglo XVIII. El período allí fue importante para los del Soleil. "Este lugar, ha dicho Ariane, nos permitió replantearnos nuestra labor. Después del éxito demasiado parisino del *Sueño...* y de *La cocina*, pudimos volver a trabajar sin metas precisas, solamente explorando las posibilidades de nuestro arte. Por otra parte, no deseábamos pasar eternamente de una obra a otra. Habíamos leído muchos textos; ninguno nos atraía". Arcs-et-Senans les viabilizó además la primera experiencia de vida en común y de reflexión colectiva.

Durante este período, los artistas se lanzan a realizar ejercicios de todo tipo, estudian el teatro ruso e isabelino, profundizan en las técnicas de la commedia dell'arte. Una noche, a solicitud de los habitantes del pueblo, deciden improvisar una representación. En el vasto espacio de la salina levantan un tablado, y a la luz de las velas improvisan entremeses. Acurrucada por alguna esquina, la Mnouchkine observa, medita: ¿Por qué no montar un espectáculo sobre temas de la mitología popular, a partir de la *commedia dell'arte*?

El equipo completo estuvo de acuerdo, y aceptó abandonar transitoriamente los títulos que entonces se manejaban para lanzarse a crear colectivamente un espectáculo en el que cada uno trataría de encontrar "el payaso oculto dentro de sí". Los actores tienen para ello la más absoluta libertad: no hay tema impuesto de antemano, lo esencial es la búsqueda de una forma, lo más elemental y directa posible. Una de las cuestiones que desde el principio tuvieron clara es que el payaso es ante todo una apariencia física. De ahí que las improvisaciones se realizaron con la nariz pintada de rojo, la cara de blanco y un vestido abigarrado y singular.

El inicio de este nuevo estilo de trabajo asustó a algunos, que vieron ahora cómo su responsabilidad, tanto en el plano escénico como en el dramático, aumentó. Pero en general, la mayoría aceptó esta nueva propuesta de creatividad colectiva. Ariane fue quien con más rapidez se adoptó a la evolución de su rol. ¿Se anulaba su función? No. La directora pasó a ser la mirada que, desde afuera, ayuda a orientar a quienes se apartan de los imperativos del proyecto. A ella le correspondía además incluir los aportes de cada integrante en la visión global.

Los clowns se presentó en el Théâtre de la Commune d'Aubervilliers y después, en el Festival de Avignon de 1969. Más que como producto artístico terminado, el valor del montaje residía en la recuperación de

la fe en la creatividad del actor; en la búsqueda de la virtud comunicativa y de las técnicas populares y anti-burguesas; y en el libre empleo del espacio y las acciones, en lugar de la repetición mecánica de las obras. Con esta experiencia, los componentes del Soleil adquirieron un entrenamiento corporal que los adiestró para acometer empresas de mayor envergadura.

1789, 1793: EL OTRO TEATRO

"Queríamos tratar un tema político, pero no puedes hacerlo sin un buen instrumento: el descuido del teatro político -si es que éste existe- es que con frecuencia resulta demasiado malo desde el punto de vista estético; y así no sirve para politizar. Por ello nuestro desarrollo ha buscado mejorar nuestros medios expresivos antes que tratar de expresar algo importante".

En esta reflexión se liaron los integrantes del Théâtre du Soleil, tras la enriquecedora experiencia que significó *Los clowns*. La gran interrogante ahora era cómo plasmar los hallazgos de ese montaje en forma clara y directa y al servicio de un contenido que fuera común tanto a ellos como a su público. El análisis los condujo a una posible respuesta: un patrimonio común a los franceses lo es la historia nacional y, dentro de ésta, la revolución de 1789. Hasta ese momento el teatro había abordado este o aquel personaje: *La muerte de Danton* (Büchner), *El 14 de junio* y *Danton* (Rolland), *El caso Danton* (Przybyszewska). Ariane Mnouchkine y su tropa, en cambio, partieron de una meta más ambiciosa: llevar a la escena la propia revolución. El esfuerzo se inscribe en una concepción contraria a la tradicional, y convierte a los "grandes hombres" en los héroes y en el motor de la historia. Con este nuevo trabajo, el Soleil inicia un vasto proyecto de rehabilitación del pueblo en tanto constructor y protagonista de la historia. A pesar de su desmesura, el grupo aceptó el desafío y salió triunfante de él. **1789 o La revolución debe detenerse en la perfección de la felicidad** además abre del todo la puerta que había quedado entreabierta con *Los clowns* y culmina el proceso de recobrar para los actores una libertad casi plena, en contraposición a las puestas en escena hechas a partir de un texto de autor que aquéllos deben fijar de una vez para siempre y repetir ante el público.

El primer inconveniente consistía en cómo mantener la objetividad necesaria para la interpretación histórica, cómo sortear el peligro de la identificación. Ariane propuso una idea: el Théâtre du Soleil interpretaría a un grupo de cómicos de feria que, a su vez, escenifican los acontecimientos de 1789. El recurso permitía a los artistas tener un juicio crítico sobre sus personajes -más que encarnarlos, los relataban- y aseguraba a los espectadores el distanciamiento pedido por Brecht. Con esta premisa, se lanzaron a la busca de elementos fundamentales del teatro popular, que restituyen al actor el placer de actuar y al público, el de mirar y escuchar. **1789** deviene así un espectáculo alegre, entusiasta, que toma de las fiestas populares los colores, el movimiento, la caricatura, la simplificación, lo exagerado. Una marea de intérpretes (el pueblo francés) irrumpe para tomar posesión del escenario, hasta que de allí los desaloja la burguesía, que se adju-

dica lemas y principios que no le pertenecen y despliega una gran pancarta donde la palabra ORDEN.

La obra se escenificaba sobre cuatro plataformas. En medio, un espacio vacío al cual se invita a ir a los asistentes que quieran participar más de cerca en la representación. El público abandona sus asientos y se convierte en "pueblo", semejante al que en aquella época siguió los acontecimientos desde la calle. La toma de la Bastilla, por ejemplo, es resuelta mediante el relato de varios actores distribuidos por la sala. Al comienzo es un murmullo, un cuchicheo, que va creciendo conforme se difunde la noticia del asalto, para culminar en un estruendo tumultuoso. Había dos maneras de ver **1789**: sentado para abarcarlo todo o moviéndose de una tarima a otra. Algo parecido a lo hecho por Luca Ronconi en *Orlando furioso*, y que suprime la estructura clasista de colocar al auditorio para volver a la perspectiva del circo, la feria y el teatro de plaza. Acciones simultáneas, diálogos improvisados, trajes simbólicos y exagerados en detalle y escala, commedia dell'arte, guiñol, carnaval, variedad de géneros: **1789** es, visual y verbalmente, una obra compleja, en la cual todo se mezcla, pero no a la manera de un collage, sino construido sobre una idea. Cada información está dada en un modo que la hace clara y eficaz.

La creación del Théâtre du Soleil se convirtió en el máximo acontecimiento de la temporada de 1970. Después de las primeras funciones en Italia, gracias a una invitación del Piccolo Teatro de Milán, se presentó en la Cartoucherie de Vincennes, una antigua fábrica de municiones que la prefectura de París les arrendó. Ocho toneladas de yeso, quinientos cincuenta kilos de pintura, trescientos metros de toldo, las manos quemadas por el ácido, pero al fin hallaron su puerto. A pesar de la distancia, de la incomodidad de las comunicaciones (el destaralado local sólo contaba con algunos calentadores de butano), los parisenses llenaron diariamente la Cartoucherie. **1789** fue presenciado por doscientas ochenta y una mil trescientas setenta personas. En 1974, Ariane realizó un filme que recoge las trece últimas representaciones de la obra. Hay en ello un interés por luchar contra lo efímero del arte dramático, además de la preocupación por garantizar una más amplia difusión del espectáculo.

El próximo montaje demostró, por si alguno aún lo dudaba, la gran coherencia de la labor del Soleil y sus profundas búsquedas de formas más comprometidas con la realidad social. **1793 o La ciudad revolucionaria es de este mundo** cuestiona todo lo hecho en **1789**, a la vez que ambas no dejan de ser obras perfectamente complementarias. No es casual que durante 1972 y 1973 en muchas ocasiones se presentaran, los domingos, una por la tarde y otra por la noche. En definitiva, se trata de un díptico sobre la revolución.

Desde el comienzo fue evidente que en una sola pieza era difícil abarcar el período de 1789 a 1794, por razones más poderosas que la duración. No era posible tratar del mismo modo lo que ocurrió después del año 92. Primero fue la revuelta; luego, el inicio del establecimiento de los nuevos valores. **1789** refleja la esperanza. **1793**, el desencanto. **1789** destruye los mitos, se burla de la aristocracia decadente y de la burguesía que asciende. Es un espectáculo crítico. **1793** propone un análisis sobre la toma de los asuntos públicos por el

pueblo y sobre el hundimiento de los grandes sueños. Es un espectáculo reflexivo.

El punto de vista adoptado en los dos montajes es el mismo: la revolución francesa vista y revisada por los de abajo. Pero ahora no se trata de comediantes de feria, sino de los militantes de una asamblea popular. La premisa de la cual se partió -los revolucionarios cuentan su vida- exigió a los actores un estilo de interpretación distinto. Los cómicos de **1789** disponían de toda una serie de recursos escénicos: vestuario, maquillaje, muñecos. En cambio, los *sans coulottes* de **1793** sólo contaban con el discurso y con las posibilidades de enriquecimiento que la experiencia vivida podía darles.

Asimismo la compleja realidad de ese período histórico es sumamente difícil de concretizar. Todas las proposiciones resultaban abstractas y, por tanto, ineficaces. La necesidad de un código común entre actores y audiencia se volvió imperiosa, y esto sólo se podía lograr a través de la creación de personajes. Cada integrante se inventó la historia de un revolucionario, con un pasado, un oficio, una situación familiar. Luego lo consideró desde el punto de vista histórico-social, es decir, lo dotó de una fuerza y un peso que determinaron sus nexos con los demás personajes y con el medio. La elaboración de **1793** fue, por eso, muy ardua, y requirió, más que la de **1789**, de todo el rigor y la exigencia del colectivo.

1793 tenía la virtud de decir las cosas esenciales con claridad, sin ambigüedades ni intelectualismos. Los jóvenes que acudían a la Cartoucherie escuchaban con estupefacta atención y descubrían allí que la Revolución Francesa no era lo que les enseñaron los manuales del siglo XIX. Pero era además un bello montaje, un ejemplo de gran arte. "Si usted no se siente tocado profundamente por las escenas del lavadero, de la carta, de los hombres con los fusiles, de los muertos que se levantan para recuperar sus puestos, es que no tiene nada que hacer en el teatro", escribió un crítico de la *Nouvelle Revue Française*. **1789** y **1793** son, de otro lado, cimas de un teatro distinto, que rompe con todo lo establecido, incluida la renovación que precedió y siguió al TNP. Lo que hasta entonces se tuvo por progresista y hasta revolucionario, a muchos jóvenes les parecía ya simplemente reformista. La revuelta de mayo de 1968 puso todo en tela de juicio. Para buena parte del público juvenil el empeño popularizador emprendido por Jean Vilar era demasiado respetuoso con ciertas convenciones de corrección, medida, límites, que en el fondo responden a una actitud conservadora. Aparte de que, si se mira bien, responden a una postura semejante a la que -en otro orden de cosas y salvando distancias- rige en las sociedades de consumo. "Sin Vilar, ha declarado Ariane Mnouchkine, nosotros seguramente no habiéramos existido. Gracias a él no habiéramos caído en ciertas trampas. Sus errores fueron ejemplares".

DOS ESPECTÁCULOS CONTROVERTIDOS

Contrariamente a lo que muchos esperaban, el próximo espectáculo del Soleil no fue 1848 o 1871, sino una obra de argumento totalmente contemporáneo. Era un punto al cual el grupo tenía ineludiblemente que llegar, dados su profundo compromiso social y su coherencia ideológica.



IMAGEN DE UNA REPRESENTACIÓN DE 1789 EN LA CARTOUCHERIE.

La *Edad de Oro* (1975) lanzó al colectivo a una búsqueda nueva, los obligó a hacer tabla rasa de las verdades tan laboriosamente descubiertas. Para la concepción del espacio escénico se derribaron los pilares metálicos que separaban las dos naves de la sala de representación. Se realizaron tareas de buldoceo, se abrieron en el suelo cuatro cráteres sutilmente desiguales, se llevaron tres mil metros cúbicos de tierra. El techo fue cubierto con espejos cobrizos y adornado por multitud de pequeñas bombillas, a la manera de un circo.

A pesar del éxito de 1789 y 1793, el Théâtre du Soleil no consiguió equilibrar sus finanzas. Las causas: no reciben una subvención sustancial, el precio de sus entradas son populares, el trabajo que llevan a cabo es de investigación, funcionan como cooperativa obrera con igualdad de derechos para todos los miembros (desde Ariane hasta el último técnico, el sueldo es el mismo). De ahí que para acometer *La Edad de Oro* se invitó al público a coproducirlo. Las gentes compraron los boletos para una obra de la cual desconocían el asunto y la fecha de estreno. Pero confiaban en los creadores, y se vendieron cinco mil entradas, con lo cual la compañía recolectó ochenta mil francos. Los profesores aportaron la suma de colectas organizadas por los estudiantes. Y un centenar de pintores -Miró, Folon, Calder y Cartier-Bresson, entre otros- vendieron sus cuadros y recogieron dos mil quinientos francos. Tan fervorosa confianza era inusual en la escena francesa.

La propuesta de *La Edad de Oro* es sumamente audaz: abordar problemas del siglo XX a partir de la recreación de diversos tipos de la *commedia dell'arte* y el teatro chino. No se trataba del pasado, lo cual es fácil

pero poco interesante, sino inventar nuevas reglas de actuación capaces de mostrar la realidad cotidiana como algo transformable. Las dificultades fueron muchas y la creación del espectáculo requirió un tiempo dilatado. Para las obras sobre los grandes períodos históricos los del Soleil disponían de un amplio análisis de carácter científico; para procesar la información del presente hubo que hacer de éste un hecho del pasado: los años sesenta se contaban como si estuviésemos en el año 2000.

Luego de nueve meses de improvisar con elementos de la *commedia dell'arte*, el grupo halló los resortes para modernizar el material. Una vez asimilado el comportamiento de los personajes según el estilo tradicional, fue suficiente con actualizar el vestuario. Esto que dicho así parece sencillo, resultó muy difícil. Cada comediante debió hacer surgir a su Arlequín o a su Pantalón con la problemática de hoy pero con la máscara del pasado. Abdallah llega a Marsella, pasa por el control de la aduana, después tiene que buscar habitación, empleo, enfrenta, en fin, la dura situación de los trabajadores árabes en la metrópoli. Es un personaje del siglo XX, mas sus reacciones y su manera de mostrarlas son siempre las de Arlequín.

Creación colectiva hecha a partir de cero, *La Edad de Oro* significó una experiencia abierta, ilimitada, en la cual el Théâtre du Soleil llevó sus investigaciones hasta las últimas consecuencias. Después de terminarla, la reacción natural de los realizadores fue el agotamiento. El conjunto cayó en una crisis interna. Había que hacer un alto. Ariane asume entonces la responsabilidad de escribir el guión y dirigir un largometraje de

cuatro horas de duración, Molière. Un gran fresco animado por el talento de la Mnouchkine, en donde el elenco del grupo dejó plasmada su elevada y compacta calidad.

Tras este descanso para tomar aliento, el Théâtre du Soleil acomete su montaje más discutible y discutido: *Mephisto*. La Mnouchkine adaptó la novela homónima que Klaus Mann escribió en 1936, la obra de un visionario que detectó la progresiva caída de su país, Alemania, en el abismo. El texto concebido por Ariane constituye un concienzudo y espléndido trabajo de dramaturgia. Arranca, en esencia, de la novela de Mann, pero toma textos de otros libros suyos, así como de *El jardín de los cerezos*, de Chejov, y del Fausto de Goethe. La teatrera refundió diálogos y los organizó en una veintena de cuadros dispuestos in crescendo.

La acción se ubica en Alemania entre 1923 y 1933. De modo simbólico contraponen dos tipos concretos de teatro, que se enfrentan, física y filosóficamente, en el ámbito escénico. Un escenario tradicional galoneado de estuco, cariátides de oro y colgaduras escarlata, que acoge a la compañía tradicional que se presta al juego del poder dominante; allí es donde la burguesía se permite el lujoso espectáculo de su vanidad. El otro escenario, el innovador, acoge a *El Pájaro de la Tormenta*, cabaret de Hamburgo donde se satiriza al nazismo y se alerta al pueblo sobre la catástrofe en gestación. Su decorado lo componen magros lienzos de colores ácidos. A la derecha hay un fresco que desempolva las hordas guerreras, los jefes teutónicos. A la izquierda, una especie de tierra de nadie donde se proyectan escenas de los campos de concentración. *Mephisto* traza asimismo dos trayectorias ejemplares: la de Hendrick Hofgen y la de Otto Ulrich. El primero, a fuerza de sometimientos y renunciaciones, terminará como director intendente del Teatro Nacional. El segundo será enviado a Auschwitz.

Mephisto expone la responsabilidad política del intelectual, su papel en la marcha adelante (o hacia atrás) de la Historia. Ariane refresca la memoria. "¿Qué puede hacer el teatro para prevenir, para denunciar una situación grave para los hombres?" La obra revela el fantasma abyecto del nazismo, de sus cómplices por acción pero también por omisión. Muestra cómo los pequeños patinazos individuales se convierten en los grandes riesgos colectivos. Pero, ¿Ariane hace sólo antifascismo, como todo el mundo? *Mephisto* intenta sacudir a los jóvenes fatigados de hoy, su actitud de brazos caídos, los estados de ánimo crónicos de la inteligencia. En el espectáculo subyace además una crítica al Partido Comunista Alemán que al concentrar sus ataques contra los social-demócratas, facilitó el ascenso del nazismo. Como era de esperarse, esta transgresión de los tabúes de la izquierda ortodoxa desencadenó apasionadas polémicas.

En la representación el público se situaba en grandes bancos provistos de un respaldo móvil que permitía dominar los dos escenarios con igual comodidad. El problema radicaba en el trasiego de los espectadores, que debían levantarse, mover el respaldo y sentarse de nuevo. Algo divertido la primera vez, pero que se hacía cansón y molesto al cabo de un rato. Es el mismo tratamiento del auditorio de 1789, pero en este caso no

dejaba de caer en el manierismo, a pesar de que Ariane sostiene que hay diferencias. Asimismo algunos le señalaron al decorado determinar la función del actor, quien servía en lugar de servirse él de los elementos escenográficos.

SHAKESPEARE A LO MNOUCHKINE

En 1981 el Soleil acometió la realización de un ambicioso proyecto: un ciclo shakesperiano que iba a estar integrado por *Ricardo II*, *La Noche de Reyes*, *Enrique V*, *Trabajos de amor perdidos* y las dos partes de *Enrique IV*, en traducción hechas por la propia Mnouchkine, y de los cuales se llegaron a estrenar los tres primeros.

¿A qué obedece esta vuelta al teatro de autor, luego de varias creaciones colectivas? Ariane lo explica como un eslabón más dentro de la búsqueda de una escritura dramática propia, de ese profundizar en la química que hace que el actor transforme el texto en cuerpo y gesto. Este retorno se entronca, de otro lado, con la concepción del grupo de que el teatro tiene como misión permanente representar el mundo. Y el de Shakespeare, más que ningún otro, es el gran teatro del mundo. El elenco, además, había cambiado, y para los jóvenes e inexpertos artistas recién incorporados el dramaturgo inglés era una buena escuela. Y, por último, Ariane quería probarse a sí misma al dirigir, al cabo de tantos años, un clásico.

En contraste con muchos directores europeos, Ariane piensa que Shakespeare no debe ser tratado como un contemporáneo. Al creador de Hamlet le van mejor las formas tradicionales del arte dramático, de las cuales, según ella, las más brillantes vienen del Oriente. Así, su *Ricardo II* se inspira en el No y el Kabuki, *La Noche de Reyes* en el Kathakali y *Enrique IV* mezcla unos y otros. Una fantástica intuición de la Mnouchkine: dar la espalda a la interpretación romántica de Shakespeare y recobrar los nexos con las más arcaicas raíces de un estilo de actuación ritual, sacralizado. El Rey Ricardo y su corte pueden resultar así chocantes. Mas el paralelo entre dos insularidades, la británica y la japonesa, es justificado. Los préstamos del Kathakali, el No y el Kabuki tienen por objeto "exotizar" a Shakespeare. De ese modo, las obras se inscriben en un universo ficticio, que corta las referencias con una realidad identificable. El Japón del Théâtre du Soleil es tan japonés como tan china es la China de *El alma buena de Se-chuan*: es un lugar de parábolas.

Ricardo II parece una danza samurai de guerra. Los actores se deslizan a través de la escena al ritmo de golpes de tambor y de gong, puntualizando cada frase con un gesto circular ejecutado con rapidez y con una extrema precisión de conjunto. La dicción abrupta, picada, artificial, irritó a algunos. Pero respondía al espíritu del texto, al preciosismo que oculta, a esa poesía extraña que es como una lengua secreta. Había en esa velada de cinco horas momentos débiles, uno podía decir que algunos actores se desenvolvían con torpeza, que los resultados eran a veces excesivos. Mas otros cuadros (los adioses de Ricardo, su abdicación, su muerte) eran de una intensidad tal que eclipsan en nuestra memoria los instantes de fatiga e impaciencia.

La elocuencia de los colores y los signos, el élan de la puesta en escena, su magia, rigor y suntuosidad compensaban con creces.

El maquillaje muy acentuado, los movimientos de cabeza, la extrema estilización de ademanes y actitudes que distinguen al Kathakali, conectaron admirablemente con esa farsa féerica que es *La Noche de Reyes*, y que tanto se presta a la malicia y la bizarra bufonería de las tradiciones indias e indonesias. Gracias a esta transposición, la obra recobraba toda su fuerza onírica y devenía mil veces más golpeante que a través de la visión horrorosamente académica de Ingmar Bergman. Una pura creación que mereció el Grand Prix Domini-que de puesta en escena.

En *Enrique IV*, Ariane Mnouchkine yuxtapone los sueños de samurais y de maharadjas, de príncipes persas y guerreros manchúes. De nuevo el Shakespeare del Soleil nos deslumbra como si hubiésemos mirado el sol. Los actores, vestidos con trajes rutilantes, saltan, flexibles y silenciosos, y se congelan luego en poses hieráticas. Los personajes más viejos llevan máscaras de ancianos. Los otros están maquillados como los payasos. Ninguno de sus gestos es natural. Se baten como los artistas de la Opera de Pekín. Hilos rojos cuelgan de su boca para figurar la sangre. Su cabeza cae sobre el pecho para indicar que han muerto. Los intérpretes rescatan los gestos de la commedia dell'arte. Su comicidad resquebraja la tensión dramática. Por momentos, el Oriente aparece como un disfraz, que no fue el caso de *Ricardo II* y *La Noche de Reyes*. El Théâtre du Soleil viajó con el ciclo shakesperiano al Festival de las Artes de las Olimpiadas de Los Angeles de 1984, y se presentó además en los festivales de Aviñón y Berlín. Doscientas cincuenta y tres mil personas en total vieron las tres obras.

ORIENTE, UN VIAJE DE IDA Y VUELTA

La historia terrible pero inacabada de *Norodom Sihanouk, rey de Cambodia*, el Soleil continuó un viaje a Oriente que hasta hoy prosigue, al tiempo que inicia una labor conjunta con la dramaturgia Hélene Cixous, que también dura hasta hoy. "El Oriente, ha expresado la Mnouchkine más de una vez, es el país del actor. La dramaturgia es occidental y el arte del actor es oriental. Artaud decía que el teatro es oriental, una reflexión que va mucho más lejos. No dice que hay teorías interesantes para el teatro en Oriente, afirma que el teatro es oriental. Y yo pienso que Artaud tiene razón. Yo diría que el actor va a buscarlo todo en Oriente. El mito y la realidad, la interioridad y la exteriorización, esa famosa autopsia del corazón mediante el cuerpo. Va a buscar también el no-realismo, la teatralidad. Occidente no ha dado más que la commedia dell'arte -que viene de Asia- y un cierto tipo de realismo del cual escapan los grandes actores. El arte del actor consiste en transformar las enfermedades del alma -las pasiones- en síntomas físicos. El actor oriental ha dedicado tres mil años a esa búsqueda. Y tiene los códigos. No son esos códigos lo que nos interesa, pues la mayor parte no son traducibles, sino los síntomas puestos en forma, que son universales".

Tras el "rodeo pedagógico" que fue el ciclo de Sha-

kespeare, la compañía decidió regresar a un teatro del tiempo y la historia presentes, y lo hizo con un espectáculo-río de ocho horas de duración. Una obra acerca de un pequeño país asiático donde en las últimas décadas se acumularon, a juicio de Ariane, todas las tragedias, los errores, los pecados, los cinismos y las indiferencias. Como metáfora de Cambodia, de su historia, escogieron la figura mítica y, por tanto, teatralizable de Sihanouk. En un escenario desnudo, atravesado sólo al fondo por una cortina de luz amarilla, se representa esta reflexión nada simplista que se hunde en el horror del drama camboyano. Como espectadores inmóviles, unas seiscientas marionetas de trapo y madera que rodean el espacio escénico asisten mudas a su propia tragedia. Son el pueblo de Camboya, testigo y víctima a la vez de la demencial lógica que, a golpes de matanzas y cínicas mentiras, los khmeres rojos pusieron en práctica al pie de la letra. El rico y espléndidamente escrito texto de Cixous es colocado bajo el signo de una concepción grandiosa, que se alimenta profunda y felizmente en la herencia shakesperiana. El espectáculo tiene como principal soporte el trabajo de los actores, su voz, su cuerpo en vuelto en sabios movimientos coreográficos, al ritmo de la excelente música ejecutada en vivo por Jean-Jacques Lemetre. De entre el numeroso elenco sobresale, una vez más, Gorges Bigot, quien da vida a un Sihanouk para la eternidad del teatro. El es carne viva de una obra donde historia y mito se encuentran.

Tras el *Sihanouk*, el Soleil trasladó su metáfora a la India, en otro maratónico espectáculo de cinco horas, *La Indiada o La India de sus sueños*. Una historia de amor y de odios, de divisiones y reconciliaciones, de ocasiones fallidas y uniones perdidas, en la que se mezclan los personajes más nobles con los más ávidos de poder, los más generosos y humanos, con los más fanáticos y cínicos. La historia de la partición de la joya del imperio británico en dos países, la India y Pakistán, y de las luchas religiosas que desde entonces ocupan las primeras páginas de los diarios. "Dos hijos, una madre. Cada uno de ellos es más fuerte que el otro. Es la guerra". Esta frase no dejará de escucharse a lo largo de las cinco horas en las que se desarrolla esta epopeya (su nombre nos remite a *La Ilíada*) por la cual desfilan figuras históricas como Nehru, Gandhi, Jinnah. La *Indiada* se inserta en la misma línea que el grupo viene desarrollando desde 1789: la búsqueda de una emoción directa anclada en la Historia y la cultura popular. El Soleil fue invitado a presentar la obra en el Festival de Jerusalén, y poco antes de partir los integrantes del colectivo, entre los que había representantes de veintidós países, dieron a conocer una carta abierta, en la que pedían al pueblo de Israel a entenderse y reconocer los derechos de los palestinos, para no seguir repitiendo los dolorosos hechos que se recrean en *La Indiada*.

Tras anunciar un proyecto sobre la Resistencia que no llegó a realizarse, el Théâtre du Soleil retrocedió a los orígenes del teatro, allí donde pervive la esencia de los eternos conflictos humanos. A la pregunta de por qué este salto del presente a los griegos, Ariane responde: "Se corresponde con nuestra necesidad de volver a escuchar y comprender ciertos textos-matri-



LA NOCHE DE REYES, UN SHAKESPEARE PASADO POR LA INDIA.

ces, de enfrentarnos con un verbo enérgico, con ciertas leyes inamovibles. Al mismo tiempo, los temas que reencontramos en esas obras son los que obsesionan desde siempre al grupo: las guerras civiles, internas, fratricidas. Las divisiones, la tiranía. La eterna lucha entre hombres y mujeres, hermanos y hermanas, maridos y esposas, madres e hijas. ¿Por qué un padre sacrifica a su hija? ¿Por qué la madre no es capaz de perdonarle? ¿Por qué su hijo asesina a ésta? Los griegos no dan respuestas, sólo plantean preguntas". Para esta nueva aventura escénica, Ariane Mnouchkine acudió a obras de Eurípides y Esquilo y con ellas compuso el ciclo *Los Atridas*, un viaje a un reino donde sólo impera la terrible lógica de la sangre y el crimen de Estado. Agamenón acepta sacrificar a su hija, a fin de que los vientos favorables conduzcan las naves griegas hasta las murallas de Troya (*Ifigenia en Aulide*). Clitemnestra, su esposa, no se lo perdona, y lo mata cuando regresa del combate (*Agamenón*). Mas su hijo Orestes vuelve a restablecer "el orden" paternal y elimina salvajemente a su madre (*Las Coéforas*). Convertida en sombra, Clitemnestra vuelve flanqueada por las Erinias, diosas vengadoras de los crímenes de sangre, a reclamar justicia contra Orestes (*Las Euménides*).

Ariane Mnouchkine posee la rara capacidad de hacer que el espectador sienta placer cuando ve sus espectáculos. A temas tan áridos como las desventuras de *Norodom Sihanouk*, la Revolución Francesa o la división de la India, es capaz de aportarles generosamente el encantamiento del teatro, los sortilegios de la ilusión. Sabe traducir los problemas del mundo en un derroche de colores, danza y ritmo. En *Los Atridas* realiza el milagro de poner estas tragedias rudas y abruptas como si se tratase de un cuento que se les hace a los niños, no para que duerman, sino para despertarlos. Oriente vuelve a estar presente una vez más, pero aho-

ra se trata de un Oriente lejano, que se funde con un Occidente arcaico, situado en el alba de la civilización y el crepúsculo de las épocas bárbaras. Es a la vez Grecia y la India, Creta y Benarés. Todo estrechamente mezclado. Uno reconoce de inmediato el vestuario y el maquillaje que el grupo ha explotado en espectáculos precedentes, y que se inspira principalmente en el Kathakali. Los protagonistas llevan vestidos rojos, negros y blancos, los rostros afeitados y pintados de blanco y unos ojos enormes resaltados por el maquillaje negro. De fondo, una soberbia música que marca el ritmo de las palabras e indica los tiempos fuertes de la tragedia. Está además el Coro, integrado por una docena de actores, un elemento por lo general estático, pero que en *Los Atridas* se mueve con la elegancia de los ballets rusos, con una vivacidad, una gracia y un entusiasmo nunca antes vistos. La gracia de sus gestos aporta al drama un contrapunto naif, una inocencia casi infantil. En ningún otro montaje del Soleil la coreografía había adquirido tanta relevancia. Antes de partir a la muerte, Ifigenia baila una endiablada coreografía. Después de consumar su venganza, Clitemnestra se entrega a una cruel zarabanda. Tras dar muerte a Clitemnestra, Orestes danza furiosamente. Ariane da vida a los más viejos rituales, recobra liturgias olvidadas, y nos hace descubrir la fuerza bruta e inquietante de los textos de Eurípides y Esquilo. De todo este exotismo, de la antigüedad del mito, surge una belleza nueva, en ruptura con todo lo que uno ha podido ver, con excepciones como las de Peter Brook. Esta transposición estética -y es lo que más admira- no reduce, sino que por el contrario engrandece la emoción según las leyes de la tragedia, pocas veces tan bien comprendidas. Una soberbia muestra, en resumen, de teatro total, donde se interpreta con todos los modos de expresión: farsa y tragedia, canto y danza, artes plásticas y

percusión.

Aquellos cuatro soberbios montajes tuvieron una continuidad natural en *La ciudad perjura*. Héline Cixous, que había traducido el texto de *Las Euménides*, aceptó la solicitud de Ariane y escribió una tragedia contemporánea que toma como fuente la mitología griega. Las Erinnias retornan así a una ciudad sin definición temporal -"la acción se sitúa entre el 3500 A.C. y 1993"-, convertida en un cementerio. Una ciudad donde vivos y muertos se reencuentran y donde las generaciones, las razas y las religiones se confunden entre las tumbas de piedra. A sus puertas vive una legión de excluidos y marginados, el Coro, que intervienen y comentan. A esa ciudad llega una mujer joven de pelo encanecido que clama justicia sobre el cuerpo de sus hijos muertos. Nada la hará desistir, ni las amenazas ni las promesas. Sólo exige escuchar una palabra: perdón, pero le será negado. *La ciudad perjura* es la tragedia de la sangre contaminada, que es para su autora el gran dolor de nuestra época, un crimen colectivo tan abominable que requiere que las furiosas Erinnias vuelvan a saciar su sed de venganza. La obra desmonta la irresponsabilidad del poder médico, la política sin ética, el cinismo y el mercantilismo erigidos en sistema de existencia, el silencio culpable, la cobardía de los gobernantes. Lo cual es consecuente con la ejemplar trayectoria de un grupo que concibe el teatro como una tribuna pública, un lugar al que los espectadores vienen a ver y entender historias que hablan de su historia, su sociedad, su tiempo. Tal discurso podría devenir insostenible si hubiese seguido las normas del teatro documental. Pero Cixous opta por un tratamiento barroco y metafórico en otra obra-río (siete horas y media de duración!), en la cual los diferentes niveles de escritura se superponen y entrecruzan con un virtuosismo fascinante. El montaje, por su parte, repite el milagro al cual Ariane nos tiene acostumbrados, y apuesta por un arte hecho todo de lirismo y fragilidad, de vitalidad y gracia, incluso en los momentos más graves y más dolorosos. La emoción se hace intensa y la poesía mágica, en un espectáculo fuerte, violento y de una gran riqueza.

El siguiente trabajo significó el reencuentro con un viejo conocido, Molière. Es además un montaje que, a diferencia de *Los Atridas* y *La ciudad perjura*, fue recibido por la crítica con división de opiniones, aunque sedujo al público. El *Tartufo* del Soleil respeta escrupulosamente el texto y el espíritu del texto, pero reubica la acción en un sitio del Mediterráneo que hace pensar en Argelia. El retrato burlesco de un hipócrita devoto se convierte en un manifiesto contra el retorno de los integristas religiosos. La corrosiva carga política de la obra es potenciada por la puesta en escena, que descubre asimismo la formidable capacidad contestataria y la autonomía de las mujeres de Molière respecto a las convenciones sociales arbitrarias. Una vez más, el elenco demuestra su calidad, en una interpretación expresionista en la línea del cine mudo, que estalla aquí en todo su esplendor.

Y de repente, noches de vigilia y *Tambores sobre el dique* constituyen, de momento, las últimas estaciones de ese permanente viaje del Soleil a Oriente. Mujer de acción, que no ha vacilado en comprometerse

con causas como la liberación de la mujer, el cese de la matanza en Bosnia y la lucha de los indocumentados, Ariane Mnouchkine quiso dedicar un espectáculo a un país borrado del mapa: el Tibet. Y de repente... se inspira lejanamente en un hecho vivido por el grupo, y cuenta la historia de un grupo teatral del Tibet invitado por el Soleil, que, al final de la representación, decide pedir asilo. A lo largo de cuatro horas, se recrea cómo franceses y tibetanos aprendieron a convivir, en una experiencia de la cual unos y otros salieron enriquecidos. Teatro dentro del teatro, en el que se pasa de la *commedia dell'arte* a las danzas asiáticas, de la farsa a los momentos de auténtica poesía, del escenario a la escena pública. Todo ello en una sinfonía de colores y movimientos en la que el testimonio y la intervención política se transforman en espectáculo en estado puro.

En 1999 el Soleil festeja sus treinta y cinco años de existencia con el estreno de su *Tambores sobre el dique*, su montaje número veinticinco. Por una vez, el grupo abandona los hechos históricos precisos para meterse en el terreno de la ficción. Se trata de un relato muy simple, una fábula ambientada en un próspero reino asiático que se ve amenazado por una terrible inundación. De nuevo el grupo se inspira en el riguroso lenguaje escénico oriental: gestos estilizados, casi hieráticos, kimonos esplendorosos y un tratamiento formal que exige una precisión y una concentración absolutas. Concebida "bajo la forma de pieza antigua para marionetas interpretada por actores", la obra recrea las técnicas del bunraku. Cada títere humano tiene su manipulador con el rostro encapuchado y vestido todo de negro, que le dirige el movimiento de los brazos y el cuerpo. "Es el trabajo más físico que hemos hecho", ha comentado Ariane.

Este es, *grosso modo*, el resumen de tres décadas y media de trabajo de una de las compañías europeas de más merecido prestigio. Las aportaciones y hallazgos del Théâtre du Soleil son tan relevantes que pulverizan los reparos que pueden hacerse. Su Molière oculta las dimensiones reales del personaje. *1789* ofrece una visión reductora y triunfalista de la Revolución Francesa. *La Noche de Reyes*, con la inclusión de los payasos, nos aleja de Shakespeare. Esto y más puede ser vivamente cuestionado. Mas, ¿quién puede resistirse a la fascinación de *1789*, *Mephisto*, *Ricardo II*, *Los Atridas*? ¿Qué teatro ofrece tan permanentemente el choque de obras imaginadas o reelaboradas con un rigor tan exigente? ¿Qué otro grupo puede mostrar hoy un repertorio que, dentro de su variedad, se inscribe dentro de la fidelidad a una exigencia y una filosofía del teatro invocada desde sus orígenes? ¿Y quién puede disputarle al Soleil el gran mérito de mantener viva, al cabo de treinta y cinco años de existencia, una de las últimas grandes utopías artísticas? Si la expresión teatral popular defendida por Jean Vilar tiene aún un sentido, es con Ariane y su tropa. El Théâtre du Soleil ha reinventado el civismo y la fiesta, una cierta idea de teatro y felicidad. ■

(Compilación de C.E.D.)

CRONOLOGIA DEL THEATRE DU SOLEIL

- 1964: *Los pequeños burgueses*, de Máximo Gorki. Puesta en escena de Ariane Mnouchkine. M.J.C. de la Porte de Montreuil.
- 1965: *El Capitán Fracasse*, adaptación de la novela de Théophile Gautier. Puesta en escena de Mnouchkine. Théâtre Récamier.
- 1967: *La cocina*, de Arnold Wesker. Puesta en escena de Mnouchkine. Cirque de Montmartre.
- 1968: *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare. Puesta en escena de Mnouchkine. Cirque de Montmartre. *El árbol hechizado*, *Jérôme* y *la tortuga*, texto y puesta en escena de Catherine Dasté. Cirque de Montmartre.
- 1969: *Los clowns*, creación colectiva.
- 1970: A fines de agosto, el grupo se instala en la Cartoucherie. *1789*, creación colectiva. Puesta en escena de Mnouchkine. Piccolo Teatro de Milano.
- 1972: *1793*, creación colectiva. Puesta en escena de Mnouchkine. Cartoucherie.
- 1975: *La Edad de Oro*, creación colectiva. Puesta en escena de Mnouchkine. Cartoucherie.
- 1977: *Don Juan*, de Molière. Puesta en escena de Philippe Caubère. Cartoucherie.
- 1979: *Mephisto*, la novela de una carrera, adaptación de la novela de Klaus Mann. Puesta en escena de Mnouchkine. Cartoucherie.
- 1981: *Ricardo II*, de Shakespeare. Traducción y puesta en escena de Mnouchkine. Cartoucherie.
- 1982: *La Noche de Reyes*, de Shakespeare. Adaptación y puesta en escena de Mnouchkine. Festival de Avignon.

- 1984: *Enrique IV*, de Shakespeare. Adaptación y puesta en escena de Mnouchkine. Cartoucherie.
- 1985: *La historia terrible pero inacabada de Norodom Sihanouk, rey de Cambodia*, de Héline Cixous. Puesta en escena de Mnouchkine. Cartoucherie.
- 1987: *La Indía o la India de sus sueños*, de H. Cixous. Puesta en escena de Mnouchkine. Cartoucherie. Ariane Mnouchkine recibe el Premio Europa de Teatro.
- 1990: *Ifigenia en Áulide*, de Eurípides, y *Agamenón*, de Esquilo. Puesta en escena de Mnouchkine. Cartoucherie.
- 1991: *Las Coéforas*, de Esquilo. Puesta en escena de Mnouchkine. Cartoucherie.
- 1992: *Las Euménides*, de Esquilo. Puesta en escena de Mnouchkine. Cartoucherie.
- 1993: *La India, de padre en hijo, de madre en hija*, espectáculo interpretado por treinta y dos artistas indios sobre una idea de Mnouchkine. Puesta en escena de Rajeev Sethi. Cartoucherie.
- 1994: *La ciudad perjura o el despertar de las Erinnias*, de H. Cixous. Puesta en escena de Mnouchkine. Cartoucherie.
- 1995: *Tartufo*, de Molière. Puesta en escena de Mnouchkine. Wiener Festwochen, Viena.
- 1997: *Y de repente, noches de vigilia*, creación colectiva en armonía con H. Cixous. Puesta en escena de Mnouchkine. Cartoucherie.
- 1998: *A buen fin no hay mal principio*, de Shakespeare. Puesta en escena de Irina Brook, Cloître des Carmes, Avignon.
- 1999: *Tambores sobre el dique*, de H. Cixous. Puesta en escena de Mnouchkine. Cartoucherie.





INA BAUSCH: UNA INAGOTABLE MINA DE FANTASÍA EN INQUIETUD

Irene Sadowska Guillon

El VII Premio Europa de Teatro, este año concedido por unanimidad a Pina Bausch (1940) por una obra que encarna un lugar esencial entre el teatro y la danza, viene a distinguir una de las tendencias fundamentales del teatro europeo de fin de siglo: la búsqueda de una forma total a través de las alianzas con otras artes. Al inventar con su Tanztheater de Wuppertal un género que combina danza, música, artes visuales, Pina Bausch, después de un cuarto de siglo, ha sentado escuela.

La trayectoria de Pina Bausch se resume en treinta años de trabajo, veinticinco de ellos con el Tanztheater de Wuppertal (creado en 1974), y en una treintena de montajes que componen su obra, inmenso fresco en el cual la trama es tejida por la historia de la compañía misma. Es, en efecto, en su grupo, en las individualidades y en la multiplicidad de experiencias de sus bailarines, de orígenes y culturas diferentes, que Pina Bausch extrae su materia prima, a la que después, por la alquimia del proceso de creación, ella confiere una coherencia, una unidad.

La relación con la subjetividad de sus bailarines es siempre primordial en su trabajo. "Yo debo saber con qué bailarines voy a trabajar. Tomo en cuenta la personalidad de cada uno, su carácter, su naturaleza. Por supuesto, la técnica es importante, mas lo que para mí cuenta enormemente es lo natural, el sentido del humor, la espontaneidad de mis bailarines. Incluso si tengo ya las ideas, yo comienzo el trabajo proponiendo a mis bailarines toda una serie de preguntas para estimular su imaginario, su propia sensibilidad, pues son ellos, cada uno de manera diferente y a partir de sí mismos, quienes siempre me proporcionan los materiales para el espectáculo".

El trabajo comienza, pues, por el acopio de respuestas, de asociaciones libres, personales, instintivas, espontáneas de los bailarines. Viene después la elaboración de los movimientos: "Yo no tengo un método ni un sistema de trabajo. La primera fase es la cosecha, a partir de preguntas, de materiales heterogéneos, disparatados, y puede durar bastante tiempo. Sólo una parte de ese material será finalmente conservado. Luego, a partir de esas respuestas, de frases esparcidas, de pequeñas escenas fragmentarias, viene el tra-

bajo de composición. Yo empiezo a relacionar un elemento con otro, a agregar otros. La dirección que entonces toma el espectáculo puede cambiar por completo, a medida que las cosas se transforman, que el trabajo evoluciona, se precisa. Mas no se pueden forzar las cosas. A veces hacen falta tres producciones diferentes para que éstas se hagan evidentes de manera perfecta. Es por eso que mis espectáculos están ligados entre sí".

La tropa del Thanztheater de Wuppertal, con excepción de uno o dos actores, siempre ha estado y está integrada por bailarines. ¿En qué medida la referencia a la danza condiciona la formulación del lenguaje escénico? "Yo no abordo mi trabajo en términos de disciplina ni de género. Trato de hablar de la vida, de las gentes, de nuestra realidad, del mundo que cambia, buscando formas que expresen de manera eficaz y creíble lo que yo siento. La realidad no siempre puede ser trasladada a la danza. Yo no traduzco forzosamente lo que los bailarines me proponen en términos de danza, si ésta no se impone naturalmente. Tengo demasiado respeto por la danza para abusar de ella. Trabajo con los bailarines porque éstos tienen una relación particular con sus cuerpos; la labor física, la fatiga, el agotamiento le permiten llegar a una simplicidad, a una naturalidad, a la expresión de su propio ser. No es así con los actores, que se proyectan siempre para producir cualquier cosa que está fuera de ellos. A mí me interesa utilizar mis bailarines por lo que ellos tienen, eso que muchas veces ignoran y que descubren en el curso del trabajo".

Algunos elementos escenográficos son recurrentes: sillas, animales, flores atraviesan los espectáculos de Pina Bausch, para aportar cada uno un universo propio inscrito siempre en un espacio muy preciso. La concepción escenográfica y también la musical están ligadas orgánicamente a la estructura dramática del espectáculo. "La escenografía jamás es determinada de antemano, aparece simultánea y sucesivamente, como una consecuencia natural del trabajo con los bailarines. Durante los ensayos utilizamos muchos objetos, de los cuales al final sólo conservamos aquellos que dramáticamente son indispensables en el espectáculo. En la escenografía nada es decorativo, todo



SUS ESPECTÁCULOS ESTÁN ENTRE LO MÁS INNOVADOR Y VANGUARDISTA DE LA DANZA-TEATRO.

debe tener un sentido, un rol que desempeñar".

Pina Bausch mantiene en repertorio varias de sus creaciones, que constituyen una memoria viviente de su trayectoria, un patrimonio común a la vez de la tropa y de la danza internacional. "Creo que es necesario conservar ciertos trabajos, y la única manera de mantenerlos vivos es haciéndolos volver a la escena mientras que estén en la compañía algunos de los bailarines que participaron en su creación".

Después de quince años de creación sedentaria en Wuppertal, Pina Bausch ha iniciado con un equipo renovado un trabajo nómada, al crear en Palermo en 1989 **Palermo, Palermo**. A ese espectáculo siguieron otros creados en residencia: **Tanzabend** (1991) en Madrid; **Nur Du** (1996), en Los Angeles; **Le laveur de vitres** (1997), en Hong Kong; **Masurca Fogo** (1998), en el marco de la Exposición Universal de Lisboa, a los que se sumarán, en 2000, su nueva creación en Budapest. Se trata de un ciclo de montajes que se nutren de la historia y del presente de las ciudades. El equipo en residencia se sumerge en el tejido urbano y se impregna de las imágenes, los sonidos, los ambientes, la sensibilidad de las gentes. Un ciclo que marca un cambio de rumbo en la obra de Pina Bausch.

Respecto a una cierta gravedad, incluso duración, de sus espectáculos precedentes, sus últimas creaciones están atravesadas siempre por los grandes temas bauschianos, pero tratados ahora con un humor desplazado, una burla (dificultad de comunicación entre los hombres y las mujeres, la falta y la demanda de amor, la soledad, el temor a la violencia). Están además compuestos por escenas breves, a veces como clips, son más ágiles, y están impregnados de una energía, de una alegría solar, de una ligereza. "Lo que fundamentalmente ha cambiado -subraya Pina Bausch- es la estructura dramática de mis espectáculos, que ha deveni-

do más compleja; ahora no tiene como eje a algunos solistas, sino que confiere a todos los bailarines los roles de protagonistas. Si hay más alegría en mis últimos espectáculos, está ligada a lo que pasa durante los ensayos, a todo que influye nuestro trabajo. Cuando trabajaba en **Masurca Fogo**, yo estaba fascinada con el ambiente y con esa mezcla de razas tan especial de Lisboa. Sentí allí una energía particular, algo muy fresco, muy juvenil. Después comprendí por qué. Estaba allí después del invierno, había como un hálito nuevo, las flores renacían...". ■

(Traducción de C.E.D.)





ARTA A LOS ACTORES DE GALILEO

Giorgio Strehler

Algunos días después de mi partida, escribí estas líneas, ante todo para saludarlos de manera particularmente afectuosa y, al mismo tiempo, para hablarles de "nuestro" Galileo, no como un balance del pasado, sino como un problema a afrontar, noche tras noche, en el futuro.

Me decido a hacérselas leer hoy, al finalizar el primer año de representaciones de un espectáculo que -indudablemente- ha marcado sus vidas de actores mucho más de lo que ustedes mismos creen. Y precisamente porque Galileo representa para mí un acto de vida moral, mucho más que una "representación teatral" -por más alta calidad que ésta posea-, es que me ha parecido justo no recomendarles nada, no exhortarlos a nada, dejarlos en plena libertad responsable.

Dimos tanto de nosotros mismos por un traje, un gesto, una entonación, que tengo ganas de abrazarlos a todos, uno por uno, sí, a todos: al que comprendió desde siempre y al que todavía está en vías de recorrer el camino humano del conocimiento y del amor, ahora, a último momento, y también a aquel que todavía no ha llegado a hacerlo, al que se equivocó, al que no se equivocó, al que habló demasiado y al que habló demasiado poco y al que no dijo nada, a todos. Y no es una especie de retórica evangélica la que me empuja a hacerlo, sino esta inquebrantable confianza en el hombre que me acompaña desde siempre y para siempre.

Lo que importa es sólo cómo nos reencontramos dentro de algunos meses y qué nos habrá dejado nuestro trabajo como enseñanza para la vida. Siento que este trabajo sobre Galileo no podrá dejar de mejorarnos en algo a cada uno de nosotros. Y esto me resulta suficiente.

Galileo es un espectáculo que no nació, como algunos quieren creerlo, de un cálculo riguroso, como una construcción fría, elaborada en un gabinete de trabajo; no se trata de algo deshumanizado ni el fruto de voluntades políticas o de designios culturales, sino de algo - ¡y qué bien lo sabemos nosotros!- que ha crecido cada día en una gran libertad de inspiración, con sufrimiento, ternura y mucho amor. El que, al finalizar nuestro trabajo, todo este material poético se haya reorganizado en un esquema lineal, simple, claro, pero muy rico y con la suficiente profundidad en su simplicidad, eso ya

es otra cuestión.

Se trata de un resultado artístico a posteriori, pero, como ocurre con toda obra de arte irreversible, Galileo es un espectáculo que se caracteriza por un equilibrio muy difícil de alcanzar, un equilibrio rítmico, tonal, plástico, "en el límite de lo posible". Se necesita muy poco, realmente muy poco, para desnaturalizarlo completamente: un leve cambio de los acentos, una breve demora de los tempi o una aceleración, y todos los énfasis se desplazan.

Galileo, a diferencia de muchos otros espectáculos, no deberá entonces sufrir las modificaciones que se acumulan día tras día y que se deben a demasiadas razones, aparentemente justificadas, pero todas fundamentalmente -créanme- contra el teatro, es decir contra el sentido de nuestro oficio, el verdadero, hecho de atención profunda para cada acto cumplido, de extrema modestia y de honestidad interior, de extremo respeto hacia uno mismo, hacia su propio trabajo y hacia el de los demás, que está fundado, esencialmente, sobre una auténtica y simple humildad. Discutan entre ustedes, si quieren, pero discutan con seriedad, con buena fe, con atención y respeto recíproco. "Sometan todo a la duda", pero háganlo para construir, no para destruir.

Lo que cuenta es el espíritu con que se desarrolla nuestro trabajo; no se trata solamente de la disciplina formal, sino de algo mucho más profundo. En Galileo no se trata únicamente de actuar con precisión: hay que representar la obra a su manera y con su estilo, es decir con distensión, con una actitud épica que podrá gustar o no, pero que es la única posible y sobre todo con una unidad "vital" abierta al porvenir. Dejen que algunos de nuestros críticos hablen; son demasiado complicados para ver las cosas con claridad. Nosotros sabemos muy bien que más allá de nuestros errores - que son numerosos- hay en nuestro espectáculo algo del teatro del mañana, el comienzo de un discurso que dista mucho de haber concluido. Pero en esta actitud hay una trampa que ustedes conocen bien: una especie de pereza mental involuntaria, reforzada por la distensión tonal, como si el teatro épico fuera una cuestión puramente tonal, con ciertas cadencias, ciertas inflexiones, ciertas interrogantes, ciertos vocablos parási-

tos que utilizamos como pequeños puntos de apoyo. Recuerden siempre que si el peligro del teatro realista consiste en la reducción, la contracción, el exceso de participación psicofísica, la neurastenia, la tensión excesiva, el peligro del teatro épico radica en el agrisamiento, en la lentitud por la lentitud misma, en la simple pronunciación sintáctica, en la ausencia de peso mayor. Recuerden que el teatro épico es ante todo un modo de pensar, una manera de comprometerse. Es una escuela de responsabilidad moral, de elección. Puede haber cada noche un defecto en la sensibilidad, en la disponibilidad, un sentimiento de laxitud en los efectos, pero lo que no debe suceder nunca, cuando están en escena, es que renieguen a cada palabra de su naturaleza de seres que piensan y existen pensando. El teatro épico no permite ninguna escapatoria. Ustedes lo saben: requiere su presencia total, razonada, consciente. De otro modo, no existe. No hay otra cosa que el vacío. Piensen en la pobreza de una escena actuada únicamente con el tono, en un aparente estilo épico, con actores que reproducen el gesto, el sonido, pero que no llegan a estar presentes.

Termino aquí. Conozco su esfuerzo cotidiano, sé cuánto les pido y sé cuánto deben exigir de sí mismos. Pero pienso que ustedes deben experimentar una sensación realmente nueva y profunda cuando ven ante ustedes tantos rostros atentos y no cegados, no velados por una penumbra misteriosa, sino envueltos por una claridad amistosa. Pienso que ustedes deben sentirse realmente presentes, no sólo a causa de lo que dice su personaje, sino en razón de lo que ustedes piensan y estiman del personaje que se les confió. Creo que jamás experimentaron una claridad así, que nunca se sintieron más "hombres", ocupados de hablar de otros hombres sobre un escenario como en este espectáculo, y no como monstruos sensibles que se desgarran y arrojan al rostro de los demás, casi impudicamente, pedazos de ellos mismos.

Defendamos nuestro derecho a hablar. Defendamos con puños y dientes nuestro espectáculo, que quiere significar algo en el camino hacia el mañana. Defendámoslo con serenidad, con calma, con sabiduría, con seguridad y, sobre todo, con amor. ■



UNA CARTA ABIERTA A WILLIAM SHAKESPEARE O COMO NO ME GUSTA

Peter Brook

¿ Qué te ha pasado? Pensábamos que podíamos confiar en ti. Estábamos preparados para que nuestros esfuerzos teatrales fueran aprobados unas veces y otras no, como es lo normal. Ahora eres tú el que siempre recibir una crítica terrible. Cuando las reseñas sobre **Tito Andrónico** aparecieron, dándonos a todos nosotros un amplio crédito por salvar tu lamentable obra, no pude evitar un sentimiento de culpa. Porque a decir verdad, en los ensayos a ninguno de nosotros se nos había ocurrido que esa obra fuese tan mala.

Por supuesto, pronto supimos lo equivocados que estábamos, y yo por mi parte habría aceptado la opinión de que ése era lo peor que habías hecho, si no fuera por el agujón de ciertos recuerdos. Cuando llevé a escena **Trabajos de amor perdidos**, por ejemplo, ¿no escribiste un crítico que era el colmo de tu "debilidad y tontería"? Y **Cuento de invierno** -recuerdo una reseña que decía: "Esta es la peor obra de Shakespeare, basura descabellada y verborreica". Por ese tiempo yo había trabajado bajo la falsa impresión de que **Cuento de invierno** era bella y asombrosa, profundamente conmovedora en su irrealidad, una fábula cuyo final feliz, con la estatua que cobra vida, era un verdadero milagro logrado por la sabiduría y el perdón recién hallados de Leonte. Me temo que perdí de vista el hecho de que no hay milagro que valga, si es demasiado improbable.

Supongo que poco a poco me debo haber estado preparando para darme cuenta de que **La tempestad** fue tu mayor error. Por supuesto, yo equivocadamente la tenía por tu mejor obra: la había imaginado como un **Fausto** al revés, la última de tu ciclo final de piezas sobre la misericordia y el perdón, una obra que es toda ella una tormenta, que sólo alcanza las aguas tranquilas en sus páginas finales. Me parecía acertado que la hubieses hecho fuerte, áspera y dramática.

Consideré que no era accidental que en las tres tramas contrastaras a un Próspero solitario y amante de la verdad con señores burdos y asesinos, con payasos codiciosos y siniestramente malévolos. Y sentí que no era que tú de repente hubieras olvidado las reglas de la dramaturgia, como la de "hacer que cada personaje se parezca a este o aquel espectador", sino que deliberadamente habías situado tu más grande obra maestra

en otro nivel un poco más allá de nosotros. Ahora, después de haber leído todas las críticas, descubro que **La tempestad** es tu peor obra -realmente la peor- y debo disculparme contigo por haber fracasado en disfrazar sus debilidades. Afortunadamente, me di cuenta de mi error mientras estaba aún en Stratford, y como me quedaban algunos días por delante, pensé ir y ver alguna de tus aceptadas obras maestras. Revisé el programa. **El rey Juan**, decía, y estaba casi a punto de reservar mi entrada, cuando recordé haber leído que esa obra era un "lío amorfo"; así que decidí no perder mi tiempo en ella.

La noche siguiente presentaban **Julio César**, pero habían dicho que era "una de las aburridas", así que me fui a ver **Cimbelino** (confieso que siempre he sentido un cariño secreto por la ardiente fantasía de este cuento). Sin embargo, le eché un vistazo al libro de recortes de prensa del teatro y encontré el consenso unánime de que, a pesar de que la puesta en escena la salvaba, era "una cosa sin sentido tan completamente tonta como **Tito Andrónico**", y aunque normalmente me gusta ver una buena producción y unas buenas actuaciones, entenderás que esta vez sólo quería ver una buena obra.

Despertaron mi atención entonces las palabras **Como gustéis**. Ahí estaban en negritas: **matiné a las dos y media, Como gustéis**, la única obra tuya sobre la cual nunca había escuchado ni una palabra en contra, la obra más allá de toda sospecha. Así que pagué mi dinero y entré. Debo confesarlo ahora. No me gusta tu **Como gustéis**. Lo siento, pero la encuentro demasiado cordial, una especie de anuncio de cerveza, nada poética y, francamente, no muy divertida. Cuando uno tiene un villano arrepentido porque casi ha sido devorado por un león y otro villano que está al frente de su ejército "desengañado del mundo" porque se encuentra con un "viejo religioso" y tiene "un asunto" con él, la verdad es que pierdo toda la paciencia.

De modo que ahora, querido autor, no sé qué decir. Encuentro milagrosas la mayoría de tus obras, excepto **Como gustéis**. Los críticos encuentran aburridas muchas de tus obras, excepto **Como gustéis**. El público las ama todas, incluida **Como gustéis**. ¿Por qué esta curiosa discrepancia? ¿Qué tienen en común estas ac-

titudes tan extrañamente contradictorias? ¿Podría ser que el haber montado yo **Como gustéis** para obtener el Certificado Escolar tenga algo que ver con ello? ¿Será que la obligación profesional de asistir, quiera o no, año tras año a cada una de las nuevas puestas en escena de obras de Shakespeare hace que todas converjan en una mezcla pesadillesca de Certificado Escolar? Es algo que me pregunto.

(Traducción de Juana Rosa Pita)

(Sunday Times, septiembre 1 de 1957)



¿UÉ PENSAR HOY DE STANISLAVSKI

Jorge Lavelli

No es exagerado decir que ningún teatrante del mundo pudo "escapar" a la influencia de Stanislavski. Forzosamente, todos y cada uno de nosotros nos hemos cruzado con él en algún sitio, incluso cuando nos maquillaban; ésa ha sido y es la marca que ha dejado en el teatro. Y, por más que los profesores de teatro no aludan al método para "enseñar" interpretación, sería absurdo -o deshonesto- suponer que el pensamiento de Stanislavski no alimentó, en algún momento, sus reflexiones. ¿Por qué?

La gran transformación que, desde fines del siglo XIX, acercó a la dramaturgia de la realidad, trajo aparejada nuevas formas de escritura, que exigían, evidentemente, nuevos esfuerzos de interpretación de esa escritura. Stanislavski, a partir de principios simples, codificó la expresión, singularizó el aporte emotivo del actor y abrió el camino de una nueva dialéctica en la que el hombre y su medio social pasaron a ser tomados en cuenta para la construcción viva de un personaje teatral. La vida exterior irrumpió de ese modo en el escenario y modificó la forma y el fondo de la declamación. Fue ése un paso gigantesco, que rompió definitivamente con los códigos conocidos: lo verosímil hacía su entrada así en el teatro. La experiencia del actor y la del espectador se encontraban en alguna parte; la emoción se transformaba en algo común; la "verdad" tomaba sus cartas de nobleza: el curso de la Historia y el del teatro podían confundirse en una emoción compartida. Se acababan la alegoría, la exuberancia cantarina, el misterio barroco de la profecía de los héroes. El héroe moderno tenía que ser verosímil de manera directa, inmediata. Nació así la idea de una asociación íntima entre el autor y el héroe: una memoria asociativa debe unir al intérprete con su personaje; el actor busca en su experiencia vital todo lo que puede acercarlo a ese otro (héroe) para hacerlo nacer y existir en él. Debe imaginar, por ejemplo, la muerte de un ser querido para expresar mejor la desolación de Hamlet ante el cuerpo inerte de Ofelia... La expresión se materializa: lágrimas auténticas irrumpen en el escenario. La alusión es expulsada y desterrada a los trasteros de los accesorios inútiles; el quejido se transforma en susurro; no se provoca la imaginación del espectador, la hora de la verdad inmediata ha llegado, el drama puede alcanzar su apogeo. Este realismo crea, progresivamente, una sobrepuja, la escuela de la realidad se enriquece con el psicoanálisis. En esta mezcla, los héroes del teatro parecen surgir de modo cada vez más verosímil, más auténtico, más conmovedor. El cine hace suya la receta y obtiene un beneficio fenomenal. Con la escuela del Actor's Studio, el sistema es llevado hasta la caricatura: el actor se rasca, se limpia la nariz "como en la vida", se acaricia las mejillas, guiña el ojo, se acaricia la barba y

mueve el mentón, y se fija en la cámara de manera penetrante... Todo contribuye de ahora en más a ocultar las cartas, lo infinitamente pequeño se vuelve importante, la anécdota reemplaza a lo esencial, y... la sombra de Stanislavski se desvanece en el castillo de Elsinor. El actor se transforma en un mono sabio, un impostor: por obra y gracia de un juego de manos (y de pereza), se instala en una "naturalidad" que sirve para todo, que no existe "más que en el teatro". Nace así el Boulevard, una codificación puntillosa de lo "verosímil" visto del exterior.

Sólo los dramaturgos, los "poetas" pueden hacer salir al teatro de esta vía complaciente. Gracias a O'Neill, por haber dejado atrás lo real implicando en ello el discurso de la conciencia. Gracias a Pirandello, para quien un personaje puede al mismo tiempo ser uno, ninguno y cien mil... Gracias a todos los autores convencidos de sus concepciones del mundo, fue con ellos con quienes el discurso sobre la emoción se diversifica y el mundo parece tan vasto como el hombre es irreductible en su complejidad.

Bertolt Brecht amplía el paisaje, el actor, ciudadano-narrador, deviene un instrumento de la historia: el teatro vuelve a ser una fábula dialéctica. Su teoría es una herramienta de trabajo, indisoluble de la supervivencia dramática, en la que el discurso stanislavskiano sirve aún como apoyo para sostener un comportamiento, una intención...

Si con Artaud el teatro se hace libertad, lo verosímil debe ceder su lugar a la verdad profunda. Mi trabajo se inscribe en esta voluntad de ruptura total. El teatro es un espacio concreto que uno debe llenar con su cuerpo, en el que la elocución no se somete forzadamente a las reglas de la prudencia, de la elegancia, del "buen gusto", de la verosimilitud psico-realista. El hombre no es prisionero de sus comportamientos razonables, y el mundo secreto de sus obsesiones y sus alucinaciones también tiene que invalidar el espacio escénico: sueño con un teatro de "catarsis"; nuevamente se puede creer en él. ¿Cómo? Estando pendientes de la nueva dramaturgia y explorando los caminos de la libertad, seguramente.

En el teatro, no hay ideas fijas, no hay reglas de oro: nada se pierde y todo puede transformarse. El ludismo feliz de Claudel reclama a voz en cuello que se lo invierta en la violencia sin razón de una fe volcánica. Esa misma violencia piden Genet y Gombrowicz. Pienso que, sin este impudor y sin exceso, la literatura dramática no nos hace más que un palmo de narices, no es ni carne, ni sangre, sino forma vacía, discurso, esteticismo, aburrimiento, complacencia y traición; la literatura; no cobra vida escénica.

En este lugar de artificio llamado teatro, la imaginación (único don que diferencia al artista del común de los mortales) puede y debe ejercer los plenos poderes. Resulta sencillo comprender que a la luz de estos principios, el método de Stanislavski me parezca menos fulgurante y bien razonable. No por ello le falta grandeza en la historia del teatro. Cuando me pregunto qué pensar hoy del célebre método, Stanislavski aparece a mis ojos como un genial precursor que no se debe olvidar, que no se debe descuidar, a condición de tomarlo de la mano amistosamente para hacerle atravesar los pensamientos fulminantes de nuestra histo-

ria, de forzarlo a salir de sus propias fronteras para librar batallas en todos los frentes de todas nuestras violencias, de todas nuestras locuras, incluso las más secretas, tanto las más divertidas como las más terribles. Una manera de reubicarlo en nuestro imaginario provocándolo, es cierto, pero sin matarlo. ■

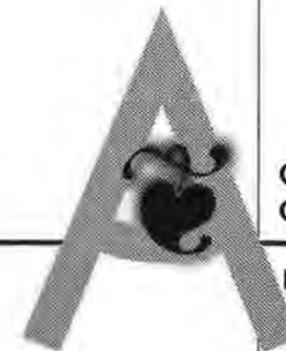
(Traducción del francés de Néstor Ponce)

(Alain Satgé, Jorge Lavelli, des années 60 aux années Colline, Presses Universitaires de France, Paris, 1996)



QUELLA PARTE DE NOSOTROS QUE VIVE EN EXILIO

Eugenio Barba



LOS CONFINES NATURALES

La naturaleza del teatro es efímera. ¿Qué consecuencia podemos extraer de esta afirmación banalmente veraz?

Podemos sumergirnos en la cultura de lo efímero. Podemos, por el contrario, oponer resistencia al interminable carácter pasajero del teatro. Esta oposición nos hace descubrir el sentido. Es el intento de dilatar los confines del teatro, de no aceptar el rol predeterminado que éste asume en nuestra cultura. Por consiguiente: negar el teatro haciéndolo.

Esto quiere decir saber esconder la negación en el corazón de un trabajo que, antes que nada, debe estar "bien hecho". Podemos transmitir el sentido de la rebelión sin nombrarla, a través de principios técnicos y de tomas de posición profesionales.

Efímero significa "que dura poco". Pero también "que cambia día a día". El primer significado evoca la idea de la muerte. El segundo, por el contrario, evoca el fluir, nunca igual a sí mismo, que caracteriza el ser-en-vida.

Aquello que dura poco es el espectáculo, no el teatro. El teatro está hecho de tradiciones, convenciones, instituciones, de hábitos que permanecen en el tiempo. El peso de su permanencia es tan fuerte que a menudo impide emerger la vida y la sustituye con la rutina. La rutina es otro de los límites naturales del teatro.

Desafiar la naturaleza efímera del teatro no quiere decir proteger aquello que permanece: la tradición. No quiere decir, ni siquiera, luchar por la conservación de los espectáculos. Las "sombras eléctricas" (como los chinos han llamado al cine y las "sombras electrónicas" no amenazan al teatro. Tratan de seducirlo. Cine y electrónica realizan aquello que ha sido impensable hasta nuestro siglo: espectáculos que se conservan prácticamente inmutables en el tiempo. De este modo ocultan la conciencia de que la dimensión esencial del espectáculo teatral resiste al tiempo, no fijándose en un registro, sino transformándose.

El límite extremo de esta transformación está en la memoria personal de cada espectador.

LA PICADURA DEL ESCORPIÓN

¿Qué quiere decir trabajar teniendo presente a los espectadores y no al público? El público decreta el éxito o el fracaso, algo que tiene que ver con la extensión. Los espectadores como individuos determinan aquello que pertenece a la profundidad: hasta qué punto el espectáculo ha echado raíces en algunas memorias individuales.

Hay una parte de nosotros que vive en exilio, que nosotros o los otros (los otros en nosotros) no consideramos aceptable o suficientemente importante. En esta parte racional, moral o emotivamente exiliada, germinan ciertos espectáculos. A menudo el espectador no los comprende o no sabe cómo evaluarlos, pero continúa dialogando con los recuerdos que ellos han sembrado profundamente en su espíritu. Digo esto, no como director, sino por mi experiencia como espectador.

La necesidad de distinguir entre público y espectadores deriva de la intención de explotar conscientemente una condición ineliminable: aun cuando algunas o muchas reacciones pueden ser unánimes y comunes (son las reacciones del "público") la comunión es imposible. Pueden establecerse relaciones intensas pero siempre entre individuos diversos y fundamentalmente extraños los unos a los otros.

El ser extraños los unos a los otros no es sólo una fuente de dificultad; pueden también aprovecharse como una preciosa fuente de energía teatral. En vez de intentar construir el espectáculo como un organismo que habla a todos los espectadores con una misma voz, puede pensarse que está compuesto por más voces, que hablan juntas sin que necesariamente cada una se dirija a todos.

En los distintos espectáculos del Odín Teatret existen, desde hace años, fragmentos (a veces secuencias enteras) destinadas a ciertos espectadores precisos con quienes nos sentimos cercanos y a los cuales nos dirigimos personalmente. Esto no quiere decir que estas secuencias deban parecer incongruentes a los otros espectadores. Se trata de crear un tejido de acciones con una coherencia en el nivel pre-expresivo, con una precisión del ritmo dramático y con nudos de imágenes capaces de despertar la atención de cada espectador. La acción (o la secuencia) que para la mayo-

ría de los espectadores es viva pero impenetrable, o por lo menos simplemente no aburrida, debe tener, aunque sea para un solo espectador, un valor claro y central.

La palabra "espectador" no debe hacernos pensar solamente en aquellas personas que se han reunido alrededor del espectáculo. También los actores y el director son en parte espectadores: activos en la composición del espectáculo, pero no son, sin embargo, dueños de su sentido.

He aludido a un caso extremo. Hay una vasta gama de posibilidades entre éste y el otro extremo opuesto, constituido por el conjunto de aquello que queremos sea decodificado en modo similar por el mayor número de personas. Cuando se puede explorar ampliamente esta gama, se puede, también, atravesar la barrera de la lengua, de las divisiones sociales y culturales, de los diversos grados de instrucción: no porque el espectáculo sea "universal" y diga algo que está bien para todos, sino porque en algunos momentos habla a todos mientras que en otros habla a cada uno en forma diversa. El espectáculo danza no solamente en el nivel de la energía, sino también en el nivel semántico. Es su sentido el que danza, a veces explícito, otras oculto y secreto, abierto a la libre asociación de algunos espectadores o unívoco y reconocible para otros.

La dificultad real no consiste en garantizar la presencia de voces múltiples, sino en salvaguardar la integridad orgánica del espectáculo. Es necesaria una técnica que impida que la representación se quiebre o se degrade en un mensaje cifrado, insensato o inerte para quien no posea la llave.

Permitirle al espectador descifrar una historia no significa hacerle descubrir el "verdadero sentido", sino crearle la condición para que pueda interrogarse acerca del sentido. Se trata de desanudar los nudos de la historia, aquellas puntas en las cuales los extremos se abrazan.

Hay espectadores para los cuales el teatro es esencial porque precisamente no les presenta soluciones, sino nudos. El espectáculo es el inicio de una experiencia más larga. Es la picadura del escorpión que hace bailar.

El baile no termina a la salida del teatro. El valor estético o las novedades culturales del espectáculo es aquello que hace agudo el aguijón. Pero su precioso veneno proviene de otro sitio.

TÉCNICA DEL DIRECTOR COMO ESPECTADOR

Continúo haciendo teatro porque puedo dirigirme a espectadores para los cuales es esencial confrontarse con una aparición que deje secretamente una traza en la parte de ellos que vive en el exilio.

Pero todo esto queda en palabras si no se concreta en indicaciones precisas de artesanía teatral.

Durante el trabajo con el espectáculo debe haber un momento en el cual el director pasa al otro lado y se convierte en representante de los espectadores: debe ser leal hacia ellos así como debe ser leal hacia los actores. La lealtad hacia los actores consiste esencialmente en crearles las condiciones para que puedan encontrar un sentido personal en el espectáculo, sin estar completamente sujetos a las exigencias de los especta-

dores. La lealtad hacia el espectador consiste en asegurar que éste no se sienta desautorizado por el espectáculo, no se sienta como un número, como "una parte del público", y experimente el espectáculo como si hubiera sido hecho sólo para él, para susurrarle algo personal.

Para un director, ser leal con los espectadores no quiere decir simplemente interesarlos, apasionarlos, divertirlos, conmovierlos. Quiere decir dominar las técnicas para quebrar, a nivel mental, la unidad del público. Así como ser leal con los actores no significa buscar el consenso del ambiente teatral, su éxito, el interés de la crítica.

Muchos consideran al director como un coordinador experto o un "protector". Otros lo identifican como el verdadero autor del espectáculo. Para mí es más bien el conocedor de la realidad subatómica del teatro, aquel que experimenta los modos para romper las uniones obvias entre las acciones y sus sentidos, entre acción y reacción, entre causa y efecto, entre actores y espectadores. Asocio mi trabajo con la imagen del perro hambriento de Rabelais, que se obstina en morder el hueso con la esperanza de despedazarlo y descubrir una substantifique mouelle. Este emperramiento implica hambre, obstinación y técnica.

Hablemos de técnica. Se puede decir: "el director es el primer espectador". O bien: "su tarea consiste en poner en escena la atención de los espectadores a través de las acciones de los actores". ¿Pero de qué espectadores estamos hablando? La técnica comienza sólo cuando el director puede trabajar descomponiendo en algunas actitudes básicas los posibles comportamientos de los espectadores.

Sin una descomposición preliminar no hay orientación en el trabajo, no hay partes para hacerlas interactuar, no es posible proceder por ensayo-error; no hay composición. Esto es evidente cuando se trata de trabajar sobre los "materiales" del espectáculo. El proceso que tiende a la unidad final -donde no debe ser ya posible distinguir entre niveles y fragmentos separados- parte precisamente de una descomposición en fragmentos (escenas, secuencias, microsecuencias) y una distinción de niveles (las acciones de cada actor particular, las reacciones, las acciones físicas y vocales, el tiempo y el espacio del espectáculo, el montaje visual y el sonoro). Menos evidente es la necesidad de una actitud artesanal similar cuando se trata de trabajar sobre la cualidad de la relación con el espectador, garantizando para él la pluralidad de las voces con las que el espectáculo puede susurrarle algo.

Cuando el director afirma que es "el primer espectador" de su espectáculo, no debería identificarse a sí mismo, su identidad personal, con la imagen de "el primer espectador". Si lo hace, su espectáculo corre el riesgo de ser arbitrario. Consciente de este riesgo, el director algunas veces se dirige al extremo opuesto: se construye mentalmente un espectador-tipo, una imagen genérica basada en el público que prefiere o en aquel que más teme. Esta imagen no le provee un interlocutor concreto que puede respetar profundamente.

La técnica del director en cuanto espectador es una técnica de distanciamiento e identificación. Distanciamiento no sólo del "público", también de sí mis-

mo. Identificación con diversas y precisas experiencias de espectadores que corresponden a distintos modos de ser-en-vida del espectáculo.

Esta técnica tiene el carácter de una técnica personal. Sus principios, sin embargo, pueden ser transmitidos y compartidos.

CUATRO ESPECTADORES

Creo que es necesario asumir el modo de reaccionar de por lo menos tres espectadores, y poder imaginar un cuarto. Llamo a estos cuatro "espectadores base":

- el niño que ve las acciones al pie de la letra;
- el espectador que cree no comprender pero que, sin saberlo, danza;
- el alter ego del director;
- el cuarto espectador que ve a través del espectáculo como si éste no perteneciese al mundo de lo efímero y de la ficción.

Cada momento del espectáculo debe estar justificado a los ojos de cada uno de estos cuatro espectadores. La técnica del director, en este territorio esencial de trabajo, consiste en saber identificarse primero con uno, luego con otro y aún con el otro, vigilando sus reacciones, imaginando la risa del cuarto espectador. Su trabajo es también armonizar los cuatro diferentes espectadores de modo que lo que permite la reacción de uno no bloquee las reacciones cenestésicas o mentales de los otros.

De este modo, el director explora la gama que permite germinar el espectáculo en diversas memorias. Cada espectador concreto, de hecho, puede pensarse como un individuo en el cual se mezclan, en distintas proporciones, aquellos cuatro espectadores de base. El "niño que ve las acciones al pie de la letra" no puede ser seducido con metáforas, alusiones, imágenes simbólicas, citas, abstracciones, textos sugestivos. No observa lo que se representa sino lo que se presenta. Si Hamlet recita el "to be or not to be", el "niño literal" ve un hombre que habla solo, largamente, sin hacer nada interesante.

El segundo espectador piensa que no comprende el significado del espectáculo. Podemos imaginar que no conoce la lengua en la que hablan los actores, ni reconozca la historia. Sabe reconocer, sin embargo, que el trabajo está "bien hecho", cuidado en los detalles, como realizado por un maestro artesano de aquellas culturas donde no se distingue entre arte y artesanía. Sobre todo se deja seducir sensorialmente por el nivel pre-expresivo del espectáculo, por la danza de la energía de los actores, por el ritmo que dilata el espacio y el tiempo de las acciones. Sigue el espectáculo cenestésicamente. Está despierto porque el espectáculo lo hace danzar sobre su silla.

El espectador "alter ego del director" está minuciosamente informado de todos los contenidos del espectáculo, de los textos y de los advenimientos a los que hace referencia, de las elecciones dramáticas, de la biografía de los personajes. El espectáculo es para él un territorio en el cual las trazas del pasado próximo o remoto dan vida a nuevos contextos e inesperadas relaciones. Su mirada penetra esta arqueología viviente pasando de los estratos superficiales a los más

profundos. Debe poder reconocer en cada fragmento, en cada detalle, en cada microacción, una reliquia errática de su saber saturada de información, pero dotada de una nueva energía que suscita inusitadas asociaciones mentales. Todo lo que sucede aquí y ahora sobre la escena debe despertar en él una resonancia que rápidamente se transforma en sonido escuchado por primera vez. Sólo así este tercer espectador puede recorrer los advenimientos del espectáculo pasando del reconocer al conocer; de la información de una experiencia a la experiencia de una experiencia. Debe poder volver a ver cada noche el espectáculo sin que lo ya conocido lo aburra, como si diera vueltas en una "mente dilatada" que cada vez hace bullir nuevas preguntas y lo enfrenta a un enigma que lo acosa.

Estos espectadores no son abstracciones, sino personificaciones a las cuales el director debe ponerles rostros y nombres precisos. Aun si no son espectadores reales, el director debe poder identificarlos: son personae (máscaras, roles) que asume mentalmente para salir de la identificación de sí mismo y de sus reacciones privadas.

El director se concentra por momentos en uno, por momentos en otro de sus tres "espectadores fundamentales", teje y hace acordar sus reacciones así como teje y hace acordar las acciones de los actores.

El cuarto espectador es casi mudo y sonríe viendo el velo de Maya del espectáculo. Observa lo que nadie puede materialmente ver: si el bordado de la camisa de un personaje, que parece inútil porque está escondido bajo el saco, ha sido bordado porque tiene un valor para ese actor y para el director, y si tiene la misma calidad de lo que está hecho para ser observado. Percibe aquello que el actor hace con la mano izquierda cuando los demás espectadores ven la derecha. Aprecia el trabajo "bien hecho" aun cuando éste es secreto, y reconoce si el actor lo cumple por una necesidad que va más allá de las exigencias del espectáculo.

El cuarto espectador es el colaborador que nos ayuda a negar el teatro haciéndolo. ■

(Teatro. Soledad, oficio, revuelta, Catálogos Editora S.R.L., Buenos Aires, 1997)



Teatro cubano

20 OBRAS DEL SIGLO XX

EL VIRUS DEL 2000

*Fuimos atacados -no por el bacilo griego que hizo a Virgilio Piñera escribir **Electra Garrigó**- sino por el de fin de siglo. Muy a comienzos de este año 1999 planificamos hacer un número dedicado al balance de estos últimos cien años de teatro a través de todas las estéticas del período de la Modernidad y de la Posmodernidad, poniendo, desde luego, algún acento sobre teatro cubano. De alguna manera - pensamos - puede ser un bonito homenaje al teatro de nuestro tiempo. No sabíamos en aquel momento que todo el mundo tenía la misma idea sobre casi todas las cosas clasificables del universo y que a estas alturas del año ya todo lo humano y lo divino estaría escrutado, codificado y seleccionado en ambas escalas ascendente y descendente, lo mejor y lo peor. Pero ajeno a todo esto nuestro editor, Carlos Espinosa Domínguez, pensó la encuesta sobre la dramaturgia cubana.*

Pero una cosa es planificar y otra es hacer. Enseguida nos dimos cuenta de que no disponíamos de los recursos para hacer una encuesta válida desde el punto de vista científico-matemático, pero tampoco somos un grupo ortodoxo de investigación académica, y nuestros objetivos no eran de significación ni de trascendencia. Queríamos una lista de las 20 obras de teatro cubano, escritas en el siglo XX, confeccionada matemáticamente con las preferencias individuales de un grupo de especialistas o profesionales del teatro cubano.

Los resultados que publicamos no son un canon. Reflejan el gusto en materia de teatro cubano, de una muestra cuya población (Profesionales del teatro cubano), no se conoce lo suficiente para determinar su tamaño y características. Por lo que es imposible establecer parámetros para la correcta selección de la misma. (¡Parámetros matemáticos! Vivo horrorizado de tener que usar esa palabra en cualquier contexto teatral.).

No obstante, los participantes, treinta teatristas cubanos que viven en la isla y treinta que viven en la diáspora constituyen un núcleo importante, tanto en cantidad (60) como en calidad (experiencia, éxito, dedicación.), para considerar estos resultados con un valor e interés considerable. Pero sobre todo, el valor de esta encuesta radica en: 1) Los teatristas cubanos de dentro y de fuera pudieran realizar un proyecto independiente en conjunto 2) Los títulos enviados para los veinte lugares alcanzaron un total de 128, lo que subraya la riqueza con que cuenta la literatura dramática de la isla. 3) La encuesta promovió la lectura, la discusión, la controversia, dirigiendo de manera efectiva la atención hacia la dramaturgia cubana.

*Los miembros del Consejo de redacción de **La Má Teodora** queremos expresar, desde éstas páginas, nuestro agradecimiento a todos los participantes, pero muy especialmente a Natacha Hernández, Juan Arce, Enrique Pineda Barnet, Gellerman Baralt, Raúl Durán que contribuyeron de manera muy especial a que esta encuesta fuera posible en ambas orillas. ■*

Alberto Sarraín

LAS 20 OBRAS MÁS SIGNIFICATIVAS DEL TEATRO CUBANO DEL SIGLO XX

1. Aire frío/Virgilio Piñera
2. Electra Garrigó/Virgilio Piñera
3. La noche de los asesinos/José Triana
4. Réquiem por Yarini/Carlos Felipe
5. María Antonia/Eugenio Hernández Espinosa
6. Lila, la mariposa/Rolando Ferrer
7. Santa Camila de La Habana Vieja/José Ramón Brene
8. Dos viejos pánicos/Virgilio Piñera
9. Contigo pan y cebolla/Héctor Quintero
10. La casa vieja/Abelardo Estorino
11. La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea/Abilio Estévez
12. El premio flaco/Héctor Quintero
13. La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés/ Abelardo Estorino
14. Morir del cuento/Abelardo Estorino
15. Las pericas/Nicolás Dorr
16. La noche/Abilio Estévez
17. Manteca/Alberto Pedro
18. Los siete contra Tebas/Antón Arrufat
19. El Chino/Carlos Felipe
20. La toma de La Habana por los ingleses/José Milián

PARTICIPANTES EN LA ENCUESTA

Magaly Agüero, Alfredo Alonso, Juan Arce, Humberto Arenal, Antón Arrufat, Freddy Artiles, Jesús Barquet, Rosa Ileana Boudet, Raquel Carrió, Wilfredo Cancio, Nelda del Castillo, José Corrales, Noelia Díaz, Tony Díaz, Raúl Durán, José Escanpanter, Carlos Espinosa Domínguez, Abilio Estévez, Abelardo Estorino, Juan David Ferrer, Gerardo Fullada León, Julio Gómez, Armando González Quezada, Gaspar González, Ileana González, Tomás González, Eugenio Hernández Espinosa, Natacha Hernández, Flora Lauten, Miriam Learra, Luis Linares Ocanto, Félix Lizárraga, Nara Manzur, Inés María Martiatu, Juan Carlos Martínez, José Milián, Pedro Monge, Ernesto Morejón, Isabel Moreno, Mayra Navarro, Carlos Padrón, Enrique Pineda Barnet, Dolores Prida, Fernando Quiñones, Julio César Ramírez, Raquel Revuelta, Antonio Orlando Rodríguez, Teresa María Rojas, Trinidad Rolando, Gilda Santana, Alberto Sarraín, Adela Serra, Pío E. Serrano, Esther Suárez, Evelio Taillacq, Omar Valiño, Liliam Vega, Roberto Vega Llort, Laura Zarrabéitia. ■



LAS DOS ESCENAS (IM)PRESCINDIBLES DE AIRE FRÍO

ABELARDO ESTORINO

En 1981, tal vez contra la voluntad de Virgilio, dirigi *Aire frío*. Virgilio siempre decía estar cansado de que todos los directores le propusieran reponer la misma obra. En ese momento ya había escrito otras y le interesaba que el público las conociera, pero con las prohibiciones elípticas que se cernían sobre su persona no me parecía oportuna otra selección y yo pensaba que era mejor algo que nada. Y mi decisión debió hacer que se revolviere en su tumba.

Aire frío ha sido considerada, desde su estreno en 1962, una obra maestra. Estudiándola descubrí que era cierto y me propuse ser lo más fiel al texto y cortar lo menos posible. Pero independiente de la fidelidad, todo texto necesita algunos cortes según el montaje y la concepción que se tenga del mismo. Siempre recuerdo el primer pase completo que hicimos mientras ensayábamos y la emoción que nos produjo a todo el equipo, porque aunque le faltaba ensayo, la obra nos había "agarrado" y al final, después de la terrible escena del ciego y el sordo, lloramos como si hubiéramos acabado de vivir la tragedia de los Romaguera.

Estrenamos y para mi sorpresa, entre las críticas algunas se quejaban de la extensión de la obra y sugerían que había dos escenas de las que se podría prescindir: la del Marqués de Veguitas y la de Don Benigno, el inventor de los nuevos inodoros. Creo que *Aire frío* pasaba por el proceso de todas las obras maestras. Los estudiosos de *Hamlet*, y son muchos, siempre le hacen algún reparo, ya sea la estructura, oscuridades en el desarrollo de la anécdota o personajes innecesarios. Con el montaje me había propuesto un reto y un homenaje, y ahora además quisiera, aunque sea someramente, demostrar la funcionalidad de esas dos escenas que parecen prescindibles en un texto que se considera sagrado.

La escena entre Miranda, último Marqués de Veguitas, y Angel es completamente virgiliana: una situación de fondo amargo creada a partir de un diálogo tan divertido y absurdo que nos hace reír hasta las lágrimas. Angel llega de la calle con Miranda y lo presenta a la familia. Es un anciano vestido como un mendigo que se comporta con la dignidad de un aristócrata, y viene cargando un atado de papeles: las escrituras de sus tierras robadas por el gobierno, que lo convertirán en millonario cuando las autoridades atiendan su reclamo.

Luz Marina, siempre con los pies en la tierra, mejor decir casi siempre, se comporta de manera irrespetuosa ante los argumentos de los dos soñadores que esperan obtener todos los bienes robados al marqués. Su madre se la lleva entre carcajadas, unas carcajadas que se oirán durante la escena que sigue y en la cual la discusión entre los dos hombres toma distintos giros. Miranda es entonces el idealista con la cabeza en las nubes, incapaz de ver la imposibilidad de recobrar sus tierras en una sociedad corrompida, y Angel se convierte en la persona atinada, que razona coherentemente, casi, frente a los argumentos de su ¿cliente?. La tozudez del Marqués lo lleva a soñar, como la lechera de la fábula, que las tierras serán suyas y le promete a Angel, que vive miserablemente, regalarle un millón de pesos. A Angel le bastan diez mil: cinco mil para una casita y cinco mil para una cría de gallinas. Y aquí el diálogo da un vuelco típico de Virgilio: los dos hombres olvidan las tierras y los legajos y todo el dinero del mundo para discutir sobre las diferentes razas de gallinas con una pasión como si en ello les fuera la vida, y cuando Angel argumenta que él ha sido avicultor toda su vida, viene la réplica sorprendente de Miranda, el hombre que tiene en las manos sus riquezas del pasado atadas con unas cuerdas.

MIRANDA. El pasado no cuenta.

ANGEL. Entonces despídase de sus tierras y del primer Marqués de Veguitas.

La escena cambia el ritmo, se vuelve nostálgica, y Miranda se despide encontrando un consuelo en sus viejos sueños. Los Romaguera se reúnen de nuevo para hablar de gallinas con nombres de personas, para recordar otros tiempos en que "éramos más o menos felices", según palabras de Luz Marina, pero Angel se queja de que sus gallinas se morían y Don Modesto, su vecino, las lograba casi todas. ¿Por qué se morían las gallinas? ¿Por qué? Sigue sin entender el mundo. Y en el momento de mayor desesperanza aparece, brillando como un ángel, Freire (personaje que aparece sólo en este momento). Luz Marina queda deslumbrada por la aparición y dirá después dolorosamente: "a esa clase de gente, las ratas como nosotros, sólo las entrevemos entre dos relámpagos". Toda la secuencia descrita no es más que una argumentación entre sueño y realidad, los polos entre los que se mueve la inconformidad de los Romaguera, a quienes la vida y Virgilio llevarán a la desesperación de la escena final, tan cercana en intención a Beckett.

Ahora podríamos ver qué ocurre con la escena de Don Benigno. Es un antiguo amigo de Camaquero que Angel ha encontrado en la calle y ha invitado a almorzar en la casa, donde no hay nada que almorzar. Luz Marina, enloquecida con los alumnos de su escuela, improvisada para ganarse unos pesos, no lo reconoce; hace veinticinco años que no lo ve. Su padre le recuerda quién es le anuncia que tiene un nuevo invento y que él será el flamante representante en La Habana de algo que no existe. Entonces Luz Marina pregunta por las hijas de Don Benigno, sus contemporáneas, y el visitante le contesta que todas están ya casadas y algunas hasta con hijos.

Hablando de sus inventos, el viejo camaquero cuenta



EL DESAFÍO DEL FRACOTIRADOR

ANTONIO ORLANDO RODRÍGUEZ

Según O'Neill, a su Electra sureña le sienta el luto. ¿Y a nuestra Electra, la de Piñera, la que teje sus intrigas en el sopor del verano habanero, qué le sentará? La ropa blanca, de algodón muy fino, me imagino, la vestimenta adecuada no sólo para resistir los calores, sino también para engañar a quienes, viéndola tan ingenua y tan pura, tan llena de luz, la creen incapaz de orquestar una cruenta venganza contra la madre erotómana y su chulo. Electra parece dormir en la quietud de la tarde, pero en realidad está atenta, muy atenta, a cuanto ocurre en la casona de mediospuntos coloreados e innumerables corredores y habitaciones, en el hogar que reverbera al sol, mientras afuera un cronista, al son de "La Guantanamera", relata en verso la historia de crímenes y sangre que se desarrolla entre sus paredes.

A diferencia de las de Sófocles, Esquilo y Eurípides -tan solemnes e intimidadoras, pero marionetas cuyos hilos mueven a su capricho los dioses-, la Electra de Piñera es un personaje con voluntad propia, escapado de la crónica roja de los periódicos de la Isla en los años cuarenta. Su fotografía bien podría aparecer en primer plano, mostrándola bella y distante, con los ojos fríos y la sonrisa congelada, acompañada de un pie de grabado que dijera: Convenció al hermano para que matara a la madre y al querido. Esta hija de Agamenón podría estar en todas las bocas, voceada su hazaña por los vendedores ambulantes: "¡Vaya, como los mataron! ¡Tan mosquita muerta que parecía y lo planeó todo a sangre fría!" Electra, astuta y lúcida, es, aprehendida desde el imaginario popular cubano, la auténtica gatica de María Ramos, que tira piedra y esconde la mano, que lleva a cabo su plan sin escrúpulos ni arrepentimientos, convencida de la necesidad de los hechos de sangre. A pesar de las ínfulas de la familia y de su verbo distinguido y su apariencia de muchacha bien, Electra no usa coturnos, sino chancletas de palo, por lo que, llegado al caso, puede subirse las faldas y agarrar por las greñas a Clitemnestra en una pelea digna de cualquier solar.

Desde que leí por vez primera la tragedia de los Garrigó, he vuelto y otra vez sobre este texto clásico de la dramaturgia cubana. Amo esos personajes -Agamenón, Clitemnestra, Orestes, Electra- que cobran resonancias inusitadas al ser situados por Virgilio Piñera

que se trata de un nuevo tipo de inodoro y quiere hacerles una demostración práctica. Esto resulta un poco chocante delante de los alumnos, pero el inventor insiste en que no habrá nada ofensivo en su demostración y pide una silla. Y aquí ocurre un hecho completamente teatral: Don Benigno ocupa el centro de la escena, como para representar una obra en teatro arena y tiene por espectadores a los miembros de la familia y a los alumnos de la escuela.

Con su habilidad para el diálogo lleno de réplicas chispeantes, Virgilio logra una escena muy divertida donde Don Benigno explica a su público cómo se usa el inodoro para defecar cómodamente y utiliza un lenguaje científico y artificial para describir uno de los actos más privados del hombre contemporáneo. Una frase tras otra y las demostraciones del inventor logran una situación absurda.

ANGEL. Pero, Don Benigno, olvida usted la purificación del cuerpo... El papel higiénico...

LUZ MARINA. (Riendo incontinentemente) Formidable, papá: la purificación.

Terminada la demostración, Angel y el visitante que viene a pegar la gorra se despiden por un momento mientras las dos mujeres prepararán el almuerzo. "Tu padre vive en la luna", dice Ana, y una frustración tras otra hacen que Luz Marina se ponga cada vez más histérica y diga que saldrá a la calle porque no piensa quedarse para vestir santo. Sus palabras revelan la frustración que le provoca saber que todas sus contemporáneas ya son madres y la amargura brota como un surtidor de humillaciones: "inodoros viejos apilados en una casucha. Roña y asco; mentiras, y los recuerdos de veinte años que él ha venido a plantarme en la boca del estómago como mordiscos". La acotación del autor dice que abre la puerta con violencia y sale de la casa gritando: "me voy a entregar al primer hombre que se presente, al primer hombre que se presente, al primer hombre que se presente...". El calor del mediodía, la intranquilidad de los niños, los trabajos de costura que debe terminar, colman a Luz Marina, y la llegada de Angel con el inventor de inodoros para diferentes tallas son el detonador que le harán tomar la decisión que horroriza a su madre.

Claro que en todo texto siempre hay escenas o bocadillos que pueden cortarse, pero recuerdo que trabajando en la versión de *Casa de muñecas* tuve muchas dificultades. Cualquier elemento que en un estudio superficial parece superfluo, en el conjunto de la obra cumple una función cuando la estructura está bien trabajada, y cada objeto, movimiento o frase deciden un matiz de un personaje o un antecedente de la situación. Con *Aire frío* me pasó otro tanto. No creo que fuera sólo respeto al texto o el capricho de presentarlo completo. Es que para entender bien el teatro de Virgilio deben tenerse en cuenta su visión de la vida, absurda y grotesca, y la sinceridad con que abordó en este caso un drama que lo tocaba muy de cerca.

Miranda y Don Benigno son dos criaturas que el autor podría haber presentado como protagonistas de una de sus dolorosas comedias de sueños inalcanzables, máscaras grotescas y destinos perdidos. ¿Cómo eliminarlos de su obra más entrañable? ■

en el contexto cubano y al ser dotados de una idiosincrasia y una psicología singulares y reconocibles, y de un habla que va y viene, sabiamente, de lo trágico a lo ridículo, de lo "colgado de la cortina" a lo "picúo". Me admiro cada vez que, al abrir el viejo y manoseado volumen del *Teatro completo* publicado a principios de los sesentas por Ediciones R, la indivinidad Electra da inicio al segundo acto retando a los antiguos inquilinos del Olimpo: "¿Adónde estáis, vosotros, los no-dioses? ¿Adónde estáis, repito, redondas negaciones de toda divinidad, de toda mitología, de toda reverencia muerta para siempre?" ¿Existe otro monólogo tan bello y sustancioso en el teatro cubano?

No pienso incurrir aquí en la ridiculez -nada rara, por desgracia, entre los que escriben sobre el teatro cubano-, de referirme con veneración o entusiasmo acerca de puestas en escena que no pudimos ver por la simple razón de que en el momento en que se produjeron aún no habíamos llegado al mundo. (Sin ánimo de ofender -apenas es un resabio de escéptico-, me pregunto qué opinión nos merecerían, vistas de nuestra sensibilidad contemporánea, las míticas primeras escenificaciones de *Electra Garrigó*, de las que sólo nos han llegado algunas fotografías y los escritos y recuerdos de algunos testigos, habrán sido tan buenas como se han empeñado en hacernos creer o sí, vistas desde nuestra sensibilidad, nos parecerían cursis.) Pero, como casi todo ser humano, no puedo escapar de la dictadura de la memoria. Yo también guardo mis recuerdos sobre *Electra Garrigó* el espectáculo, entre ellos muypreciado, el de Elena Huerta, en su retorno a La Habana (dizque la "rescataron" cuando cantaba en una estación parisiense, no de radio, sino del metro), dejando patidifusos a los asistentes a la sala del Guíñol Nacional al decir, con una malicia y un dominio de los recursos histriónicos mayúsculos, los textos de la Clitemnestra, mientras saboreaba una suculenta y polisémica tajada de papaya. Y también tengo el recuerdo de Lily Rentería, en la pantalla del televisor, diciendo maravillosamente el monólogo de Electra en la puesta en escena más ridícula y acartonada que mente alguna pueda imaginar. Y tampoco he olvidado -a mi pesar, esta vez- la forzada lectura "circense" de la obra que presentó Flora Lauten con su *troupe* en la sala Hubert de Blanck. Más que un modelo artístico, Piñera legó a la literatura cubana una postura. Eligió una posición, la del francotirador, y una perspectiva signada, a lo largo de los años, por la intención de desafío. *Electra Garrigó* ilustra de manera ejemplar esa vocación.

Porque, ¿qué es la literatura de Piñera, al fin y al cabo, sino un sucesivo apuntar, apretar gatillos y disparar contra las falsas divinidades nuestras de cada día, contra los no-dioses empeñados en continuar rigiendo los destinos de nosotros, los infelices y caricaturescos Garrigó regados por este mundo? ■



UN ALARIDO DE LIBERACIÓN

RINE LEAL

El desdén que José Triana siente por las estructuras definidas del teatro, su carencia de técnica al uso, su poderosa imaginación, le han llevado a crear una escena brillante, parlanchina y sorpresiva. Después de *Medea en el espejo* había mucho que esperar de este poeta dramático. Pero vinieron sus fracasos de *La casa ardiendo*, *El Parque de la Fraternidad*, *La visita del ángel* y *La muerte del ñeque*, donde se acusaba un debilitamiento gradual de sus temas y personajes, que en más de un sentido me hizo temer. Pero La noche de los asesinos (Premio Casa de las Américas 1965 y Gallo de La Habana del VI Festival de Teatro Latinoamericano 1966) es una tragedia de tal eficacia escénica, de tanta sabiduría literaria, de tan enorme fuerza teatral, que a veces me pregunto cómo Triana ha logrado vencer una obra de esa dificultad. Lo que el autor muestra en sus dos actos es el juego imaginativo de un parricidio que no sabemos si ha ocurrido o no, la probabilidad de un hecho terrible, la enajenación escénica de un mundo donde los actores "son en último término, figuras de un museo en ruinas". Triana demuestra que los objetos no poseen necesariamente un lugar fijo, que nuestra vida no debe estar regida por los otros, que la alienación es un fenómeno tanto material como intelectual. Los personajes de *La noche de los asesinos* tratan de liberarse a través del asesinato, sin comprender que el mal no radica solamente en el mundo familiar, reflejo de condiciones externas, sino fundamentalmente dentro de ellos mismos. La pieza es la tragedia de la purificación, realizada a modo de exorcismo mental y regida por la sangre. Es teatro llevado a sus últimas consecuencias, a una depuración total de elementos, donde sólo tres actores incorporan varios personajes, y el escenario único se transforma, por medio del simple juego teatral, en varios lugares de acción. Es una de las obras más complejas y profundas que ha dado nuestra escena, un alarido de liberación y al mismo tiempo una lección de universalización de temas y tratamiento. *La noche de los asesinos* es cubana sin referencias directas, y sus elementos dramáticos están tratados con tanta imaginación, brillantez y poder teatral, que es probablemente la obra más universal que hayamos producido en 400 años. ■

(De *En primera persona*, Instituto del Libro, La Habana, 1967)



MÁS ALLA DE LA MAGIA Y EL MISTERIO

GERARDO FULLEDA LEÓN

"¿Cómo anda usted, joven? ¿Qué escribe?" Solía responderme cuando me decidía a abordarlo en una calle de La Habana, cerca de la Terminal de Omnibus o en los vericuetos de la parte más antigua de la ciudad. Otras veces, las más, lo dejaba pasar sin que me advirtiera, sumido... ¿en sus ensoñaciones, preocupaciones o anhelos? Cruzaba con su modesto y pulcro vestir, alguna jaba basta o un pequeño envoltorio de libros entre las manos, la mirada perdida, vaya uno a saber dónde. Uno lo descubría así, como uno más, entre la gente común, ésa a la cual se sumaba con gusto y sin apuro, yendo a lo suyo sin dejarse seducir por las bondades o asperezas del camino. Pero ante el saludo, cohibido y entusiasmado a la par, detenía sus ojos en uno con el asombro de ser reconocido y llamado: "¡Carlos Felipe! ¿Cómo anda usted?".

Este hombre ya era parte fundamental de la historia del teatro cubano de nuestro siglo. Los que leímos aquel pulcro tomo de su *Teatro*, editado por la Universidad Central de Las Villas, en 1960, bajo la amorosa vigilia de Samuel Feijóo, más que comprender, sentimos que allí había un texto al que tendríamos que volver una y otra vez, porque nos pertenecía aunque no nos fuera explícito a cabalidad, si es que queríamos percibir, reconocer y descifrar una parte inefable de lo que somos. Luego la primera -y paradigmática en la memoria- puesta en escena de Gilda Hernández, en la sala Las Máscaras, lo confirmó. *Réquiem por Yarini* había llegado para quedarse en nosotros. Desde entonces el ánimo que alentase esta tragedia ha dado vuelo a incontables propuestas escénicas que, pese a sus logros, no agotan las posibles lecturas que el texto puede suscitar. Este siempre sale ileso en su terca fragilidad y reluce como recién escrito; domeñable pero no reducible, abarcador y no unívoco, más transgresor que cualquier fajín que queramos imponerle. Porque su sustancia es aleatoria gracias a la provocación que nos despierta y que nos lleva, como realizadores, a interpretarlo, a contar la experiencia de la trama desde el punto de vista que nos toca y atañe. Es imposible ser totalmente objetivo ante esta obra, pues nos arrastra a medida que nos adentramos en su acción y sus caracteres, sus líneas y pausas, a declararnos más a nosotros mismos. *Réquiem por Yarini* podrá representarse

siempre que se asuma desde una óptica visceral, muy personal; si se quiere que las ganancias del espectador estén en el plano de lo sensible reflexivo y lo sensorial emotivo.

Hurgar, manejar, palpar el texto de Carlos Felipe es asirse a una herramienta inapreciable que nos servirá no sólo para expresarla escénicamente, sino para percibir vibraciones últimas del teatro; esas que sólo provoca la genuina obra de arte sustentada en el más alto linaje de lo popular. Obra maestra de la dramaturgia cubana, no por la ridícula e inhumana perfección que no cumple, sino por su amplio diapasón humano, su inevitable alcance y su proyección internacional.

El provecho ulterior que nos deja el hacerla, el verla representada, es que después estamos aptos para ir más allá en los confines del misterio y la magia, que yacían dormidos en nosotros. Por eso... "Joven Carlos Felipe, ¿qué escribió usted? ¿Cuánto le queda por andar?". ■



MARÍA ANTONIA: AMOR O AMARRE

ANTÓN ARRUFAT

María Antonia es una de las piezas más interesantes de nuestra dramaturgia. La obra, dividida en dos partes y un prólogo, la cual tuvo en el 67 una puesta memorable de Roberto Blanco, es la tercera de las piezas largas de Eugenio Hernández Espinosa. La antecedente *Peripatus* y *Desayuno a las siete en punto*, que no han sido impresas ni representadas. Ya en *María Antonia* puede notarse la preocupación de este autor por el lenguaje popular, el lenguaje de las esquinas. En *La Simona*, con el habla del pueblo chileno, y en *Calixta Comité*, con las formas coloquiales de diversos sectores de la vida habanera, Hernández Espinosa logra momentos de factura admirable, dando dignidad poética al habla cotidiana. En *María Antonia*, además, el autor introduce fragmentos extensos en yorubá y algunas palabras del abakuá. Pienso que ante la cuestión de utilizarlos o no -estos idiomas son extraños a una parte de nuestro pueblo-, optó por la solución más inmediata y acertada: los escribió. Los puso tranquila y sencillamente en boca de sus personajes.

Escena abigarrada, saltan en *María Antonia* temas importantes y problemas de la mala vida habanera. La obra es una galería de tipos con un código de conducta -yo soy un hombre y eso no se lo hacen a un hombre-, donde la mujer es un objeto -también con su código de

conducta- y el amor se entiende como amarre. Este es uno de los graves problemas que esta obra plantea. **María Antonia** es, en gran medida, un estudio del amor. Pero del amor en un país subdesarrollado, con un pasado esclavista, dentro de una república semiburguesa. País dependiente de otro, de capitalismo desarrollado, que lo somete. Esto no debe olvidarse al señalar las causas entre nosotros de las relaciones humanas. El pasado esclavista y la dependencia económica. Entre los personajes de **María Antonia** el amor no se logra, ni puede lograrse. Todos luchan por alcanzarlo, pero equivocadamente. En esta irrealización debe plantearse a su vez el asunto de las creencias religiosas. Los personajes utilizan estas creencias, las usan. La religión africana es para ellos un medio, un instrumento elemental de posesión. ¿Qué pretenden poseer? Una sola pasión los alienta: poseer a la otra persona. El amor como amarre. El encuentro entre **María Antonia** y Yuyo -de los personajes más patéticos y conmovedores de la obra- se realiza por desolación. El ha abandonado a su mujer, quien ya no le produce la menor vibración, **María Antonia** ha sido abandonada por Julián, a quien ella no parece interesarle realmente. Se comunican y se buscan por pura desolación. Los dos están abandonados por el amor. **María Antonia**, abandonada por Julián, se toma esa represalia silenciosa de acostarse con otro. Busca en eso un consuelo. En ellos priva el amor como amarre.

Fernando Ortiz definió el término como "el hecho ejecutado por brujo o curandero para evitar el abandono de un ser por quien se siente afecto". Es un hecho amoroso, un filtro. El filtro renacentista. (Recordemos **Cárcel de amor**, la novela de Diego de San Pedro, del siglo XV.) Los cubanos casi hemos dejado de usar los sinónimos de atar, liar, ceñir. Decimos siempre amarrar. Aquí se amarra un toro, se amarra a una persona. El amarre es una imposición, es, en el fondo, la pérdida de la libertad personal. En un tiempo solía decirse por "casarse". La gente no se casaba, se amarraba. Es lo que **María Antonia** intenta hacer con Julián. Ella no lo ama como se ama a una persona, ella quiere amarrarlo. Es el amor en su dimensión física, casi primitivo. Tenerlo cerca, a la mano, sujeto. Julián debe perder su libertad, sus gustos, su pasado, su voluntad. Ella lo ha amarrado. El filtro más refinado persuadía, encantaba. Era una coartada de la pasión. El amarre es una imposición, una cadena. El amarre esclaviza. El amante ya no es libre, ni lo queremos como un ser libre. Tiene el grillete al pie. Aquí encuentro una consecuencia de nuestro pasado. Hablando de las rivalidades entre los esposos, decía Anselmo Suárez y Romero que eran fruto del "influjo que en todo ejerce aquí su esclavitud".

El amor de **María Antonia** por Julián es una aberración. Ella no se preocupa por sus gustos, por lo que él quiere, por el boxeo que a él le interesa. Se preocupa por tenerlo a su lado. En el fondo ella está preocupada por sí misma. En su relación con Julián es ella la que se prevalece, la que importa. El amor no es para ella -como tampoco para Yuyo- una relación de transparencias mutuas, una compañía, la relación entre dos. Eugenio Hernández Espinosa ha sabido mostrarnos, como buen dramaturgo, la contrapartida del amor como amarre en el personaje de Carlos, más equilibrado y profundo que entiende el amor como una auténtica

relación entre dos personas. El no quiere amarrarla, quiere amarla como un ser libre. Ella, horrorizada, se aparta de él. La forma final de su posesión será la muerte. Matando a Julián conseguirá la posesión absoluta. El quedará completamente amarrado, transformado en un objeto inmóvil.

María Antonia es, sin duda, una obra esencialmente de negros. En esto radica su gran virtud. Ser un teatro auténtico de una parte de nuestro pueblo. Por primera vez en nuestra dramaturgia el negro no es una caricatura costumbrista, es una persona. Las creencias populares, los códigos de conducta de cierto sector de nuestro pueblo alcanzan en esta pieza hondura, esclarecimiento, elaboración artística nunca antes conseguida con tal materia.

María Antonia, que recuerda la *Medea* del teatro clásico, la *Medea* senequista, es uno de los grandes momentos de nuestra escena nacional. Así lo hago constar en esta página. ■



LILA EN EL RECUERDO

ENRIQUE PINEDA BARNET

Evocar **Lila**, la mariposa es evocar esa sensación absorbente y viscosa de nuestro Edipo más raigal. Es el peso de nuestra madre en todo su sentido de posesión, amparo y desvalidez del adolescente cubano, del hijo único o no, pero "único", donde el universo matriarcal gira alrededor de nosotros "como la mariposa alrededor de la luz".

"Hasta que se queme" -dice la tía, marcándola con su sello fatal.

Rolando Ferrer y yo compartimos muchos de estos momentos de adolescentes atormentados que escribíamos nuestras angustias, despertando la ternura de los más, el rechazo furibundo de los menos. Y una vez Rolando me dice que va a escribir **Lila**, la mariposa y me habla del tema y del personaje de Marino -que está inspirado en mí, en él mismo. Nunca he tenido más puntos de conexión con alguien en ese sentido, para bien y para mal. Al fin concluyó la obra, se produjo ágil y fresca, pasando por encima del proyecto de otras obras que Rolando venía elaborando. Surgió **Lila**, la mariposa, y muy pronto Andrés Castro, que dirigía con pasión su grupo Las Máscaras en el Palacio de los Yesistas, decide estrenarla. Y ambos, Rolando y Andrés, acuerdan que yo interprete el personaje de Marino. Entré en pánico, pero al mismo tiempo en vanidad. Había interpre-

tado poco teatro, a veces con obras de Andrés. Había hecho mucha radio, pero nunca un personaje de tanta responsabilidad y tan apegado a mis propios problemas. Enseguida todos me dieron apoyo. Evocar a **Lila**, la mariposa es evocar a **María Antonia**, a esa **Antonia Rey** que fue más que **Lila** -lo recordamos en 1989 en Nueva York, donde desayunamos juntos. Me estimulaba Andrés Castro, con su manera peculiar de dirigir, dictar y sugerir paternalmente. Me estimulaba la tía, Elena Huerta, con su ejemplo austero de actriz. Me estimulaban Leonor Borrero, Tony García Meléndez, Silvia Falcón, René Sánchez y todos los miembros de la compañía. Me convertí en el protegido de todos, y todos me mimaban como mariposas alrededor.

No tengo una visión crítica de la puesta en escena. La escenografía de Raúl Martínez me resultaba impresionante, con su presencia del mar, del malecón habanero. Recuerdo alguna crítica de prensa sumamente afectuosa, creo que excesivamente halagüeña. Pero el sentimiento más fuerte que me deja es que me sentí representando a muchos adolescentes de mi generación, anteriores y posteriores, dentro de un universo de sensibilidad semejante. Mi angustia era la angustia de Marino, la angustia de Rolando, la angustia de muchos de mis estudiantes de todas las generaciones. La angustia del cordón umbilical que desborda el claustro materno, que puede elevarse hasta la Isla Madre. Somos hijos del matriarcado, y hasta la Isla es una ostra cuya enfermedad es la perla que somos nosotros mismos.

Así, como la evocación es eminentemente emocional -a estas alturas también lo he asumido: soy emocional, ¿y qué?-, quiero enviarles por esta vía -como en los programas de televisión con participación de provincianos- un saludo muy afectuoso donde quiera que estén, a todos los que integraron y lograron aquel estreno mundial de **Lila**, la mariposa en Las Máscaras, en el largo verano de 1953. ■



UNA CONCILIACIÓN POSIBLE

AMBROSIO FORNET

Lo que José R. Brene hizo estallar aquella noche de mayo del 62 con su **Santa Camila de la Habana Vieja** fue la noción, muy arraigada en gran parte del público habanero, de que no había conciliación posible entre el teatro de tesis y el vernáculo. En **Santa Camila...** el conflicto entre lo viejo y lo nuevo se daba al mismo tiempo fuera y dentro del escenario, como experiencia colectiva y como búsqueda de un nuevo lenguaje teatral. La ambigüedad del desenlace, por otra parte -con esa **Camila** que decide cambiar para que nada cambie, con ese espacio de incertidumbre que genera la habitación vacía del final- le da a la propuesta dramática de Brene una renovada, sobrecogedora actualidad.



EL MEDIO COMO DIMENSIÓN OBSESIVA

MATÍAS MONTES HUIDOBRO

Desde mi primera lectura de **Dos viejos pánicos** quedé impresionado por el carácter claustrofóbico de la situación, de pesadilla de que se repite una y otra vez hasta el infinito a través de un laberinto verbal que no termina nunca. Esto se debió en parte a mi propio interés, como dramaturgo, de percibir a mis personajes dentro de situaciones parecidas, pero, principalmente, por lo mucho que esta obra ha reflejado la vida cubana, no sólo del momento en que la misma se escribe, sino de los últimos cuarenta años. Es por eso que cuando en la ya distante fecha de 1973 escribí *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, seleccioné el análisis de la obra de Virgilio Piñera para cerrar el libro, como el texto más significativo y el que mejor reflejaba el proceso histórico cubano y, por extensión, nuestro teatro. El ciclo de terror, de limpieza sangrienta, de puertas que se cierran, que inicia Piñera con *Electra Garrigó*, parece encontrar su respuesta en los formularios que acosan a Tota y Tabo, personificación de un miedo total. El lenguaje da la dimensión obsesiva de ese miedo que, mediante el absurdo de la dramaturgia que mejor nos ha representado, sirve de síntesis histórico-dramática. Por otra parte, ¿qué es el miedo? ¿Dónde se encuentra? ¿Qué hacemos con él? Como ha dicho otro dramaturgo cubano, Leopoldo Hernández, "siempre tuvimos miedo" y es posible que tengamos miedo todavía. No hace mucho, el tema se reiteró a nivel eclesástico, con la visita papal. Pero a nivel teatral ya estaba dicho en la mentalidad profética de nuestra dramaturgia y muy en particular a través de esta pieza de Piñera, que hace del miedo uno de nuestros más grandes personajes. ■



UNA JOYA DEL TEATRO VERNÁCULO

JUAN CARLOS MARTÍNEZ

Nunca había leído el texto de **Contigo, pan y cebolla**. Ayer lo hice para escribir estas notas: por respeto a Héctor Quintero, y a mí mismo. Pero hubiera podido prescindir de las casi dos horas de lectura -interrumpidas sólo por divagaciones acerca del extraño curso de las emociones- porque he constatado que me sé la historia de Lala Fundora, línea por línea.

Algo bien extraño en mí, que durante años me he disciplinado en el ejercicio del olvido para hacer menos angustiada la insostenible sensación de la no pertenencia. La experiencia fue reveladora. Volver sobre el texto de Quintero viendo amanecer en una ciudad donde la calle Monte no existe y donde decir "me cago en la madre de los dos polacos" carece de toda implicación emocional, me devolvió una parte de mí mismo, de mi historia como un ser humano marcado por la insularidad de las aspiraciones de corto alcance y la rotundez de una lengua que celebra aun cuando se duele de sí misma.

Héctor, a los veintitrés años, cometió un acto accidental (no por ello, perdonable) de lesa humanidad. Amparado en su derecho a pedir, nos puso a todos frente al espejo virtual del teatro que es arte y exigió de cada quien la búsqueda y reconocimiento de su otro yo desde el azogue. La evidencia fue entonces, mediado los sesenta, menguada en su crudeza por la aparente temporalidad de la historia y el autoengaño colectivo de la conciencia nacional. Hoy la evidencia es demolidora y el reclamo de Lala de que lo más terrible de todo es que "aquí nunca pasa nada" resume -y asume, en extraña concurrencia de premonición y genio- el lamento por el destino de una vida (las vidas) diseñada en escala menor en medio de un contexto de grandilocuencia social disparatada y megalomanía. ¡Ah, la República! ¡Ah, la Otra!

No voy a explayarme en la virtudes de **Contigo, pan y cebolla** de sobra conocidas y mejor estudiadas, pero que no me perdonen si no digo que es una obra modélica. Primero, por la construcción tipológica y el carácter emblemático de sus tres personajes-eje: Lala, Anselmo y Fefa. Segundo, por su cualidad explosivamente dramática abordada desde los ángulos de la comedia. Y tercero, por el realismo impresionista de su discurso.

Después de Quintero "contigo, pan y cebolla" dejó de ser una entidad lexical en sí misma, para convertirse en una expresión que automática e inconscientemente equiparaba en un mismo contexto de significados el refrán popular con su referente teatral. Años después ocurriría lo mismo con Esto no tiene nombre y Algo muy serio, dos espectáculos que lo consagrarían como el autor indiscutible de las mayorías, a contrapelo de las corrientes supuestamente renovadoras que monopolizaron la escena cubana de los setenta y los ochenta en la búsqueda de un nuevo código de comunicación con las masas y que a larga dieron fe de una disociación mitificadora entre realidad y voluntarismo político.

Contigo, pan y cebolla es con mucho de lo mejor que le ha pasado a nuestro teatro en este siglo, y sin discusión, una joya del teatro vernáculo de los últimos cincuenta años. Pero yo no la recuerdo como una pieza de museo ni como un texto para estudiar en los cursos de dramaturgia. Para mí, **Contigo...**es el más entrañable recuerdo que tengo de Berta Martínez como actriz y de su antológica Lala Fundora, y el de una hilarante Fefa recreada como nadie por Silvia Planas. Y el de un José Antonio Rodríguez que aun haciendo Miller o Shakespeare jamás pudo desprenderse de la sombra de su Anselmo Prieto. **Contigo...**es para mí, yo mismo sentado en la Hubert de Blanck, descubriendo un teatro del que me sentiría parte, honrada parte, por el resto de mi vida: vivido en él, perpetuado en él.

Gracias, Héctor, por la memoria. Contigo, por supuesto, también pan y cebolla. ■



REVISITAR LA CASA VIEJA

VIVIAN MARTÍNEZ TABARES

Una relectura de **La casa vieja**, a más de treinta-cinco años de escrita, confirma el acierto de su autor al abordar el derecho de cada hombre a ser diferente y la necesidad de entender la vida individual y social como un permanente proceso de cambios, con el propósito de gobernar a pensar en nuestros actos y en nuestro entorno, como demostró el montaje del Teatro d'Dos en 1997, una versión que sintetizaba estructura argumental y caracteres desde el respeto a los planteos más medulares del texto, y el interés que ha suscitado la puesta en pantalla recién estrenada por la Televisión Cubana.

Otra vez me sorprende la habilidad de Estorino pa-

ra articular la acción progresiva con un cúmulo de detalles, a veces en apariencia muy pequeños, como los gustos de Esteban por el café amargo, la almohada bajita o la leche ahumada, o el rechazo de Diego hacia la lectura, que forman parte de la memoria de los personajes y ayudan a complejizar los caracteres, a hacerlos más completos y contradictorios y operan como antecedentes necesarios para la consistencia de la trama.

El debate ético que centra **La casa vieja** trasciende las circunstancias epocales más allá del impacto que generaran las transformaciones que en todos los órdenes impulsó la Revolución, un proceso histórico que por demás, y este es un interesante elemento de caracterización, cada personaje ha asimilado de modo diferente: Diego, como un cambio a nivel de la vida económica y del orden de la sociedad que no penetra ni pone en peligro sus verdades consabidas; Dalia, su mujer, como la oportunidad de ver compensados los sacrificios con bienes materiales, y la vía para una sociedad igualitaria, populista y chata; Laura, en tanto un fenómeno que a nivel de la conciencia está más allá del alcance de sus preocupaciones cotidianas; y Esteban, como la posibilidad de la igualdad y el fin del humanismo burgués, junto al surgimiento de nuevas contradicciones; la vida que cambia, los problemas de cada uno y la posibilidad de virar el mundo al revés.

Porque hoy **La casa vieja** puede leerse también como un espacio de reflexión acerca de las tensiones entre la seguridad mental y personal que implica el acomodamiento a lo establecido, a lo legitimado por el orden social o las "buenas costumbres", y el riesgo de enfrentar prejuicios de largo alcance, agazapados en la conciencia y en el comportamiento de los individuos, que impiden la plena realización del ser humano y el derecho de cada uno a un pensamiento y un modo de ser propios y diferentes.

La cojera de Esteban es mucho más que un símbolo de su conducta moral, traducido en la postura crítica del intelectual hacia el medio o la inclinación homosexual; es la resistencia a la homogeneización, la posibilidad de la discrepancia, del replanteo de los valores y de las alternativas, una idea que se rejuvenece frente al desafío y la amenaza globalizadora. La asunción de los roles de género entendidos al nivel más primario va más allá de una condena al machismo y a viejos rezagos supuestamente superados.

Cuando el protagonista conjura el miedo a hacer lo que más deseamos, a decir lo que pensamos, a romper las reglas, el miedo a las leyes, a los números, a lo estricto, al riesgo de lo desconocido, está proponiendo un reto a la condición humana, de ser capaz de llegar más allá, de romper ataduras paralizantes y estar siempre alertas ante la posibilidad de acomodarnos y de conformarnos al no percibir lo que ha perdido su valor. Cuando se hace mil preguntas en torno a la vida y la muerte y descubre la duda, está recobrando para la vida viva el valor de saber apreciarla, de aprovecharla y hacerla más plena, desde la voluntad de asumir las contradicciones y actuar frente a ellas.

Cuando valida las virtudes cotidianas y repudia estatuas y entelequias está defendiendo el derecho a lo sencillo pero también al error, a lo extraño, a lo imprevisible.

Y me vuelven a sacudir o a emocionar textos como

"¿Ser demasiado recto no es una forma de ser torcido?", "¿todos somos tan distintos?", "¿hasta dónde vamos a seguir cambiando?" "¿Y qué más da que nos quedemos sin nada si lo que tenemos no sirve?", o "creo en lo que está vivo y cambia", que reciclan una humanista y obsesiva búsqueda de la verdad. ■



UN TEXTO EXCEPCIONAL

GILDA SANTANA

"Por una angosta, vieja y frágil escalera baja el poeta joven. Por propia voluntad baja hacia los recuerdos, desciende al centro mismo de la historia del poeta fusilado hace más de cien años. Tendrá que recorrer el amargo camino de las pesadillas entre muertos, tendrá que sufrir como sufrió Zenea, tendrá que ser EL para entenderlo. Se inicia el viaje de un poeta al infierno. Al final del camino estará el alma condenada de Zenea. Pero el camino mismo es tenebroso, lleno de vericuetos, sorpresas y dolor. El viejo carcelero se lo advierte. Pero el joven poeta está dispuesto a todo: ha venido a entender. Así comienza La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea".

Y así empezaba, hace ya muchos años, la larga crítica que escribí entonces cuando Teatro Estudio y Abelardo Estorino nos regalaron la hermosa puesta en escena del **Zenea** de Abilio Estévez. Por alguna razón he mantenido desde siempre un vínculo afectivo muy especial con esta obra. El año en que le dieron el Premio UNEAC de teatro, Rine Leal formaba parte del jurado, de manera que las obras en concurso estaban en mi casa. Yo las había leído casi todas y había dejado para el final aquella. A fin de cuentas era una "obra histórica" y encima, escrita por un autor desconocido. Más tarde supe que conocía a Abilio. Pero entonces no recordaba su nombre, ni había nada que me indicara que aquel muchacho tímido que me habían presentado en el portal de la sala Hubert de Blanck escribiera teatro. De manera que el manuscrito que tenía en mis manos seguía siendo la obra de "un desconocido". Todavía recuerdo la emoción que me produjo su lectura. Se trataba de un texto de una inusual belleza literaria y una impecable construcción teatral, dos cualidades que no

siempre se encuentran -y mucho menos juntas- en nuestra dramaturgia. Me atrapó su intrincada composición dramática, me fascinó su compleja estructura, me encantó su complejidad espacio-temporal y me dejé arrastrar por la belleza de sus diálogos. Pocas veces la lectura de un texto teatral me había producido tanto placer. Todo sugería que el dramaturgo era alguien muy experimentado en el teatro, muy ducho en el manejo de las leyes dramáticas, muy enterado de los secretos y las reglas del trabajo actoral y la puesta en escena. Al día siguiente, mientras se discutía el premio en la sala de casa, yo escuchaba los argumentos mordiéndome la lengua para no intervenir. Por suerte el acuerdo fue unánime y rápido: Abilio Estévez entraba en el teatro cubano por la puerta grande: había ganado el Premio UNEAC 1984. Lo insólito seguía siendo que ésta fuera su primera obra teatral.

Concebida como una pesadilla, **La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea** es el viaje al pasado de un joven poeta de hoy. Acompañado sólo de la necesidad de saber la verdad sobre el poeta condenado, emprende un recorrido por los recuerdos. La bartolina oscura donde vivió Zenea ocho meses de encierro, es ahora un recinto infernal lleno de gritos y lamentos, de sombras de almas muertas. De entre los muertos se levanta una sombra: el carcelero, que unas veces Caronte, otras Cerbero, otras -las más- Virgilio, le recuerda al poeta que no está su lugar entre los muertos, lo hostiga y al final lo conduce. Único portador de luz en la brumosa estancia y dueño de las llaves con las que abre y cierra la entrada a los espectros, será guía, acompañante, observador, partícipe, juez, consciencia, en este juego que el poeta propone y él dispone. En un planteamiento donde la ilusión teatral se construye y se rompe a cada paso en tres planos temporales, los personajes indagarán, cuestionarán y construirán la historia de Zenea. Sus posiciones contradictorias, sus perspectivas complementarias, son la mayor riqueza de la obra. De ellas emerge íntegro y lúcido el punto de vista del autor: no basta soñar con una isla encantada cuando se vive en un país sin libertad, no basta construir un poema perfecto porque la vida necesita algo más que palabras.

Todavía recuerdo, emocionada, el estreno en Teatro Estudio. Días después, una tarde, en los jardines del Instituto Superior de Arte, le leí a Abilio el original de catorce cuartillas de una crítica que escribí para la revista Tablas. Entonces él me premió con una crítica a mi crítica: "Abilio Estévez agradece estas páginas y certifica que es lo mejor que se ha escrito sobre su pieza", escribió a continuación de mi último párrafo. Luego puso "un abrazo", y lo firmó. Por supuesto que aún conservo esas páginas de lo que él certificó como mi mejor crítica teatral. Sólo espero que mi reflexión haya estado a la altura que merecía el que hoy, quince años después, me sigue pareciendo un texto excepcional, una extraordinaria obra teatral.

Ahora que Alberto Sarraín y Carlitos Espinosa me piden esta nota para **La Má Teodora**, me he dado cuenta de todo lo que tengo que agradecer a **La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea**. Porque no sé si fue mi crítica o mi suerte, pero la obra me regaló la fortuna de la amistad de Abilio y Estorino; me dio el placer de trabajar más tarde con Abilio en un guión de cine y en un texto teatral; me dio el honor de que Estorino me lla-

mara para que hiciera con él la dramaturgia de sus siguientes obras. Julio Rodríguez, que protagonizó un Poeta-Zenea inolvidable, es hoy mi más entrañable amigo. Rine, que la premió sin titubear, hoy la hubiera elegido, sin dudarle, no sólo entre las veinte, sino hasta entre las cinco mejores obras del teatro cubano. Por todo eso, y porque vuelta a leer al cabo de los años, uno entiende que es acto de justicia que esta obra polémica, compleja, honesta, hermosa y necesaria se haya hecho un lugar importante en nuestra dramaturgia nacional, le dedico estas líneas aunque sólo sea para agradecerle que exista. Porque no sé si aquélla fue mi mejor crítica, pero sí sé que Abilio Estévez, cuando escribió Zenea, le estaba regalando al teatro cubano un texto con el que siempre habrá que contar. ■



■ TEATRO CUBANO PARA MAYORÍAS GUILLERMO MÁRQUEZ

Seleccionar las veinte obras más representativas de la dramaturgia cubana de este siglo es una ardua y compleja responsabilidad, más si se tiene en cuenta que la producción teatral ha sido fructífera y abundante a lo largo de la presente centuria, tanto dentro como fuera de Cuba, y ha conocido -en los últimos tiempos- relevantes momentos de lucidez con textos y puestas en escena significativos que hacen más difícil una selección exacta y que además satisfaga todas las exigencias.

Entre estas veinte obras seleccionadas, **El premio flaco**, de Héctor Quintero, ocupa un lugar destacado. Estrenada en 1966, es un texto teatral de fácil acceso tanto para el que gusta de leer teatro como para el espectador ocasional. No son las ideas ni las reflexiones profundas las que mueven la acción. Son los propios acontecimientos y situaciones los que conducen de la mano al espectador, quien se va introduciendo fácilmente en el conflicto, identificándose -por conocida- con la realidad propuesta.

La acción se desarrolla linealmente y crece desde el punto de vista dramático sin necesidad de otros recursos que el mismo desarrollo progresivo de los hechos. Los personajes, el lenguaje y la atmósfera realista que los contiene contribuyen a que el diálogo actores-público sea claro, directo y sin tropiezos.

Como todo el teatro de Héctor Quintero, **El premio fla-**

co está dirigida al público general. Un teatro de circunstancias, bien marcado por una época y representativo de un momento histórico preciso, con un mensaje específico, sin dobles intenciones, enmarcado en un contexto político y social, aprovechando lo particular contradictorio de una realidad como materia teatral. De ahí su temporalidad.

El recurso constante del humor como medio que permite decir sin compromisos, el melodrama solapado dentro de verdaderas situaciones melodramáticas, lo tragicómico: la sonrisa y la compasión. Esa sonrisa misericordiosa que envuelve la frustración grotesca y desolada de la realidad en la que no hay aparentes soluciones.

La burla sarcástica sustituye a la crítica y la parodia hace pintoresca una situación en la que las miserias humanas revolotean, adueñándose de la acción. La tradicional lucha entre el bien y el mal es utilizada como recurso que mueve los instintos y nos obliga a tomar posiciones.

La esperanza, la casualidad, la suerte y el azar son las posibles salidas a una compleja problemática que no halla continuidad y que vuelve cíclicamente a su punto de partida provocando una especie de encierro. Con **El premio flaco**, Héctor Quintero, como antes había hecho con **Contigo pan y cebolla**, insiste en un teatro popular para mayorías, convencional en su estructura, que basa su experiencia en la cotidianidad. Un teatro que gusta por su alcance humano y su particular sentido de cubanía. ■



■ UNA OBRA MAESTRA REINALDO MONTERO

Milanés, la hermana, el resto de la familia, el mendigo viven, y nada los erosiona, y menos aún vemos que se desvanezcan luego del oscuro final. Claro, somos contemporáneos, no tenemos a mano la prueba del tiempo, pero estoy persuadido de que estos personajes y las situaciones que los convocan pervivirán por ser encarnaciones de una sensibilidad que se mantiene a prudente distancia del calco costumbrista y de los éxtasis abstractos. Es más, me atrevo a asegurar que la enseñanza de Estorino escritor de teatro, es la misma que la de Estorino director de escena. Evita el teatro-periódico, que al nacer ya es viejo, y evita el guiñol metafísico, que nace muerto. En el cumplimiento irrestricto de estos preceptos, en el moderado radicalismo que

supone, reside, en gran medida, el triunfo de **La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés**. Hasta aquí apunto a la condición necesaria para que perviva, en la escena, la poética de esta obra. Me faltaría exponer la condición suficiente. Hacia allá voy.

El metabolismo de las familias, el antagonismo de los sexos, el machismo endémico, la voluntad de trascendencia. Qué extraña fascinación hay en estos traumas vitalicios de la cubanía cuando Estorino los coloca bajo esa concentración de conflictos y relaciones que se llama una buena obra de teatro, cuando los abstrae haciendo que objetos recuerden objetos, signos evolucionen sentidos, bajo un amor frenético por el puro juego, pero donde siempre queda claro que hay mucho más que máscaras y teatralidad. Creo que el secreto estriba en algo muy sencillo y ejemplar. El dramaturgo evita ser puntilloso con la fábula, y hace que el argumento se nos convierta en más atrayente, mientras más calas inesperadas produce en lo conocido. De esa manera, Estorino va abriendo nuevas ventanas por donde pasa aire fresco, siempre bajo atmósfera gris, hay que decirlo, y logra que nos parecza que a fuerza de machacar en lo no dado, y en virtud de la constante ganancia en densidad poética e intensidad dramática, la realidad de la representación -la otra realidad hace un rato quedó atrás- termine por someterse a sus caprichos y obsesiones. Al final, hemos asistido a una lección de morfología del drama y de interpretación de lo cubano donde nada es nuevo, y sin embargo todo resulta diferente.

Ya Shakespeare lo decía en un célebre soneto, "siempre hablo de lo mismo, siempre de la misma manera". En inglés suena igual de bien. Pero hay más. Estorino también parece querer convencernos de que la memoria es el único suceso que permanece, y de que es más martirio que testigo de nuestro aprendizaje, si es que algo enseña, si es que algo puede ser aprendido. Y la memoria trampea a sus anchas. Y en torno a esas trampas deambula con paso calmo Estorino. Cosa que además sólo es dable hacer en la pura ficción. En definitiva, está más que comprobado, la única tierra firme que nos rodea es el arte.

Quiero confesarlo. Disfruto mucho la habilidad con que en **La dolorosa historia...** Estorino juega a ser ingenuo, se burla hasta la desfachatez, y también lamento que vetas especulares muy ricas en torno a los traumas que he apuntado, insisto en llamarlos así, sean abandonadas, o desdeñadas. Por si fuera poco, Estorino es quien tiene el arma secreta para dar con personajes que oscilan entre ser más esencia o más cuerpo, con una riqueza de vocabulario y una maestría verbal que los hace aptos para el registro que les da la gana, y para que ellos mismos registren en sí, y en lo cubano, de nuevo lo cubano.

En un ensayo de fecha tan próxima como abril de 1966, José Lezama Lima dice: "desconocemos qué es lo esencial cubano y vemos lo pasado como quien posee un diente, no de un monstruo o de un animal acariciado, sino de un fantasma para el que todavía no hemos inventado la guadaña que le corta las piernas". Estorino no comparte esta sentencia tan severa, y Lezama tampoco. Unas líneas después dice Lezama que "sólo los cubanos podemos pasar del colibrí/ al tiempo hermoso en que murió mi hermano, / de Federico Mila-

nés. Esta tendencia muy nuestra de convertir en un edén el tiempo transcurrido con los que ya están muertos". **La dolorosa historia...**, esta obra que he llamado maestra en alguna parte, e insisto en llamarla así aunque la palabreja nos suene a pestes, o dé, como dice un personaje de Estorino, repeluzno, pues esta obra es la traducción al teatro de las certezas que estoy compartiendo con ustedes, y es el ejemplo más palpable de cómo se cumplen las condiciones necesarias y suficientes para que dure en la escena la poética de Estorino.

Recuerdo que la Vieja Pastora precisa una idea seminal: "tú eres como yo (...), no puedes vivir lejos de esta casa, ni tampoco en esta casa". El desacomodo, el no encontrarse nunca, el amor y odio plenos y coincidentes, es otro de los triunfos de Estorino. Pero de esto no tenemos espacio para hablar hoy. ■



UN DESLUMBRANTE MOMENTO DE MAGISTERIO

WILFREDO CANCIO ISLA

Morir del cuento (1983) es un compendio deslumbrante y aventajado de toda la labor dramática de Abelardo Estorino. En esta obra están condensados, con fuerza imaginativa, los grandes temas del autor. La concepción lúdica del hecho escénico que inaugurara **La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés** y prosiguiera **Ni un sí ni un no**, es explotada aquí en sus mejores potencialidades, como nunca después ha logrado cincelar el creador de **La casa vieja**.

Estorino define **Morir del cuento** como "una novela para representar", y siguiendo esa concepción la ha dividido en dos actos-capítulos denominados **El Suicidio** y **El Crimen**. La obra nos cuenta la historia de la familia Valladares-López durante casi cincuenta años, pues aunque la acción conducida por los actores remite al machadato, los personajes -testigos de sucesos pretéritos- la narran en 1980. Los acontecimientos en sí mismos no despiertan el interés (casi a mediados de la representación sabemos que Tavito morirá, que Seno es un asesino), sino el modo de describirlos. No existe una estructura anecdótica y el texto evidencia un tratamiento no dramático. No importa el ordenamiento cronológico, ni las circunstancias del suicidio, ni los pormenores del crimen, ni siquiera las relaciones de causalidad que expliquen los hechos.

Lo que seduce de esta obra es el juego inusitado de perspectivas, la multiplicidad de intenciones, la superposición y entrecruzamiento de planos, el collage de figuraciones e ideas. Cuando la obra se inicia, los personajes descubren el escenario ("Nunca me lo imaginé así. Siempre lo veía desde allí") para luego encauzar el ciclo narración-representación ("Es difícil el papel nuestro. Somos mitad verdad, mitad mentira"), incorporar los actores que caracterizarán el resto de los personajes referidos ("¿Quién va a hacer Lucinda?... Ponga la mesa, vaya a la cocina, traiga las fuentes, regañe a los muchachos, no se esté quieta ni un minuto. Eso era Lucinda") y poner a dialogar, desde planos paralelos de la escenificación, realidad y recuerdos. Al final los personajes se redescubrirán como actores para despedirse del público ("Y ahora a quitarme estas ropas", "Bueno, mañana será una función mejor").

El tiempo representa, por tanto, el verdadero código de reconocimiento en **Morir del cuento**. El tiempo que interrelaciona, modifica y fusiona memoria y presente. El tiempo que fragmenta nuestra existencia cubana en recuerdos y nos impide una real continuidad. El tiempo que hace la vida algo inabarcable ("inabarcable. La palabra exacta", dice Siro). Me gusta recordar a Rine Leal cuando decía que era "la perspectiva del presente desde el pasado", porque quizás por ahí ande su renovadora lección. Ese es casi siempre el lado que nos falta a la hora de mirar y juzgar.

Dentro de la trayectoria de Abelardo Estorino, **Morir del cuento** sigue siendo hasta nuestros días la expresión quintaesenciada de todo su teatro. Momento de magisterio que culmina la experiencia dramática que, sobre el mismo universo de valores familiares, cristaliza Virgilio Piñera con **Aire frío**, y ritualiza José Triana en la repetición infernal de **La noche de los asesinos**. ■



UN HALLAZGO DE LIBERTAD Y FANTASÍA

ROSA ILEANA BOUDET

Si se me permite preguntarme junto con Peter Brook, ¿qué queda al terminar una representación? "El acontecimiento marca en la memoria un contorno, una silueta, una imagen. Dos vagabundos bajo un árbol, una anciana arrastrando una carreta..." En el teatro cubano, una de estas siluetas es la de tres hermanas mayores alrededor de una mesa, vestidas de negro y cuyos pies no alcanzan al suelo: **Las pericas**, de Ni-

colás Dorr.

Con toda seguridad el primer día de la semana tiene un grato recuerdo para Nicolás. Un Lunes de Teatro Cubano, en la Sala Arlequín, que dirigía el infatigable Rubén Vigón, el 3 de abril de 1961 lo descubrió como autor dramático. Apenas tiene quince años. Estrena **Las pericas**, dirigida por su hermano Nelson e interpretada por Nancy Fernández Novo, Laura Zarrabeitia, Josefina Seijo, Vidella Rivero y Ramón Matos. Ese día surge no sólo un dramaturgo que "no se parecía a ningún otro", sino una pieza que marcó con su impronta la década del sesenta y la escena cubana posterior.

Se habló del "caso Dorr", se le comparó con Apollinaire, se puso en duda su autenticidad, se especuló sobre su edad, se le endilgó el título de "niño prodigio", sin sospechar que Nicolás no es sólo el talento precoz o el "tropical Jarry", afortunada frase del querido José Antonio Portuondo, o un "acontecimiento" como pronosticó Ezequiel Vieta, sino el adolescente que con su desenfado, su encanto y su audacia impone en la escena su mundo lúdico y particular, maligno, bufonesco y crudo, caricaturesco y sutil, despiadado y poético como si el auténtico entretenimiento concebido para divertir a sus hermanos --en las más genuina tradición cubana desde los "cuadros" de El Mirón-- doméstico y artesanal (cuya fragua es un enigma que Nicolás Dorr que yo sepa nunca ha contado) se apodera de una salita del Vedado. Con la autoridad de un consagrado, el jovencito apremiaba a Vigón a la lectura de su manuscrito --alentado por su abuela-- diciéndole "pues hágalo, porque es el próximo estreno de su teatro".

Confieso que cuando compartí con él las aulas del Teatro Infantil de la Academia Municipal de Arte Dramático y junto a escenas de Tennessee Williams, Eva Vázquez, la profesora de actuación nos reclamaba recitar "Capitán de los tercios de Flandes, señor capitán", con la zeta, de acuerdo a la escuela del buen decir, nunca sospeché que el jovencito rubio y tímido que viajaba desde Santa Fé, sería unos años después el autor dramático descubierto en 1961, publicado en **Lunes de Revolución** y estrenado en la televisión. Ya en 1963 Ediciones El Puente le dedica un tomo y Rine Leal lo incluye en **Teatro cubano en un acto**, de Ediciones R, año en el que participa en la mesa redonda "El teatro cubano actual" y polemiza de tú a tú con Virgilio Piñera.

El resto es la historia de una obra viva, puesta por profesionales y aficionados, en la capital y las provincias, en el país y en España, Polonia, Estados Unidos y Venezuela, hecha por hombres y mujeres, elogiada entre otros por Ricard Salvat, Leonel López-Nussa y Emilio Carballido, publicada en español, húngaro y francés, seleccionada por el Instituto Italo Americano de Roma como una de las diez mejores piezas del teatro latinoamericano, antologada múltiples veces y que además tiene una versión para ballet coreografiada por Gladys González, hecho bastante infrecuente en nuestro medio.

No me gustaría aburrir con una cronología ni dedicarle una "función homenaje", tan contrarias al espíritu burlón e inspirado del niño aquél, el autor de **Las pericas**. La obra de Nicolás Dorr ha tenido --y tiene-- inteligentes aproximaciones e insospechadas críticas,





UNA OBRA, UN CAMINO, UNA CIUDAD

NORGE ESPINOSA MENDOZA

En el principio fue el Camino. El Camino y quienes se arriesgan, en la plenitud de la noche y sus peligros, a recorrerlo para llegar a la Ciudad. ¿Existe, sin embargo, esa Ciudad? ¿Serán reales sus muros, sus palacios, las casas alfombradas donde no se apaga el fuego amable del hogar? Y en sus plazas, ¿no cantará una fuente de rigor, y las palomas, y las estatuas que toda Ciudad verdadera se alegra de mostrar a sus visitantes? Nadie lo sabe. Pocos han visto la Ciudad, aunque muchos son los que intentan llegar a ella. Un Hijo que huye, un Adolescente que en verdad es un filósofo perseguido y una Ciega se encuentran durante un trayecto. A cada uno le ha tocado en suerte una historia terrible, y han pagado o pagarán el alto precio de esas historias en el siempre breve tiempo que dure una representación teatral. ¿Habrá teatros en la Ciudad, escenarios donde relatar esas fábulas tremendas ante un público, que las escuche sólo para ganar el placer de conmoverse, seguros de que tales tragedias no se repetirán ya nunca?

Abilio Estévez ha escrito *La Noche*, una obra tan sombría como su propio título. Una obra maldita ("misterio herético" la ha catalogado él mismo), que remite a enigmas y prohibiciones temidas desde siempre, desde que el hombre deseó escapar a la Ciudad. Una Ciudad situada en qué cardinales, levantada sobre qué montes, protegida por qué ángeles de espadas flamígeras... Acaso más que una obra, esta pieza sea en sí misma un camino, ese Camino donde el espectador acompañará a *La Mujer de Alabastro*, *La Repostera*, *El Campanero*, *Los Enterradores*, *Abraham*, *Job*, *Eva* y *Adán*, *El Sodomita*, el Ángel y la Serpiente, mezclándose con tantos otros para hablarnos de la destrucción. Una Destrucción dictada por la Madre que persigue al Hijo fugitivo, ese Hijo deseoso de que hablara algún poeta. Las agujas del hilado se volverán bastón de mando, el chal será uniforme: una madre llorosa acabará siendo un poder ciego y sin límites que imponga dogmas, anule risas, borre árboles con una llamarada y ame a los muertos porque ellos no saben del peligro que emana de todo lo viviente. Una madre que ha perseguido a tantos autores furiosamente -recordemos, aunque sólo sea este ejemplo, *El asalto*, aquella novela tremenda de Reinaldo Arenas.

Después de *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, *Perla marina*, *Santa Cecilia* y *Un sueño feliz*, Abilio Estévez ha escrito una pieza donde se reafirma la excelencia de sus dotes no ya sólo como dramaturgo, sino como absoluto *homme de lettres* que ha sabido mirar su circunstancia hasta develarla en metáforas suntuosas y riquísimas. Perderán los ojos quienes se dediquen a calcular la cantidad abrumadora de referencias intertextuales y culturales que cifran la altura de esta pieza, donde el símbolo tradicional se invierte -de ahí la condición herética del texto- y la Serpiente señala el goce como supremo bien a la vez que un Ángel de alas negras, enviado de El Señor, niega hipócritamente los placeres de los cuales disfruta a escondidas. El bien y el mal se retuercen, se tocan; la vida es algo más que un absoluto, parecen decirnos estos parlamentos. *La Noche* puede ser leída como espejo de un momento específico y arduo de la historia de la Isla, pero también, y acaso más lúcida, como una alerta cuya resonancia se abre a latitudes de mayor universalidad y atemporalidad, porque el peligro aquí descrito nos ha rondado siempre. Negar el gozo de un placer es negar la existencia misma; Abilio Estévez ha bebido en Epicuro para alzar esta fábula moral que gana, a ratos, la densidad de una pesadilla. Y el teatro cubano se dignifica con una pieza como ésta: pocas veces las pretensiones de un autor han sido, entre nosotros, tan amplias y liberadoras. *La Noche*, con una estructura fragmentada que ha provocado la polémica, con su exigencia de efectos escénicos que exigen del director una sagacidad memorable, será leída dentro de unos pocos años con la reverencia que imponen los grandes instantes, como la profecía viva que es siempre el arte cuando no entiende de cobardía ni pacta con la falta de sinceridad al uso. Una obra estremecedora es ésta, que al mismo tiempo resulta inteligente y sutil. Acaso esa mezcla sea la que haya disgustado a algunos. Acaso esa inusual mixtura sea la que, afortunadamente, ha cautivado a tantos.

Quiero decirlo con pocas palabras: *La Noche*, se yergue en una tradición de soberbios textos a la que ensalza y prolonga. Con piezas como ésta, podemos confiar en el teatro que se escribirá, aquí, en el futuro. Basta sólo con que la lección que de ella se desprende sea debidamente atendida, celebrada y estudiada.

Existe una Ciudad. Y antes que ella, un Camino. En la impenetrable oscuridad de *La Noche*, Abilio Estévez alza una luz para iluminarnos el sendero con una obra que nos ayudará a llegar. ■



EL ABSURDO COMO PARADIGMA DE UTOPIAS

ILEANA DIÉGUEZ CABALLERO

La configuración de nuestra memoria quedaría inconclusa sin aquellos personajes que habitan el territorio de la dramaturgia cubana. Pienso en *Manteca* como ese texto que condensa la sensibilidad y experiencia de un tiempo cuyos azares escapan al sentido racional del lenguaje.

En la sala de un apartamento, convertida en "especie de almacén", se imprime la fotografía de una época lacerante para la familia cubana. Los que no vivieron el ambiguo espacio de los cambios en Cuba, podrán leer en *Manteca* la condensación de nuestra crisis.

Se ha dicho que ésta es la mejor obra de Alberto Pedro y una de las piezas más valientes de la última década, expresiones ambas con las que coincido. Aun cuando este autor nos ha acostumbrado a una entrega dramática honesta y comprometida, ésta tiene un don muy especial. Se inscribe, muy particularmente, en lo mejor de nuestra tradición teatral. No sólo están en ella los latentes ecos de Triana y Piñera. Otras alegorías de nuestra teatralidad latinoamericana también la acogen.

Todos los elementos textuales remiten a una condición límite. La crisis de un país, de un sistema social, la vivimos desde el contexto de la familia. Allí donde realmente más ha repercutido. Elijo dos elementos en los cuales percibo los más sólidos apoyos: los personajes y el discurso verbal.

Dulce, Pucho y Celestino son sobrevivientes de un esplendor y un mundo que ya no es. Fueron representativos de un centro y ahora, desplazados, asumen su marginalidad: una ama de casa, un escritor ex-profesor universitario y un profesional que se formó en la Unión Soviética y ahora es una especie de mecánico de extraños artefactos. Ellos ya no parecen tener un espacio social definido. Más bien, no parecen tener mucho lugar en el mundo fuera de aquella casa. No son más que ellos mismos, expresiones dolorosas de un esplendor espiritual que ahora ya perdió el sentido. En aquella sala parecen habitar viejos ecos teatrales.

El absurdo, la ironía y el grotesco que percibo en *Manteca* hablan de un contexto muy específico, verbalmente tejido con una semántica muy dual. La ambigüedad se ha instalado en el espacio configurado. La ambigüedad como un recurso que nos remite al es-

pacio metafórico, al espacio de los imaginarios en que se mueve el autor. La ambigüedad que resemantiza e instaura la palabra en el juego poético. Entre las palabras y las cosas, entre la frase y lo que representa, se abre un espacio de posibilidades donde se instaura el vuelo. Un tejido de honduras, de dobles sentidos, de excedentes y lúdica semántica, hace el discurso.

En el espacio cotidiano está atrapado el sinsentido, pero no precisamente por ausencia de deseo. Todo alude a un exceso de voluntarismo en el cual sobreviven estos sensibles personajes. Justamente, la ironía trágica del absurdo se establece cuando para defender el deseo tienen que construirse remedos, ficciones de una realidad que ya no funciona.

El espacio de ficción, el espacio escénico, está delimitado por las paredes que nos remiten a la sala de un apartamento. Allí transcurre todo lo necesario para que se desencadene la única peripecia. Y lo que ocurre, en torno a un personaje omnipresente y clandestino, también sucede clandestinamente: Celestino escapa con un cuchillo y regresa con éste ensangrentado. Algo ha sido sacrificado. Después sabemos sobre este muerto: un puerco que amorosamente allí habían criado. Pero en el momento de ese inevitable y deseado-inedeado final, tampoco el animal representa lo que debía ser. Se ha convertido en una representación de la utopía. Todo el anhelo de esta desmembrada familia se concentraba en criar un puerco en aquel apartamento. Todo el sentido de sus esfuerzos se concentraba en torno a un animal clandestinamente sostenido.

Una vez destruido ese grotesco objeto del amor y el deseo, será necesario seguir tejiendo nuevos y mayores absurdos, nuevos espacios de utopía. En el mundo donde sobreviven Dulce, Pucho y Celestino, sólo desde el absurdo se construye la utopía. Sólo desde el sinsentido se genera el sentido. Ya no sólo será en torno a la crianza de un puerco. Será como un desate de irracionalidad, como si la alternativa fuera el establecimiento de aquello que antes pareciera ilógico. El espacio de un apartamento es el territorio para armar utopías. Una realidad de ficciones comienza a ser tejida. Una realidad de tierra y latas -como afirma Dulce- en la cual crecerán ajos, cebollas, café, "uvas cubanas" y plantas medicinales que garanticen la sobrevivencia. De manera que "como no sea por algo muy grave no habrá necesidad de ni bajar al médico".

El absurdo como paradigma de utopías contra la diáspora y la pérdida. Si Dulce y Celestino perdieron a su familia, ella -representativa madre de familia- tendrá la fuerza suficiente para, a pesar de la desintegración, reunir los pedazos y salvar lo que pueda. Allí, desde el espacio de aquel apartamento-apartamento se proponen construir el único mundo posible de utopías en el cual sobrevive la familia.

Algo de rito se dibuja en *Manteca*. El círculo, estructurado en torno a lo que Vivian Martínez Tabares llamó un "puerco totemizado", recrea ciertos rituales cotidianos que necesariamente forman parte de la vida de una familia cubana. El brindis con agua de azúcar la noche de fin de año, quedará con este texto como uno de los paradigmas que hablan de este tiempo de extremas carencias. ■

Como reza la novela que escribe Pucho: "el problema no estaba en comer sino en la pérdida de la posibi-

lidad de lo distinto". Si en ello está la cancelación de los sueños, para estos personajes renuentes a vivir sin ilusiones de lo que se trata no es sólo de comer, sino de inventarle un sentido a la vida dentro de aquel mundo-apartamento, dentro de aquella otra isla. Fuera parecen no quedar opciones. Por eso, de lo que se trata no es de comerse el puerco, sino de buscar otro que les devuelva el sentido y sustente la reunión de los efectos.

La risa se nos queda atrapada en la mueca dolorosa y grotesca. La tragedia ni siquiera es, aunque corra un hilo de sangre. La solución irónica lacera el sentido trágico, porque aunque sea deconstruyendo realidades y tejiendo absurdos, ellos deciden estructurar la posibilidad de la utopía. No hay renuncia trágica, sino obstinada necesidad de soñar para continuar sobreviviendo.

Pero a pesar de tanta voluntad, de tanto empeño, ya nada será como fue. Y Dulce, Celestino y Pucho lo saben. Tampoco la música de Chano Pozo, después de este texto, aludirá a aquella otra manteca. El texto de Alberto Pedro habla de un signo que configura su sentido en un espacio cotidiano resbaladizo, en el cual se han instaurado el grotesco y el absurdo. Porque como dicen estos personajes, lo terrible es haber perdido la posibilidad de lo distinto. Al menos, un espacio de absurdas utopías queda construido desde el ámbito escénico. Allí puede parecer convergente lo divergente. ■



TEBAS CONTRA TEBAS

ORLANDO GONZÁLEZ ESTEVA

"Si a veces no se peca contra la razón, no se descubre nada", decía Albert Einstein, que descubrió mucho, y cuya capacidad de razonar, de cultivar el pensamiento lógico, parecería encarnar la antítesis misma de la actividad que prescribía. ¿Lo irracional como única forma de acceso a lo desconocido? ¿El delirio como ciencia? El físico y matemático del siglo, ¿surrealista?

Mi deducción, un tanto desatinada -como el propio Einstein sugería que toda de carácter inquisitivo lo fuese-, llevaría a inferir que en los actos irracionales de un pueblo una posible sed de conocimiento, una necesidad de rebanar ciertos límites en busca de quién sabe qué hallazgos. La gestión, como tal, no puede antojarse más noble mientras no responda más que a un ansia

voluntaria de indagación o de superación, a una suerte de inconformidad patológica, de pura y sistemática rabietta, de impulso incontrolable y, en su manifestación más extrema, fratricida, y aun suicida.

"Ah locura, cuándo terminará tu aguijón", exclama el coro de **Los siete contra Tebas**, y uno no puede menos que compadecerse de una ciudad que se reconoce a merced de una fuerza tan consustancial a ella como inescrutable y devastadora, y cuyo ensañamiento sólo puede ser entendido como una forma de expiación. "¿Pero dónde está la culpa? ¿Cuál es?/ No quisimos otra cosa que vivir, que habitar la tierra y repartir el pan, y engendramos el odio y la venganza..." Nada de lo que esta ciudad soñó ser guarda relación con la magnitud de las calamidades que sufre, pero la púa del sentimiento continúa clavada en ella, obligándola a fomentarse su propia desventura.

"¡Raza mía enloquecida, sin sosiego, aquí estoy!", exclama Etéocles, como denunciando a la responsable de sus actos. Pero no deja de justificarla: "Nuestra locura/ algo funda en el mundo". A diferencia de Einstein, que sólo aspiraba a descubrir, Etéocles, mesiánico, habla de fundar, aunque ni él mismo sepa qué cosa (algo), y reconozca en la locura colectiva al único artífice verdadero.

Los siete contra Tebas exhibe entre sus aciertos la urgencia del lenguaje en que está escrita. Un lenguaje que más que descubrir hechos parece incorporarlos, incorporar el vértigo y la ferocidad que los suscitan. El texto bulle como el escenario de una batalla en ciernes, buscando en el verso más que un contén una respiración, un ritmo, el ritmo agitado de los humores de sus protagonistas. Las palabras se arremolinan, saltan, cuelgan de la boca de un personaje y caen en la de otro, desencadenan la lucha, precipitan a los hermanos a la muerte, los reconcilian en el instante postrero animándolos a cerrarse mutuamente, conmovedoramente, los ojos, y uno siente que todo es real, que todo sucede ahí, ante uno; que huele a guerra, a tea encendida, a sangre, porque el aguijón de la locura ha terminado por clavar-se en la nuca del lenguaje.

La peligrosidad de la observación de Einstein queda atenuada por el carácter intencional y ocasional que él mismo se apresuró a imprimirle: "si a veces no se peca contra la razón..." Las exclamaciones del coro de Tebas y del propio Etéocles parecen aludir, por el contrario, a una suerte de extravío superior e inherente a ellos: "somos un pueblo de locos". Lo que induciría a imaginar una tragedia -en el sentido menos teatral del vocablo- sin solución de continuidad: la tragedia de un pueblo en conflicto perenne e insensato consigo mismo.

Entre los hechos que determinaron la fundación de Tebas destaca la victoria de Cadmo sobre un dragón cuyos dientes -sembrados por consejo de Atenea cerca de la fuente que el saurio custodiaba- retoñaron en numerosos guerreros que hicieron sus pinitos diezmándose, luchando entre sí hasta quedar reducidos a una especie de pentarquía que, una vez fundada la ciudad, constituyó su progenie más ilustre. La discordia, pues, la competencia indiscriminada, estaban en la raíz del ser tebano.

Reparando en los síntomas de insania que el caudillo y el pueblo de esta ciudad admiten padecer, y en

la naturaleza cainita de su infortunio, he recordado la conversación sostenida por Chesterton con un hostelerero francés que después de haber sido testigo de más de un cambio violento en las instituciones políticas de su país, se quejaba de unas condiciones de vida cada vez más difíciles y de una creciente falta de libertad. "¡No vale la pena -concluía el pobre hombre- vivir tres revoluciones para que uno siempre termine donde mismo comenzó!". Chesterton se apresuraría a revelar que la palabra revolución, en su acepción más cabal, no alude sino a la curva cerrada descrita por un cuerpo en movimiento que siempre regresa al punto de partida. ■ "Ah locura, cuándo terminará tu aguijón", habrá farfuleado el hostelerero. ■



EL CHINO O LA PARADOJA DE LA MARIPOSA

FÉLIX LIZÁRRAGA

Chuang Tzu, filósofo taoísta, escribió hace unos dos mil quinientos años su célebre paradoja de la mariposa. Chuang Tzu sueña que es una mariposa, y no sabe cuando despierta si es en realidad Chuang Tzu que ha soñado ser una mariposa, o una mariposa soñando que es un filósofo chino. Escrita hace poco más de medio siglo, **El Chino** de Carlos Felipe rebosa de paradojas, una de las cuales es el hecho mismo de que esta "comedia" de vibrante teatralidad, quizá la más "teatral" de sus piezas, apenas haya subido a escena.

La pieza comienza con el tono de realismo irreal de la comedia benaventina, presentando personajes cuyos modales, lenguaje y guardarropa pretenden ser copiados del natural, pero que se enfrentan a situaciones improbablemente artificiosas (otra paradoja). Sergio invita a su "protegida" Palma a que lo acompañe a Buenos Aires, adonde lo lleva su carrera diplomática. Contra toda sensatez, Palma se obstina en permanecer en La Habana, persiguiendo su sueño: reconstruir exactamente lo sucedido una noche, veinte años atrás, pasada junto a un hombre que se hacía llamar José el Mexicano. La única persona que podría ayudarla es el Chino (no precisamente un filósofo, sino el exdueño de una posada de la calle Damas), y éste no recuerda nada: su memoria y parte de su razón se derrumbaron con su establecimiento.

Para ayudar a recordar al Chino, Palma organiza en un salón de su residencia una suerte de psicodrama, representación teatral de los sucesos de esa noche, mezclando participantes reales con actores. Minutos

antes de comenzar la representación, como evocado por ésta, se presenta a la puerta José el Mexicano (o un hombre que dice ser José el Mexicano).

La aparición del Mexicano introduce un elemento pirandelliano, que el "teatro dentro del teatro" del segundo acto va a desarrollar y que continuará marcando el resto de la obra. Son quizás esos golpes de efecto los que dan su oscura fuerza a la obra: la aparición del Mexicano, buscado durante veinte años, en un relámpago de luz roja; la figura impasible del Chino, presidiendo desde su trono el segundo acto como un dios enloquecido, inescrutable, fatal; el hecho de que nunca se sabe del todo si el Mexicano es realmente quien dice ser, si los hechos sucedieron así o de otra forma.

Borges ha escrito alguna vez: "Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perifrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla." El Chino es una obra irregular, extraña y poderosa sobre el tema de la virginidad perdida. Se trata no sólo de la virginidad del cuerpo de Palma, perdida esa noche en brazos de un marinero casi anónimo; se trata del amor virginal. La sordidez del acto mismo (Palma recuerda bien que el marinero, al hablar con el Chino, se refirió a ella como "una tipa"), y luego la ausencia de veinte años del hombre, a un tiempo lo magnifican y lo mancilan.

El lenguaje es tieso, excesivo, literario en el peor sentido de la palabra. Esta tiesura conviene a Sergio, el cínico y algo pedante diplomático, o a los aires señoriales de la Palma del primer acto, pero se hace chocante cuando viene a los labios de un marinero rústico. (Conviene notar que éste, sea por descuido del autor, por un desdén inexplicable del mismo hacía el color local que prodiga en otros personajes, o porque tal vez sólo finge ser mexicano, nunca habla como tal.) Sólo cuando irrumpen el habla o las canciones populares cobra el lenguaje una frescura de cosa viva.

Aun en **Réquiem por Yarini**, su obra maestra, el lenguaje de Carlos Felipe suena recargado y artificial; las virtudes de su teatro triunfan a pesar de, y no a través de, estos obstáculos. Pero en el **Réquiem** Felipe se propone escribir una tragedia clásica, y su intención, la alta temperatura de la pieza, su solemnidad última, justifican el hieratismo y la verbosidad que lastran **El Chino**. Felipe intenta hacer de ésta última una comedia de visos pirandellianos: de ahí que los elaborados razonamientos o las descargas sentimentales luchan por conservar esa ligereza. Pero Felipe era, en el fondo, un autor trágico. Demasiado ligera para tragedia, demasiado sombría para comedia, **El Chino** es un híbrido, aunque un híbrido genial, una monstruosidad llena de vida.

Paradójicamente, al final poco importa que el recién llegado sea o no el verdadero José el Mexicano: Palma, como Yarini, como las mariposas nocturnas, revolotea vanamente en torno a una llama fugitiva, inalcanzable, en la que acabará quemándose. Para Yarini, es la legendaria Macorina; para Palma, la plenitud conseguida una noche única, junto a un hombre al que creyó amar. Yarini muere a manos de Lotot; Palma se empeña en continuar su búsqueda imposible, contra toda evidencia. Esta paradoja de las mariposas nocturnas es, tal vez, la del teatro de Carlos Felipe. ■



■ CUANDO MILIÁN TOMARA LA HABANA

TOMÁS GONZÁLEZ

«...las eternas historias de los negros que fueron, y de los blancos que no fueron, o al revés o como os parezca mejor...»

Virgilio Piñera: *La isla en peso*.

Sí, siempre habíamos querido tomar La Habana. ¿Quién no ha fraguado el plan alguna vez? Ya yo había intentado, ¡qué tomarla!, devorarla como a fruta, como a hembra, pero la ciudad, al final de la alevosía, terminaba burlándose de mí: la ciudad no había registrado mi tanta entrega, vaya, que conmigo no tuvo ni siquiera un orgasmo. La muy hija de sí seguía siendo la misma, como si nada hubiese ocurrido, ni rastro de resaca, ni una huella que me delatase. Pero ¿era acaso amor por ella lo que me llevó a poseerla? No, en verdad no había ninguna otra cosa que no fuera el deslumbramiento de uno que llega del interior seducido por la capital. Pero, Milián no se dejó deslumbrar por las luces que aún no habían comenzado a mermar. Todavía las calles olían a confitura de fresa, fritada, mostaza y manzanas de California. Esto es por el Vedado, la Habana Vieja era otra cosa. Esa "vieja con coloreté", como la denomina Milián, en el comienzo de los sesenta aún no llevaba tanto maquillaje ni tampoco era tan blanca. Era un cacho de negra por allá por el puerto, santera, hija de Yemayá. Siempre olía a bodega española y fardo de tabaco, a ron y a coñac, a sudor y café sin mezcla. Mientras que a mí todo aquello me desbordaba los sentidos, a Milián le resbalaba. Siempre este hermano mío ha vivido creando mundos probables en la estrechez de un garaje. Cuando éramos becarios del Seminario de Dramaturgia, Milián se adueñó del garaje de aquella hermosa casa de 5ª y 90 en Miramar. Lo decoró con lo que tenía a mano y creo un ambiente, ¿cómo decir?, especial, de misterio, sí, de misterio.

Bueno, demás está aclarar que Milián posee duende. Desde que él llegara a la casa, el garaje se convertía en el centro de todas nuestras tertulias:

—"¡Que lo diga, Fernando!". Y todo el que pasó por allí.

Después, cuando se disolvió el Seminario, Milián pasó a vivir a otro garaje donde aún vive, digo, si el ciclón Irene no le ha derrumbado el techo. Allí consiguió amueblarlo con rastros de utilería, de tramoya y de

decorados. Pintó las paredes de negro y a vivir y a escribir. Fue allí donde elaboró todo su proyecto de tomar La Habana. En aquella oscuridad imperante poseía un televisor y video (esto no es nada más que la apariencia de una máquina de tiempo).

Cuando él accionaba aquel aparato lo hacía para ver el miedo en el rostro de sus visitantes, causado por los filmes de horror de los que poseía toda una respetable colección; pero otra veces, sin que nadie le viera, se dedicaba a visitar épocas perdidas en su aparato. Por ese medio se fue a 1762 y se vio involucrado en el rollo de la toma de La Habana por los ingleses. Pero no hizo las cosas como cualquier escritor acostumbra. En vez de venir con los ingleses se aparece en nave-carretila como Juan de Prado y Portocarrero. Este travestismo suyo llega a ser triple, pues en el reparto lo hace una actriz negra. Gracias a Dios esto no constituyó un escándalo como el de 1963, cuando a Otomar Krejcha le diera el papel de Julieta a una actriz negra llamada Bertina Acevedo. ¡Qué lío se armó! En un país donde ideológicamente hay total integración racial, no se podía permitir aquel sacrilegio: "mira eso, si Julieta es una niña blanca, de familia de dinero, ¿cómo le van a dar ese papel a una negra cuarentona?" Con Juan de Prado incorporado por una actriz negra el sarcasmo fue liberador. ¿De qué? De la penita que se lleva dentro desde hace unos quinientos años. Milián, irreverente como Virgilio, se cagó en la historia real y dio rienda suelta a exponer el viaje que realiza la historia por su interior. Ninguna historia es real porque está minada siempre por alguna ideología. Sólo la historia configurada por el subconsciente de un poeta es la real. Fue de esta manera como José Milián logró, primero que todos nosotros, tomar La Habana desde el mismo cuarto donde Pepe Triana se queda asesinando a sus padres, donde Santa Camila se tiñe el pelo de rubio y donde María Antonia intenta, demasiado tarde, aprender a bailar rumba. En cuanto a esa dicotomía que señala Virgilio, Milián cuenta la toma de La Habana, no La Habana (eso es un asunto muy lucrativo del historiador de la ciudad) desde ninguna de las dos perspectivas obligadas en un país donde aún los blancos se siguen creyendo blancos y negros y mulatos soportan el chistecito. Milián es matancero (como Virgilio, como Carilda Oliver Labra) y, como ellos, ha perdido el color y los miedos (los de Milanés, los de Plácido). Milián es cosmopolita aunque detesta el avión, aunque aún siga viviendo en el tugurio y padeciendo la ignorancia tanto de dentro como de afuera. Creo que eso sucede cuando un hombre adquiere su libertad empuñando el timón de su máquina de tiempo.



RAIN, CATHARSIS AND EXILE IN THREE PLAYS BY VIRGILIO PIÑERA

Wilma Detjens-Montero

This article is taken from a longer yet unpublished work which seeks to follow certain themes found in the works of Virgilio Piñera, Cuban playwright, novelist, poet and critic, through all the genres at which he was so expert. I have chosen for this study parts which concentrate on Piñera's theatre, specifically the plays *Electra Garrigó*, *Aire frío* and *La boda*, in an effort to show how the author's own pain and exile are explored and even carefully analyzed by the sufferer himself in order to find a certain release or catharsis in sharing his feelings with his audience. Piñera's genius and his humor, other themes explored in my book length study, will also be apparent in this analysis.

Although Piñera's version of the Greek classic *Electra*, *Electra Garrigó*, takes on a Cuban flavor -- which indeed lends humor and even leans toward the absurd when, for instance, Clitemnestra is poisoned with a papaya-- is definitely a tragedy and clearly shows the author's pain in a very broad sense, mostly in dealing with his sadness upon contemplating the state of his homeland. Nevertheless, as Matías Montes Huidobro notes in an article in the form of a mini-drama: "...Virgilio le quería dar una vuelta trágica, que no tiene... ¿Trágica? ¿Cómo es una tragedia cubana? ¿Comprendes? ¡La tragedia del choteo cubano! Una tragedia cubana es un gran choteo". (145) Comedy, tragedy, cubanía and universality are all integral components of this groundbreaking work.

The catharsis of tragedy might be perceived as nourishing, as we will discover by examining *Electra Garrigó* in more detail, but exploring that idea in a "cold" and logical manner seems as absurd as "nourishment" being obtained from human flank steak, flatulence or a mountain, all of which are suggested in Piñera's narrative work. It can nevertheless be argued that catharsis is necessary for survival and must be experienced in order to gain the inner strength to continue the struggle for daily existence. In the case of *Electra Garrigó* the horizons are broader than the audience dealing with its dilemma. Cuba herself must confront her problems of oppression and tyranny and with *Electra* purge her anger.

The prologue to the anthology *Teatro cubano contemporáneo* begins with Moisés Pérez Coterillo's men-

tion of *Electra Garrigó*. He emphasizes that: "Cuando en 1941 Piñera convierte la tragedia de Sófocles en una parodia habanera, comienza, al decir de los críticos, la moderna dramaturgia cubana". (9) Later he explains the vitality of the work and the impact of this "experiment" on Cuban literature: "Virgilio Piñera irrumpió en la escena habanera con la velocidad de un meteoro y la fuerza removedora de un terremoto. Su *Electra Garrigó* es en nuestro teatro una pieza seminal y liberadora, que rompe con la comedia de salón y el diálogo insustancial". (20) Various critics refer to *Electra Garrigó* as the cubanization of the Greek myth; however, as we will observe, it is much more. The play not only marks the genesis of the modern Cuban theatre and is an essential component in its development, but also expresses Piñera's pain, his humor, his social conscience and his genius in a way none of his other works do. As Carlos Espinosa Domínguez points out in the introductory section of the same anthology, it is a unique mix of classical and strictly Cuban elements:

Electra Garrigó parte, en efecto, del modelo griego. Piñera continúa una vieja corriente de nuestra literatura, que comenzó con la cubanización de la épica (*Espejo de paciencia*) y prosiguió con varia fortuna cubanizando el romance (*Domingo del Monte*), la égloga y la fábula (*Plácido*) y la anacreónica (*Lauces*), como ha apuntado Cintio Vitier. El coro griego sustituido por nuestra típica "Guantanamera", la pelea de gallos como metáfora de la lucha por la hembra, la muerte de Clitemnestra envenenada con una frutabomba, la presencia del matriarcado de nuestras mujeres y el machismo de nuestros hombres, son algunas de las referencias más visibles de esa cubanización, que alcanza, no obstante, una profundidad más esencial. (21)

He goes on to point out what Piñera has done to make this myth his own, and by the same token Cuba's and the audience's: "En la obra, Piñera desacraliza a los personajes clásicos, hace una parodia de la tragedia y convierte esta historia de sustancia sagrada en un conflicto doméstico entre padres e hijos". (21) The family conflict will be understood by all who observe it due to the universality of that phenomenon. To take this concept one step further, however, the theme of fa-

mily struggle is also commonly representative of political conflict in the literature of Cuba and indeed of all Latin America. Raquel Carrió in her essay on *Electra Garrigó* (also in *Teatro cubano contemporáneo*) not only explains the metaphor, but shows how it can be used to discover a deeper meaning in the play: Y desde luego, claro que aquí se trata, una vez más, de la identidad Familia-Casa-Nación, es decir, la familia como célula que refracta (y representa) contradicciones y rasgos de un contexto mayor. Quizás hubo un tiempo en que se consideró a *Electra*... un simple divertimento irreverente contra la tradición; juego teatral y ejercicio de estilo de un aprendiz de época. Pero desde hace años la crítica descubrió el sustrato: reflexión, cala profunda en los problemas más complejos del ser nacional por la vía de recursos que renovaban el lenguaje y relativizaban los conceptos. (135)

Electra Garrigó, then, is a unique mix of tradition and innovation and very much alive to different and more profound analysis as time progresses. The humor of this play, as mentioned before, lies largely in its almost excessive cubanía. The grotesque is typically the cornerstone of Piñera's humor, as observed by Julio Matas in this description of sexual and farcical references in *Electra Garrigó*:

Procedo a señalar en la pieza ciertos efectos grotescos de gran originalidad: la aparición antiheroica de Agamenón, en el segundo acto, borracho, "remedando con sábanas y una palangana el traje y el casco de un jefe griego" (56), mientras comunica de modo altisonante la "nueva feliz" de la muerte del pretendiente, a la vez que inquiere sobre la naturaleza de su "tragedia"; la frívola sensualidad de Clitemnestra -- marcado contraste con la "frigidéz" de *Electra* -- no sólo en sus manierismos y palabras, como aquéllas: "¡Todo lo tengo en la punta de los senos! ¿No soy yo Clitemnestra Pla, la de sibilinos senos?" (55), sino también en su preferencia por la "fruta bomba," de fuerte connotación sexual en Cuba, 6 causa al cabo de su muerte al comer la que ha envenenado Orestes; la mímica de las muertes de Clitemnestra y Agamenón por los sirvientes negros, mientras aquéllos ponen las voces a dicha farsa trágica, juego teatral dentro del teatro; la muerte de Agamenón a manos de Egisto, presentada ambiguamente en términos de una criolla pelea de gallos; y, por último, la utilización de la trova guajira como Coro de la pieza, con esa ribombancia que suele revestir en las grandes ocasiones, y que tan bien sirve para subrayar el tono tragicómico de la obra. (78)

The footnote on this section is also of great interest: "Frutabomba es un eufemismo que se usa en el occidente de Cuba en lugar de papaya, a su vez eufemismo por papo (sexo de la mujer). Curiosamente, bomba, como ha señalado Fernando Ortiz, proviene de la voz africana embombia, que nombra también el sexo femenino". (79) Clitemnestra's sexuality is thus emphasized by the manner of her death and implicated as a cause thereof. Nevertheless, humor based on the grotesque and lower body references does not in any way detract from the tragic nature of the story being told.

In describing the work, Cervera Salinas affirms the tragedy of the situation presented in *Electra Garrigó* and demonstrates that the catharsis which comes can benefit the whole Cuban public. He also uses terms

connected with food that evoke Piñera's ideas on "nutrition":

Los mitos griegos no dejaron de hablarnos jamás de sus heridas, que aún son las nuestras. Cauterizarlas ha sido revivirlas constante, ávidamente, para que siguieran otorgando sus preciados dones de la claridad y la lucidez. Nunca fueron tan vitales el ejercicio y la esencia dramáticos como en el período histórico ateniense, en los aledaños de la era de Pericles. Cuando la catarsis se pronunciaba en metros yámbicos y se llegaba hermosamente a confundir la salud espiritual con la articulación estética, y eran carne y hueso, cara y cruz, los parlamentos más sublimes y las revelaciones nutritiva para el corazón de todas nuestras posibles tinieblas. (149)

It is interesting to note that two important elements of cubanía which have come to be essential parts of *Electra Garrigó* were added when the play was first presented. Montes Huidobro has his character Morín affirm that: Lo que se hizo más efectivo fue el canto de "La Guantanamera", que lo hizo la Radeúnda Lima... Me acuerdo que cobró treinta pesos! por aquello. En aquel momento treinta pesos, ¿te acuerdas?, en aquel momento yo ganaba treinta pesos en los ferrocarriles... daba veinticinco pesos en casa y me quedaba con cinco para hacer teatro... ("Para la historia escénica de *Electra Garrigó*" 144).

Also added was the on stage presentation of the cockfight, according to the same source:

Lo que no está dentro de la obra es el baile de los gallos, al que se alude como algo que ocurre fuera. Nosotros lo llevamos a escena, ¿comprendes? Ella habla, ella está haciendo su monólogo y se está efectuando a la vista del público el símbolo del crimen que se está cometiendo adentro ... (145)

Piñera seems to have agreed to these additions as he was present at the time, and they do indeed seem to enhance the spirit and the flavor of the play. *Electra Garrigó* is not a Greek tragedy, neither is it a Cuban comedy, but it is tragic, comic and very Cuban at the same time, and all of these elements are of utmost importance to the work as a whole.

Piñera's tragedy, with its own meter and rhyme, also serves as a catharsis for modern readers. Pedro Barrera goes so far as to assert that, "*Electra Garrigó* puede ser considerada, en gran medida, representativa del espíritu que caracteriza la literatura de la posmodernidad y las manifestaciones más recientes de la tragedia". (119) He continues by emphasizing the way in which Greek tragedy liberated the theatre from the realism of its contemporary rivals and thanks its renaissance for a renovation in contemporary European theatre (119). This liberation is duplicated in *Electra Garrigó* not only in the use of the tragic genre but also in the license taken with it.

Social criticism is different in *Electra Garrigó* than in other works by Piñera. Its date of publication, 1941, would indicate that the society which is being depicted and criticized is pre-revolutionary. Matas conjectures: "¿Qué nos plantea *Electra Garrigó* (1941) mediante la pirotecnia de su teatralidad? ¿Es como se ha querido ver, desde el año 59 al menos, una obra de intención "revolucionaria," cuya crítica se dirige particularmente

a Cuba, o a la burguesía de era republicana?" (73) He proceeds to explain how in 1958 presentations of *Electra Garrigó* were perceived as being anti-Batista and crowds cheered at the prospect of getting rid of the "gallo viejo" who was currently in power. (73) I believe that Piñera, as usual, can be seen in a more universal light, and that not only tyranny but also conflict within the family/country as well as artistic stagnation are being condemned here, regardless of what period in Cuban history they occur.

Piñera also mentions catharsis in relation to the second work we will study, *Aire frío*, which he considers his best work: ...debo confesar, que esta pieza es más que todo una inmensa catarsis. ¡Cuántas cosas he tenido que sacrificar, cuántos pareceres, la oposición de mi familia; sobre todo, esos escrúpulos de conciencia que nos asaltan cuando uno se decide a poner sobre el papel a otras personas, y esas personas son mis padres y mis hermanos! (*Teatro completo* 29)

He makes it clear that the characters in *Aire frío* are not exact replicas of his family members -- his father did not have a drinking problem, for instance (28) -- yet there must have been tension within the household and more than a few words regarding these characters and representations. The reader must be careful not to unconditionally accept the premise that Oscar is indeed Piñera and that all of his thoughts and actions duplicate those of the author, yet knowing that there is so much similarity between the two does heighten the viewer or reader's sensitivity to the struggle going on inside the character and the playwright.

In his introduction to *Aire frío*, "Un espeso aroma tropical", Juan Antonio Hormigón emphasizes the importance of the heat which brings such intense pain in this play with such a "cold" title: Un espeso aroma tropical que halla cuerpo en el calor, un calor con su venta por ciento de humedad añadida lo invade todo, rodea a los personajes con su abrazo terne, con su presión impasible, y los asfixia, los aplasta, los exaspera hasta la extenuación y el desánimo. El calor, metáfora y realidad, espacio hostil y sudor perpetuo, se erige como incitación a esa bocanada de aire fresco que limpie, que ore, que remueva, que otorgue nuevas ansias de vivir. (8)

The emphasis above is on asphyxia and oppression, yet Rine Leal sees the other side of the coin: No es que [Piñera] abandonara su postura de francotirador no afiliado a secta o grupo alguno, como no fuera el suyo propio, o que sus críticas se edulcoraran con los años, o que se acomodara a los tiempos nuevos, o que temiese medidas administrativas que desafiara lo largo de su vida, sino que encontró un habitat cultural donde respetaban y valoraban su teatro. En pocas palabras, se sintió, tal vez por primera vez en su vida, en el "aire caliente" que había soñado desde sus inicios con la firmeza de la voz que clamaba en el desierto provinciano cubano. Ni siquiera en sus últimos años dejó de estimular, guiar y calentar a quienes se acercaron, sigilosamente, a su persona y obra, y soportó con estoicismo y dignidad ejemplares tiempos difíciles. (*Teatro inconcluso* 11-2)

Heat is indeed necessary for creation, in nature and in art, and is also integral to the experience of sensuality and pleasure. Too much heat, nevertheless,

burns and ultimately destroys. Cold likewise brings pain and death, so both these symbols are quite appropriate to the purposes of our author, and can be used together with a great deal of effectiveness.

In *Aire frío* there are no doubles or metaphysical situations to confound the public, just an all too real Cuban family suffering heat and want in pre-revolutionary Cuba. It is arguably his masterpiece and definitely shows his genius. Oscar, the character whose situation seems so similar to Piñera's own, leaves Cuba for Buenos Aires in a different year than does Piñera; nevertheless the self imposed exile and one would imagine the rationale behind that exile are basically the same in both cases. Oscar needed the "aire frío" of the Argentine capital to counteract the oppressive heat of Havana during the time of Batista, and one would assume Piñera needed the same. The work combines quotidian reality and fiction, hot and cold, despair and hope to create a powerful portrait of a family or nation in conflict. The four hours of incredible energy and concentration which must be kept up by the actors enable the frustration of conflict and the pain of observing one's own country undergoing such suffering to seize audiences in different times and places and cleanse them of their own pain.

The final work I will discuss is also taken from Piñera's own life experience and was meant to be cathartic. It is *La boda*. The premise of the play is humorous, and the outcome tragic. It provoked scandal in its day and comments sharply on the human condition. In the introduction to *Teatro completo* Piñera reflects upon this work: Se ha dicho de esta obra que es sensacionalista, que ha sido escrita como un divertimento, que es altamente pornográfica. Vayamos por partes. Precisamente de todas mis obras es *La boda* la única que tiene su origen en un incidente personal. ¿Cuál es el tema principal de esta obra? Contestaré con el refrán: "Las paredes tienen oídos". Hace dos años las paredes recogieron unas frases mías; esas frases me costaron la pérdida de una gran amistad. (23)

As he expresses the pain of having lost this friendship, he also contemplates the reaction of his erstwhile friend and the cause of the whole problem: Se me planteó entonces una situación curiosa: ¿por qué estupidez sin sentido como todas las estupideces, yo había, como se dice, hablado mal de un amigo, a quien sin embargo estimaba y estimo grandemente Paralelamente me preguntaba: Ese amigo ha roto la amistad, sin embargo, me estima, entonces, ¿por qué lo hizo? Mi respuesta no se hizo demorar: por amor propio. (23)

Piñera puts the blame for the absurd situation in which the characters find themselves on selfish pride, and implies that this is a common fault in human beings. Even after obsessing on the incident for a long time, it remained incomprehensible to Piñera and answering one question caused thousands of new questions to arise in his mind. The results were that he felt compelled to write a play as a means of dealing with his emotions, and that although the play may bring laughter and scandal, it also brings catharsis:

Además, me hice mil preguntas más --unas que me parecía contestar acertadamente, otras, que no lograba superar. Resultado: escribí una obra de teatro. ¿Catarsis? Para darle gusto al psi-



ELECTRA GARRIGÓ, EN EL MONTAJE DE PROMETEO (MIAMI).

quiata, diré que catarsis; para darme el gusto yo, diré que pasión de la escritura. La frase que dice: Y el resto es literatura, yo la hago mía, pero la cambio diciendo: Para mí todo es literatura ... (23)

Sheer love of writing and the supreme importance of this activity in our author's life are conveyed in many of his works, yet I still believe that there must have been some special release in creating a work of literature about a painful personal situation. Piñera says no more about the conflict with his friend, but the readers are left wondering if the remark in question had to do with physical appearance or a secret defect when they learn that the wedding of Flora and Alberto is called off because Flora hears her fiancé making remarks about her secret physical defect --fallen breasts-- to his friend Luis. Her pride will not allow her to marry a man who would make such comments about her.

The play's pretense --that Flora and her friend Julia were hiding in a dressing room within earshot when Alberto and his friend Luis arrive, snoop around, find one of Flora's brassieres and begin the discussion which ends in tragedy-- is reminiscent of Golden Age Peninsular theatre and the play written in Latin America following that model which Piñera hints at in his introduction and alludes to in the text of the play, *Las paredes oyen*. This work is, however, much darker and

sadder than its predecessor. The coldness brought on by misspeaking on the part of both Flora and Alberto is emphasized over and over again and even linked to death as the two lovers become cold cadavers. The fact that despite everything they still love each other very much makes the situation doubly tragic. Society will not tolerate imperfection, yet who is perfect? The situation is absurd, and the last words, spoken by Flora, "La historia de mis tetas..." (240), may seem funny and slightly risqué, but the final action, the slow closing of the curtain, really demonstrates the sadness of the situation.

The technique of repetition of a circumstance in which someone overhears the telling of their deepest secret allows Piñera to explore the situation from multiple angles. The first betrayal ends abruptly as Julia enters, as Alberto notes, like a ghost. Julia continues in this referent, emphasizing the tragic fate of those who are involved: "A lo mejor soy un fantasma. Puedo filtrarme por las paredes, escuchar sin ser vista, saber que cosas hace la gente..." (*Teatro completo* 183). It is only gradually confirmed that the two women did indeed overhear Alberto and Luis' conversation. This confirmation follows a game of cat and mouse in which Flora hypothesizes a conversation between two servants she overhears calling her proud and ungenerous.

Alberto becomes nervous and his anxiety grows as Flora mentions having heard something about fallen . . . she couldn't make out the next word. Alberto's suggestion that it might have been "colon" is completely ridiculous. His excuse for the servant's behavior, and consequently for his own, is also ridiculous: "No está en mi ánimo defender la causa de tu doncella, pero todo el mundo sabe que todo el mundo habla de todo el mundo". (193) The more the words "todo el mundo" are repeated, the more absurd the situation seems, and just because everyone knows that everyone talks about everyone else doesn't make it right.

The theme of death comes up again as Flora tells what she will do with that servant: "Como el gato hace con el ratón antes de matarlo, jugaré con ella: disiparé sus dudas, llegará a olvidar el incidente, y cuando menos lo espere, la aplastarán estas cuatro paredes delatoras". (193) Flora proceeds to do exactly that with Alberto in the first incidence of perfect presaging in the play. When a servant enters announcing the priest's arrival, Flora gives the following order: "Diga que no habrá boda porque hay tetas caídas". (195) Alberto's doubts are dissolved and he immediately equates the situation to a ritual of death, into which the rest of the play is subsequently transformed:

ALBERTO. En ese caso, cumplamos con las formalidades.

FLORA. ¿Formalidades?

ALBERTO. Las mismas que se tienen con un cadáver. Se lava al difunto, se le pone su mejor traje. --podría ser un frac, ¿por qué no--, se cuelgan en su pecho las condecoraciones --si las tiene-- se le mete en la caja, se le vela durante veinticuatro horas, y, por último, al día siguiente se le lleva al lugar de su eterno descanso. (195)

Luis's reply offers a brief second's comic relief but Alberto and Flora bring the focus back to the macabre:

LUIS. ¡Qué macabro resulta todo eso! (Pausa.) Díganme: ¿no sería mejor casarse primero y morir-se después?

ALBERTO. (Muy serio.) Luis, en lo adelante, ni una broma, ni siquiera una frase hecha. Todo eso sobra, todo eso es "amasijo informe" para decirlo con palabras de Flora. (pausa) Amasijo informe, restos agusanados, fúnebre montón. (A medida que dice estas palabras, coge la cola del traje de Flora y la deja caer pesadamente; hace lo mismo con su frac. Pausa.) Pues decía que las formalidades...

FLORA. (Con voz estrangulada.) Formalidades, cadáveres, gusanos... (195)

Because of Alberto's indiscretion the couple have become corpses, unformed masses, worm eaten remains, a funereal mountain. This is the way the situation is portrayed each time it arises, and the message is clear: death is the result of such actions. Cold added to this scenario augments the discomfort and pain:

ALBERTO. Procederemos fríamente con ellas. Como el cadáver, toda formalidad es glacial. Hace castañetear los dientes, helarse las manos, enrojecerse la nariz y encogerse el corazón. Pero hay que cumplirlas. Entremos, pues en tan fúnebre materia. (195)

The rest of the play is this formality, this "fúnebre materia," and Alberto lays out the plan for the

next two acts as the first ends.

As the curtain rises on the second act the meeting Alberto called for exactly twenty four hours later begins and the agenda is followed perfectly. All the characters are dressed exactly as they were the night before and the stage is almost the same --they will arrange a few details as the act unfolds. Everything indicates an exact duplication of previous occurrences, but Alberto is inexcusably five minutes late. Flora and Alberto begin with a long discussion about the difficulty of matching a particular salmon color and the stores which might carry the exact duplicate. This is only detail, however, and that idea is reiterated through the constant use of different forms of the word detail--detalle, detallar, detallado, detallista, etc. The details of Flora's attempts to correct the fallen condition of her breasts are then set forth, and there is some humor to lighten the desperate situation. She seems to have tried everything, but Luis suggests a man named Zafir who claims to have an effective treatment. When Flora says that she hopes the treatment is not based on massage, Luis replies: "Eso mismo dije a Zafir. Soltó la carcajada. 'Sin contar --dijo-- que a mi edad sería peligroso frotar, nunca he creído en la imposición de las manos. Yo no toco al cliente, sólo toco su dinero". (205) We will learn why Flora is so eager to avoid massage treatments shortly.

Speculation and hypothesis take over as the group replays the greeting between the four emphasizing the fact that Flora might be any happy and beautiful fiancée... that is if she had never heard the disparaging remarks made by her future husband. Next it is speculated that although Julia doesn't have fallen breasts --and she takes the trouble to demonstrate that she doesn't-- she may well have, for instance, bad breath. Nothing comes of these two suppositions, but the next postulation precipitates a very interesting scene. Suppose that Alberto was the one with the defect --for instance, false teeth. There ensues a replay of the fatal scene between Alberto and Luis, but this time the women gossip and Flora divulges Alberto's secret to Julia. Alberto brings the women back to so-called reality as he and Luis end the conversation with tasteless jokes:

ALBERTO. Las felicito. A medida que las escuchaba tiraba de mis dientes; me parecía tenerlos postizos.

LUIS. He ahí algo que Flora jamás podrá hacer con sus tetas. Caería de bruces. (216)

Although the men make light of the possibility of a reversal of roles, it is made clear by the cruelty of their remarks that they would not have taken kindly to such behavior on the part of the women.

Next we learn that fallen breasts are actually a hereditary flaw in the females in Flora's family. The tragedy of the situation is compounded as it is revealed that the one woman who actually escaped the "curse", Flora's Aunt Clara, became a nun and "died a virgin", just like the youngest daughter in Garcia Lorca's *La casa de Bernarda Alba*. Julia's reaction is cruel and cynical: "Sin duda son ustedes una familia muy original. Así que les sale una mujer como Dios manda, y la muy tonta se dedica al servicio del Señor". (218) The implica-

tion is that women without perfect breasts are not women as God would have wanted. Flora continues her sad history, and the reason for her concern with massage treatments is revealed. The doctors who came to treat Flora examined her daily, five of them, one each day, with family members, especially cousin Carlos, taking over on the weekends. The humor of the description suggests Flora's naiveté and the doctors' abuse of her condition, making light of a ridiculous but very cruel situation:

FLORA. Así como suena: los médicos. Debían sopesarlas diariamente, comprobar si alguna mano atrevida había osado frotarlas. (Pausa.) Para ello se convino que entre las seis y las siete de la tarde. --según ellos hora ideal para el sopesamiento-- harían acto de presencia en mi casa.

ALBERTO. ¿Los cinco a la vez?

FLORA. ¡No, por el cielo! Me habrían sofocado. (Pausa.) El doctor Regalado me atendía el lunes; el doctor Pintado el martes; el doctor Mercado el miércoles; el doctor Perlado el jueves, y el doctor Rosado el viernes.

LUIS. Pero una hora . . . ¿No les bastaba con diez minutos?

FLORA. Parece que no. A veces el doctor Regalado sopesaba durante dos horas. Un día llegó a las tres horas. (223)

The doctors have advised against massage yet cruelly abuse the poor girl with the same in the name of medicine. Catharsis is reached at the end of the act when the word "tetas" is repeated, and the audience is advised of the effects of such repetition:

ALBERTO. Diga tetas in crescendo hasta desgañitarse.

FLORA. (Gritando hasta desgañitarse y presa de un raptó de locura) ¡Tetas, tetas, tetas, tetas! ALBERTO. (Al público) ¿La escuchan? Es doloroso, ¿no es cierto? Ensayen a decir esta palabra: sentirán un gusto amargo en la boca, la risa se helará en vuestros labios. (A Flora) Gracias, Flora; entramos de nuevo en el orden. (225)

Alberto's direct communication with the public ensures that they will feel the cold and bitterness if they too scream more and more loudly the forbidden word.

As the third act begins we are once again reminded that the engaged couple had for all intents and purposes died at the end of the first act and what we are witnessing is a funeral. As the four speak of the dearly departed as though they were not present, the story of Berta, another victim of a secret divulged, unfolds. Berta was a foundling, but this was a secret and Alberto is caught divulging it to Luis. Berta breaks off her friendship with Flora because of this since Flora was the only one who knew of her past and the only one who could have told Alberto. It was Berta who suffered death like symptoms due to this incident. She dragged herself around as if she were dead, nearly perishing from pain. The incident was apparently true and demonstrates a history of indiscretion, in the cases of both Alberto and Flora.

Flora is also very hurt by her friend's rejection, but decides to forgive Alberto because she loves him so much, and one supposes because she too shares the blame.

As the characters continue to attempt to analyze the situation the dialogue becomes confused, ungrammatical, lacking in verbs and barely carrying any meaning: "Mire: Palco, Berta, casa cuna, boda, madre adoptiva, derrumbe, antepalco, difunto. (Pausa.) Me explicaré: antepalco difunto se derrumba sobre madre adoptiva y Berta palco se boda con casa cuna". (231) This type of dialogue will continue on and off throughout the rest of the play. Pedro's story, told next, parallels the others. Pedro also has a defect; his tongue is attached too closely at the bottom of his mouth and he can't even say his own name. "DR" becomes "RR" and poor Pedro dies like a dog (a perro).

Yet another defect is introduced to the conversation as Julia talks about how she and the dearly departed fiancé were both attracted to a man aboard a yacht who was missing a finger. In this case death does not ensue, and emphasis is placed on the fact that we all have our little defects, so it is natural that Flora have one too. It is Alberto who praises Flora's virtues and says he is able to overlook her capital defect:

ALBERTO. (Suspirando.) La conocí en las regatas del año pasado, coincidimos en el mismo yacht. (Pausa.) ¡Qué lejos está de todo eso! (Pausa.) Parecerá ingenuo lo que voy a decir: parecía tallada en mármol; ese cuerpo de diosa unido a una sonrisa misteriosa me causó un efecto encantador.

LUIS. No era mi tipo, pero confieso que resultaba irresistible.

FLORA. Bajo apariencia tan encantadora, ¿se ocultaba algún defecto capital?

ALBERTO. Bueno, sí, tenía un defecto capital, pero yo supe pasarlo por alto. (Pausa.) Todos nacemos defectuosos: a éste le falta un dedo, aquél es envidioso, tres son mancos y cinco son ávaros... Por tanto es bien comprensible que ella tuviera su defecto. (233)

All the examples, the affirmation that all are born defective, yet ironically and tragically Flora's physical defect and Alberto's inability to keep a secret cause their break up and eventual death.

Once again, language deteriorates as the story of Dalía, who commits suicide because of an undisclosed defect, is told. The cremation ceremony, the burning of the protagonists' clothes, follows, and the final rite is the notary's certification that they are indeed not married, in other words, dead. The whole ending takes place in extreme cold, and everything is official. It is ironic that Flora and Alberto's ashes will be forever joined in a marble receptacle, a sign of their love and hate, the heat of fresh ashes mixed with the cold of marble stone.

This symbol may have been of some consolation to Piñera, who must have hoped that something remained of his broken friendship and that the good and ill effects of both heat and cold will always mix and equalize each other in the end.

Piñera states that *La boda* becomes purely absurd after Flora hears Alberto's betrayal, but he also points out that after the audience hears the word "tetas" three or four times they stop snickering and can consider the magnitude of the problem presented. (26) He describes the work with enthusiasm and at length but ends by saying, "Y poniendo punto final a *La boda*, diré que

me gusta esta obra, pero con una reserva: no volvería a escribirla". (26-7) I would end my observations by saying that he has no need to write the play again. He has done what he set out to do. I'm not sure if it provided him with the catharsis he needed, but it does capture the reader's attention and convey an important message about loyalty and pride to all who see the play or read it as they laugh but also share the author's pain.

Piñera attributes to all his fellow Cubans the propensity to cover tears with laughter and does not fail to mention reaction to the revolution as a part of this tendency:

A mi entender un cubano se define por la sistemática ruptura con la seriedad entre comillas. Como cualquier mortal, el cubano tiene sentido de lo trágico. Lo ha demostrado precisamente con la Insurrección que acaba de cumplir, con esta Revolución que no es juego de niños. Pero al mismo tiempo, este cubano no admite, rechaza, vomita, cualquier imposición de la solemnidad. Aquello que nos diferencia del resto de los pueblos de América es precisamente el saber que nada es verdaderamente doloroso o absolutamente placentero. Se dice que el cubano bromea, hace chiste de lo más sagrado. A primera vista tal contingencia acusaría superficialidad en el carácter de nuestro pueblo. Mañana podrá cambiar ese carácter, pero creo firmemente que dicha condición es, en el momento presente, eso que el griego Sócrates definía en el "conócete a ti mismo", es decir saber cómo eres. Nosotros somos trágicos y cómicos a la vez. (Teatro completo 10)

He emphasizes Cuba's difference, therefore distance, from the rest of Latin America in respect to this irreverence born of sorrow. It is indeed significant that though the rest of Latin America has suffered, and greatly, it is this small island that is known for making fun of not only those who cause the suffering but of those who suffer and indeed the whole situation in which they and the world find themselves. It is the Cuban way of dealing with the pain.

The three plays I have chosen show how Piñera dealt with pain -personal, political and caused by exile -and found a release or catharsis for himself and perhaps also for his audience in these works through a unique mix of opposing elements. The horrible tragedy of Cuba's history masked with grotesque comedy, the powerful family dynamic so similar and yet so different from his own and the absurd situation which actually mirrored personal experience all allow the author and the public to purge themselves of their pain for a little while as they are transported to a world in which the suspension of disbelief allows them to pretend that someone else is suffering up there on stage and not them. ■

OBRAS CONSULTADAS

-Barreda, Pedro. "La tragedia griega y su historización en Cuba: *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera". *Escritura* 10.19-20 (enero-diciembre 1985): 117-26.

-Carrío, Raquel. "Una brillante entrada en la modernidad". *Teatro cubano contemporáneo: Antología*. Ed. Moisés Pérez Coterillo. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992. 131-7.

-Cervera Salinas, Vicente. "*Electra Garrigó* de Virgilio Piñera: Años y leguas de un mito teatral." *Cuadernos Hispanoamericanos*: 545 (November 1995): 149-56.

-Espinoza Domínguez, Carlos, ed. *Teatro cubano contemporáneo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.

-Matas, Julio. "Vuelta a *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera". *Latin American Theatre Review*. 22.2 (Spring 1989): 73-9.

-Montes Huidobro, Matías. "Para la historia escénica de *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera: un conversatorio dramático con Francisco Morín escenificado por Matías Montes Huidobro". *Anales Literarios*. 1.1 (1995): 140-5.

-Piñera, Virgilio. *Aire frío*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1990.

-*Teatro completo*. La Habana: Ediciones R, 1960.

-*Teatro inconcluso*. Ed. Rine Leal. Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1990.





MEMORIA, PARADOJA Y OTROS DEMONIOS: DESMANTELANDO LA HOMOFOBIA

Juan Carlos Martínez

La dramaturgia cubana gestada fuera de las fronteras de la isla en las últimas cuatro décadas ha estado marcada -para bien o para mal- por la condición de exiliado de sus creadores y su perentoria búsqueda de identidad. En esa lucha por defender su sentido de pertenencia a una nación y a una cultura de las cuales ha sido oficialmente escindido y geográficamente extrapolado, el dramaturgo cubano en la diáspora ha aguzado su sentido indagador -acerca de- y cuestionador -sobre- la realidad cubana dentro y fuera de la isla.

Indagación y cuestionamiento han forjado una aproximación no-contemplativa a valores y prejuicios largamente arraigados en la sociedad civil cubana y el tema de la homosexualidad como fuente de conflicto en la relación identidad individual versus conciencia colectiva ha aparecido cada vez con más frecuencia en los últimos quince o veinte años en el teatro creado por autores cubanos residentes en el exterior, fundamentalmente en los Estados Unidos de América.

Anterior a ese período, la presencia de la homosexualidad como tema, o subtema en el teatro cubano en general es prácticamente inexistente. Reflejo de una sociedad por siglos subyugada por una ideología machista en esencia y agresivamente heterosexual en su manifestación aparental, la dramaturgia nacional no hizo más que pasar por alto el conflicto o reducir su presencia a unos cuantos desafortunados y fugaces personajes, comodines de teatro bufo, con manitas quebradas y voces aflautadas.

Sin embargo, dramaturgos de la envergadura de Virgilio Piñera (en *Jesús*, estrenada en 1959, y en *Aire frío*, 1962), José Triana (en *La noche de los asesinos*, 1966) y Abelardo Estorino (en *La casa vieja*, 1964) adelantaron caracteres que transfiguraban, en su complejidad existencial, una pugna interior mucho más rica y compleja que el consabido antagonismo entre individualismo pequeño burgués y conciencia de grupo. Pero entonces, en medio de la ofensiva purificadora de la Revolución triunfante que santificó la homofobia como un principio de la moral colectiva, nadie pudo -o quiso- ver más allá.

Más de treinta años después -y desentrañados los efectos paralizantes de una mordaz censura oficial y la

concomitante compulsión social de la época- en la voz de estos tres grandes del teatro cubano no es difícil reconocer, aun en su lenguaje críptico (o quizás por eso), la presencia de una moralidad no comprometida intrínsecamente con los cánones sociales pero todavía atrapada en la ambivalencia de querer ser sin parecerlo.

No es hasta que el dramaturgo cubano en el exilio empieza a recomponer su memoria emocional, que el tema de la homosexualidad aparece en el teatro con rostro propio, como parte de, o como uno de entre, los componentes de la búsqueda de una identidad escamoteada por razones políticas y acrecentada en su desarraigo por los efectos de la inserción en una megacultura que, como la estadounidense, en su aparente multiplicidad étnica desdibuja y fusiona los límites de lo nacional y lo generaliza en una amalgama simplificada de lo latino o lo hispano.

Sobre estos agentes erosionadores -y a pesar de ellos- ha tenido que erigir sus bases el teatro cubano en el exilio. Y si la paradoja salva, ha salvado para la historiografía teatral de la nación una aproximación demistificadora de la homosexualidad entendida a ultranza como una actitud ante la vida. En algunos textos sobresale la voluntad de denuncia social, en otros la homosexualidad aparece como parte de un conflicto mayor -la mayoría de las veces políticamente motivado, y en algunos la indagación psico-sociológica del fenómeno sustenta internamente la exposición del conflicto dramático. Lo que unifica estos textos en su diversidad es una cierta porfía de cuestionamiento hacia afuera, de llamado a debate sobre un asunto siempre tratado en la sociedad cubana como tabú, como algo que se ha de discutir únicamente a hurtadillas y en voz baja.

Esta eclosión de lo homosexual en el contenido temático del teatro cubano del exilio, le merece al académico Alberto Sandoval Sánchez una interpretación reveladora de las intenciones últimas del dramaturgo comprometido y sujeto a las variantes de su tiempo histórico:

It is interesting to note that Cuban exiles are out of the closet more often than other Latino/as. In their plays the criticism of compulsory heterosexuality is over and direct. The logic behind such a liberal position

is that for Cuban leaving Cuba meant total freedom. Consequently, in the U.S. democratic society, freedom of speech goes hand in hand with freedom of sexuality. The goal of Cuban exiles is to dismantle homophobia as inherited in the U.S.-Cuban communities and practiced in Cuba (before and after Castro)'.
En ese ejercicio crítico de desmantelamiento de una "homofobia heredada" se pueden observar dos maneras diferentes de aproximación: de un lado, el texto teatral como memoria retrospectivamente recuperada; y de otro, la creación dramática como crónica de un presente cuya relatividad temporal es subvertida por efecto de su devenir textual (literario).

MEMORIA Y RIESGO

Regresar a través de la memoria, hacer espiritualmente un viaje de vuelta a los orígenes es un mecanismo de composición temática al que han apelado con frecuencia en sus obras los dramaturgos cubanos fuera del país. Y este recurso ha sido particularmente útil para aquellos autores que han preferido abordar el tema de la homosexualidad desde su connotación psico-sociológica, ya sea buscando explicaciones de la identidad sexual de un personaje dentro del contexto de su desarrollo social como individuo, o bien para acentuar el carácter individual que en última instancia toda elección -incluso la que determina un comportamiento sexual- supone.

Cuba constituye la referencia original y sus connotaciones espaciales y temporales no son, en ningún caso, un recurso paisajista. Los conflictos dramáticos, sus personajes y la ideología que los sustentan están íntimamente imbricados al barroquismo y la aleatoriedad de una idiosincrasia en la que paisaje, clima, habla popular, luz, gestualidad, olores, cadencias, sexualidad y política se entrelazan con complicidad en un haz de seres, maneras y pareceres que algunos llaman "lo cubano" y otros identifican, más académicamente, como cultura nacional.

En *El Palacio de los Gritos* y en *Nocturno de cañas bravas*, José Corrales -uno de los autores dramáticos cubanos más prolíficos e imaginativos de los últimos veinte años, hace uso extensivo de la siempre enigmática composición psicológica de sus personajes para someter a juicio público el drama íntimo de unos seres que parecen estar metidos en una cábala y cuya verdadera identidad sexual nunca es explícita. En ambos textos el autor hace de la tríada espacio-carácter-trama una relación de interinfluencias que los somete a una estructura cerrada y opresiva, como el drama mismo que viven sus personajes y la época histórica que reflejan: principio de los cincuenta, y mediado de los cuarenta, respectivamente. En el primero, un matrimonio -siempre a puertas cerradas- trata de desvirtuar sus tendencias homosexuales tras la socorrida crisis de valores de la pareja; mientras que en el segundo, amparados en la clausura de un bosque, tres amigos revelan entre sueños y conjuros la ambivalente relación de fascinación y rechazo que cada uno ha tenido para con los otros y que ha marcado sus vidas desde la infancia. Ambos trabajos recrean con verosimilitud el clima de represión sexual que la sociedad cubana de entonces ya enfatizaba e identificaba como virtud moral,

y en su indagación ofrecen claves para descifrar dónde están los antecedentes de nuestra homofobia heredada.

En *The Great Performance*², Elías Miguel Muñoz elabora una conmovedora historia en la cual dos homosexuales exiliados, hombre y mujer, descubren fortuitamente ser oriundos de una misma región oriental cubana, lo que sirve de inicio a una amistad que crece en la medida en que ambos se adentran en un espacio de memoria y fantasía que les permite reexaminar sus propias vidas y desmantelar todo el andamiaje de prejuicios, intolerancia, persecución y desviación viciosa de su propia naturaleza sexual a la que ambos han sido sometidos desde niños. Su gran actuación (aquí el vocablo usado analógicamente: actuar en la vida, y "actuar" la vida de otros para aparentar quien no se es) se materializa en la amiga que dedica todo un año y sus ahorros a cuidar al amigo en su lecho de muerte y creando para él una última feliz memoria, la de ser amado.

Por su parte Alberto Sarraín en *Donde habite el olvido*, su primer trabajo como escritor teatral, despliega habilidades que remembran su reconocido virtuosismo como director escénico. La pieza ideológicamente se sustenta sobre una estética del recuerdo en la que el inconsciente altera u ordena a su antojo la relación espacio-tiempo y sujeta la lógica de los acontecimientos a una valoración diferente de la percepción de lo real -subjetiva, y por supuesto emocionalmente interesada. En una especie de exorcismo onírico se presentan los hechos fundacionales de la personalidad de dos individuos cuyas vidas discurren paralelas hasta que el azar funda sus destinos en un trágico y liberador final. Aquí la familia -el autoritarismo paterno, la influencia sentimental manipuladora de las figuras femeninas- alegoriza el efecto mutilador de la sociedad y sus instituciones civiles y religiosas sobre el hombre y su libre naturaleza. Las hipótesis científicas planteadas en la obra -aún cuando el propio autor advierte que son mera invención y no pretenden otra cosa- abren profundas interrogantes éticas sobre todo intento de controlar la conducta humana y se convierten en un dramático alegato por la consecución de un espacio donde el hombre pueda asumir con entera libertad su ser sin necesidad de habitar donde el olvido.

"Cada cubano ha pagado aunque sea un quilo prieto de dolor". Aseveraciones como ésta: rotundas, directas, despojadas de toda pretensión literaria, abundan en *La vida es un carnaval*, probablemente uno de los relatos más vívidos y desgarradores que se hayan escrito acerca del destino de los homosexuales en la Cuba del castro. Su autor, Enrique R. Mirabal, cubano radicado en México, hace una reivindicación posmoderna del bufo cubano, y centrado en el sarcasmo y el choteo criollo como recurso estilístico cabalga a degüello sobre los campos de trabajo forzado de los sesenta, la parametrización de los artistas e intelectuales en los setenta, las vergonzosas redadas de maricones en Coppelia, las purgas -siempre renovadas- de elementos no confiables políticamente en las universidades: un vía crucis de casi todas las miserias y denigraciones humanas concebidas en aras de la redención comunista. Su protagonista, descrito en el texto como un mulato cuarentón "patéticamente revolucionario", lucha de-

sesperadamente por dos amores improbables: el de un joven proxeneta socialista y el de un proyecto político creado por, para y por el bien de los machos. La escena final de este hombre, apedreado en las calles de La Habana por el mismo pueblo que minutos después le aplaudirá cuando declame el nunca antes más subversivo Al Partir, de la decimonónica Avellaneda, es quizás la más refinada interpretación que se haya escrito jamás para la escena sobre el oportunismo político y las inconsecuencias ideológicas generadas por la Revolución cubana.

Otros autores pueden ser incluidos en esta vertiente más politizada de aproximación al tema de la homosexualidad. Tal el caso del veterano Matías Montes Huidobro, cuyo *Exilio* -aunque más que todo un estudio sobre las relaciones humanas en el contexto de la lucha de clases- da testimonio de la persecución de los homosexuales en la Cuba de los años sesenta a través de uno de sus protagonistas. Aun siendo ésta una obra de altísima complejidad estilística, en la cual el texto se abre en una sucesión de subtextos e intertextos condicionados por la pluralidad de puntos de vista de sus personajes y que anticipan cierto distanciamiento respecto con el autor mismo, Montes Huidobro no deja espacio a que estas transgresiones del drama realista puedan alterar su objetividad en la interpretación de hechos que como la intolerancia a cualquier manifestación de heterodoxia son, en el caso cubano, lamentablemente incontestables desde el punto de vista histórico.

Un autor mucho más joven pero no menos arriesgado estilísticamente, José Abreu Felipe, también ha dejado su impronta en el tema. Perteneciente a la llamada Generación de El Mariel³ escribió su primer texto teatral todavía viviendo en la isla, *Amar así*, entre octubre y noviembre de 1980, cuando aún estaban frescos en la memoria colectiva los días aciagos del éxodo masivo y la Kristall Nacht cubana, pero no fue hasta ocho años después que pudo hacerse público en el exilio este sainete trágico sobre uno de los acontecimientos más vergonzosos de la historia de Cuba. El texto fluye alternativamente en dos planos: uno introspectivo, el de Orestes, abandonado por su joven amante homosexual, y otro exterior, el de una sociedad que ha perdido toda autoridad moral en medio de los desmanes de un régimen político despótico e intolerante. El paralelismo de las líneas argumentales apunta, no obstante, hacia una misma interpretación del amor como expresión acabada de la libertad, sin el cual el hombre y sus interrelaciones carecen de sentido y credibilidad.

Otros autores como Nilo Cruz en *A Park in Our House* y Carmelita Tropicana en *Memories of the Revolution* cuentan también con personajes abiertamente homosexuales cuyas vidas son alteradas por (o sujetas a) los avatares de la revolución cubana.

El desafío mayor que afrontan todos estos textos emana de la subjetividad selectiva que casi siempre acompaña un ejercicio de reconstrucción de la memoria, sobre todo cuando la mayoría de los autores aquí citados han estado directamente involucrados en los hechos y/o han sido parte de las circunstancias representadas e enjuiciadas en sus textos. Son, sin ser necesariamente obras biográficas, testimonios de voces

propias o de voces muy cercanamente escuchadas. No obstante tal proximidad, aun cuando suponga riesgos -por defecto, o por exceso- de distorsión interpretativa de la realidad, legitima su valor documental.

DENTRO DEL JUEGO

Desde la otra orilla el paisaje de la homofobia heredada no ha tenido visos mucho más amables. El exilio cubano se trajo, junto con sus memorias, sus prejuicios y algunos de sus demonios. Sólo el paso del tiempo y el aprendizaje ciudadano dentro de una sociedad liberal ha atenuado, pero no extinguido, los rigores de una formación moral retrógrada, intolerante y sexista. Así tan pronto como los autores cubanos empezaron a buscar temas distanciados de la realidad política más inmediata dieron de bruces con los problemas de adaptación y desarraigo que conlleva el exilio. Y no mucho más tarde, entre inadaptación y desarraigo, emergió la homosexualidad como conflicto.

Justo en 1983 subía a escena en Nueva York *Union City Thanksgiving* y con ella por primera vez un personaje homosexual -y además femenino- asumía un rol protagónico en el vastísimo y complejo mundo de la inmigración cubana y su reflexión en el ámbito de la familia. Su autor, Manuel Martín Jr., ya había ofrecido algunos atisbos de su interés por abordar el tema de la homosexualidad con un personaje muy breve en *Carmencita*, estrenada en 1978, y ya con una mayor presencia en *Swallows*, de 1980, en la que la historia de dos homosexuales -mujer, y hombre- insertadas en un docudrama acerca de cómo la Revolución afectó a la familia dentro y fuera de Cuba, captó por primera vez la atención de la opinión pública acerca de la represión y persecución de los homosexuales en la isla⁴. Pero es en *Union City* ...donde lo insólito ocurre: se combinan en un mismo plano anecdótico los problemas "sagrados" de la familia en el exilio con uno mucho más mundano y menos patriótico: la homosexualidad. La relación de Nidia y Sara, entendida por la familia como lo que no es, es una típica reacción de homofobia pasiva entre nosotros: ignorar el fenómeno para no tener que rechazarlo. Incluso cuando el acoso y el chantaje emocional que despliega uno de los hermanos varones sobre la pareja se convierte en abierta y revanchista denuncia en medio de la cena familiar de acción de gracias, cada quien trata a su manera de distanciarse del problema sin tomar partido. La abuela, símbolo en la obra de la fuerza de la tradición, esboza en su último parlamento un auténtico sustento de fe en el juego de las apariencias y la moral:

Imagínate...una parra en el trópico. Cuando parió por primera vez, las uvas salieron tan amargas...pero nosotros las comíamos con deleite, como si fueran las frutas más deliciosas del mundo, y pretendíamos que eran tan dulces como las que habíamos dejado en España

Union City Thanksgiving fue en su momento una obra de apertura, que cambió la perspectiva de percepción de los problemas de la familia cubana exiliada justo cuando empezaba a vislumbrarse que desde ella una nueva generación de cubanos iba creciendo en condiciones distintas a las de sus progenitores, con nuevos



problemas y una diferente manera de asumir los heredados, y que exigía una renovación en los temas y en su exposición y análisis.

Martín afrontó el reto y pronto se vio rodeado por otros autores dispuestos a contribuir con su obra a la desmitificación del tema de la homosexualidad. En el mismo 1983, Randy Barceló⁵ estrenó *Canciones de la Vellonera*, y un año después se hizo una lectura pública de *Never Marry a Horse of a Different Color*, textos ambos que reflejan el homosexualismo no como un conflicto en sí mismo sino como un contexto psico-social que define un estilo de vida -las más de las veces mal interpretado y visto a través de estereotipos- en el cual se mueven personajes, pasiones humanas, derrotas y realizaciones. Con similar actitud pero mayor hondura de ideas y rango estilístico aparece Manuel Pereiras -prolífico, iconoclasta, contestatario- con *All About Mute, Still Still, Bebo and the Band, In the Country of Azure Nights, La Paloma y The Two Romantic Ladies*, entre otras.

Hacia finales de la década y principios de la siguiente el teatro empieza a reflejar en número creciente la problemática del SIDA. La comunidad latina no escapa a los efectos epidémicos y los dramaturgos responden de inmediato con obras cuyos propósitos de agitación y profilaxis eran mucho más perentorios que sus pretensiones artísticas. Los cubanos asumieron con particular celo su responsabilidad ante un fenómeno que había estremecido y en muchos sentidos puesto de revés el mundo de la comunidad homosexual. Au-

tores como Pedro Monge (*Noche de ronda*), Ofelia Fox y Rose Sánchez (*Siempre Intenté Decir Algo (SIDA)/ Alguien Importante Decidió Salir (AIDS)*), Muñoz (*The Great Performance*), y Pereiras (*All Hallow Even*), entre otros, aunaron voluntad creativa y arrojo para reflejar el drama no sólo de las víctimas directas de la enfermedad sino también su repercusión en la familia, forzada a tener que lidiar con la pérdida de un ser querido y en no pocos casos, al mismo tiempo, con el trauma de una súbita revelación de su homosexualidad.

Pero en la medida en que la ciencia ha ido acortando la distancia entre desesperación y cura, y la sociedad ha ido pasando del asombro a la rutina, así también se han ido reordenando las prioridades del discurso teatral. La palabra parece haber sobrevivido a la obsesión por la imagen que durante años dominó la vanguardia y se vive un renacer del "texto", un deleite por el que se dice en el que continente y contenido se excluyen por definición pero el uno no puede pasarse sin el otro.

Dentro de este movimiento de regreso a la literalidad del teatro, aparecen *Muerte por aire*, de José Abreu Felipe, y *Se ruega puntualidad*, de Pedro Monge Rafuls, dos textos espectaculares por su calidad de lenguaje e inusual enfoque de la sexualidad dentro de un sistema de códigos y señales que prefiguran una nueva actitud de la escritura escénica -más abierta, más elíptica- ante fenómenos a veces imprevisibles de la conducta humana y que escapan a clasificaciones preestablecidas y a tratamientos naturalistas.

La obra de Abreu Felipe, de fuerte acento lírico, es un juego entre la Vida y la Muerte donde el único espacio posible es el aire, y el tiempo -como acota uno de los ángeles de la guarda/pelotón de fusilamiento- "sólo se hace real en la memoria". Adrián, que se resiste hasta la violencia al acoso de ir a alguna parte mientras la vida pasa, vive literalmente en escena dentro de un marco de madera infranqueable que, no obstante, no le hace invulnerable al placer de la carne ni a los horrores de la memoria. Justamente en su vulnerabilidad descansa la humanidad de este personaje-eje. El texto es de una exuberancia apabullante que crece en dimensión y se universaliza al incorporar fragmentos tomados o parodiados de obras de Calderón de la Barca, Carson McCullers, Saint-John Perse, Jorge Manrique, Reinaldo Arenas y hasta citas del Eclesiastés del Antiguo Testamento. Su ampulosidad resultaría petulante y efectista si no estuviera siempre tan bien justificada dramáticamente.

Por su parte Monge Rafuls realiza con **Se ruega puntualidad** un audaz punto de giro en su escritura teatral, hasta entonces más bien adscrita a discursos realistas y con un particular apego al lenguaje vernacular. Pero ahora, con cuatro personajes y una pasión desconocida en él por la palabra como provocación, se adentra en los laberintos de un surrealismo mordaz, sarcástico y por momentos demoníaco. La lucha por el poder y las implicaciones múltiples que desencadena entre Mamapara, Gustavo, Manolete y el Policía, trasluce un sutilísimo juego de alternancias entre autoritarismo/sumisión, sexualidad/travestismo, ritualidad/desacralización. En una de las poquísimas acotaciones para el montaje escénico del texto, el autor se cuida muy bien de advertir que Gustavo y Manolete son personajes ambiguos pero no estereotipos, e incluso especifica que el afeminamiento insolente del segundo debe desaparecer poco a poco hasta hacerse imperceptible hacia el final. Tal reclamo explica en parte la transgresión constante que se opera a lo largo de toda la pieza -que admite incluso dos finales alternativos- y su interés en develar intenciones ocultas del comportamiento humano.

Si el texto anterior revela a un Pedro Monge más arriesgado en la formulación de ideas, **Otra historia** -que le tomó más de tres años de investigación y escritura- revela a un dramaturgo deslumbrado por la teatralidad y el dramatismo de la mitología religiosa afrocubana, específicamente la derivada de la presencia yoruba en la isla. No es la primera vez que el teatro cubano se ocupa de ello -y lo ha hecho muy bien⁶- pero nunca antes una tragedia de amor entre dos hombres había sido interpretada como un destino trazado por los orishas. Para entender la explosiva incertidumbre que este texto provoca en su lectura hay que decir que la religiosidad afrocubana es uno de los pilares socio-culturales del de la sociedad cubana. Así, la mera asociación de homosexualismo y santería en un mismo código de significados basta para provocar la polémica y el desasosiego.

Monge Rafuls alterna realismo y magia en una muy simple y bien concatenada asociación de causa-efecto, en la cual -como en el modelo griego de tragedia- los personajes luchan inútilmente contra un desti-

no manifiesto e inalterable. Pero la bien hilvanada anécdota no es más que una excusa para revelar toda una caracterología del clásico hombre-macho-activo que en la exultación de su sexualidad dominante, paradójicamente, es atrapado en la fragilidad de su naturaleza humana.

Todos estos textos, y otros muchos que aquí se obvian por limitaciones de espacio, se inscriben en una corriente renovadora de la dramaturgia cubana en el exilio que contra corriente y a pesar de su escasa consumación en la escena, sigue creciendo y se aferra a su derecho de existencia, introduciendo una mirada inquisitiva -a veces perturbadora- en ese espacio de nadie que separa la utopía de la realidad en la vida de los cubanos en el exilio. ■

NOTAS

1. "So Far From National Stages, So Close to Home: An Inventory of Latino Theater on AIDS", *Ollantay Theatre Magazine*, vol. II, n. 2, Summer-Fall 1994, p. 70.

2. El texto fue escrito en inglés en 1991, y se encuentra en los archivos de Ollantay Arts Heritage Center, Nueva York.

3. Artistas y escritores jóvenes que formaron parte de los más de cien mil cubanos que huyeron hacia los Estados Unidos desde el puerto de Mariel en 1980, y cuya obra sólo cobró conocimiento público en el exilio. En realidad Abreu Felipe no solo pudo salir de Cuba hasta 1983, vía España estableciéndose posteriormente en los Estados Unidos. (Nota del autor)

4. *Swallows* se estrenó un mes antes de que estallaran en La Habana los sucesos de la Embajada del Perú y la subsiguiente estampida por el puerto de El Mariel, de la que formaron parte miles de homosexuales que se vieron forzados a abandonar su patria. Años después, los cineastas Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal dieron a conocer un documental, *Conducta impropia*, que daría la vuelta al mundo denunciando historias similares a las dramatizadas por Martín en *Swallows*.

5. Más conocido por su trabajo como escenógrafo y diseñador de vestuario en Broadway. Sus dos únicos textos teatrales se encuentran en los archivos de Ollantay Arts Heritage Center.

6. *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, *Réquiem por Yareni*, de Carlos Felipe, y *Santa Camila de la Habana Vieja*, de José R. Brene, son clásicos del teatro cubano contemporáneo.

EDITACION EN LA SEPTIMA PUERTA
(Alrededor de *Los siete contra Tebas*)

Norge Espinosa Mendoza

por supuesto, para Antón Arrufat

I

Para quienes hemos querido estar, saber y ahondar en la historia del teatro cubano contemporáneo, se han ido sucediendo claridades y enigmas. Heredando el peso de una dramaturgia que en los últimos cuarenta años ha ganado poco a poco su esplendor, su espesura, hemos podido trazar una geografía aún incierta, aún joven, de la cual, sin embargo, algunas cimas y abismos son ya visibles. Cimas que parecen inconquistables; abismos sobre los cuales quisiéramos tender un rápido manto, un silencio capaz de redimirnos. Con todo, la claridad ha sido -al menos para la dramaturgia nuestra- el signo de los últimos días, revelándose a través de una diversidad temática y un afán de polémica al parecer lo suficientemente rotundo para dejarnos pensar que los abismos son cosa ya lejana. Pero antes de afirmar cosa parecida no estaría de más recordar que todo (y no me refiero aquí solamente al mundo del teatro), es cosa aparente. Aparente y apariencia: duda y pasmo. Si la espesura de la que hablaba ha ganado no poco con el retorno, desde principios de la década, de nombres que parecían insustituibles, de rostros que parecían arrancados de modo definitivo a estas páginas; quedan aún algunos puntos en el mapa lo suficientemente oscuros como para que no podamos cruzar sobre ellos con la misma liviandad de quien atraviesa un campo. Sitios y páramos que son más de los que podemos recordar, que permanecen descubiertos como para evitarnos el sueño, la modorra, la quietud. Y en los que aún se guarda, celosamente, la clave de no pocas de las motivaciones que ahora reaparecen en nuestra escena como elementos novedosos y plenos de gracia, como osadía que ahora puede extenderse, sin demasiado temor a ser tronchada y castigada. Amargo es detenerse en esos abismos. Pero mucho más amargo es ignorarlos.

II

La obra dramática de Antón Arrufat es, desde que el director Julio Matas estrenara *El caso se investiga*, una referencia obligada en la historia teatral de la isla -frase que imagino lo mucho que a este escritor le

divierte. Sus grandes preocupaciones (la Muerte y el Tiempo) reaparecen una y otra vez en las piezas que desde finales de los años cincuenta; la nunca bien llorada época de las salitas, comenzaron a acumularse en la memoria del dichoso y raro espectador que aplaudía esos montajes. A pesar de que su teatro parecía "más construido que vivido" -frase que también sospecho le hace reír, Antón era capaz de convencer con sus diálogos, trazados con una lúcida oligicidad y una limpieza filosófica hilarante. Un teatro donde hasta las ambiciones del autor parecían mesuradas, donde el tono de cámara se hace casi palpable y donde los más graves asuntos son tratados con una frialdad pasmosa, capaz de arrebatarnos toda grandeza. Un Teatro Aparente.

Confieso haber leído con fruición esas piezas. Confieso que no todas me gustan, que algunas me parecen ya condenadas por el Tiempo, el mismo tiempo que Arrufat no deja de mencionar, transformándolo en una materia casi insoportable. Y más aún, confieso haber llegado a su obra más trascendente por motivos demasiado pueriles, por un azar y no por un empeño. Así, leí finalmente *Los siete contra Tebas* después de una conversación, en la cual se me describió la pieza como algo que debía ser conocido no por su valor intrínseco sino por haber sido piedra de escándalo. Pero tengo una atenuante salvadora: al leerla por primera vez no tenía más de diecinueve años, una edad en la que todos ansiamos el escándalo. Y otra, acaso mucho más resistente: la lectura de *Los siete contra Tebas* me reveló, de un solo golpe, los peligros que pueden caer sobre nosotros si no nos aventuramos de modo cauteloso en el siempre escabroso juego de las apariencias.

Seré sincero: una vez cerrado el libro no entendí el porqué. No vi la burla, la razón del escándalo, el lanzo en el costado. Había leído una obra hermosa, espléndidamente escrita, cuya valentía mayor creí descubrir en el modo con que se enfrentaba a un clásico, proponiendo variaciones y sutilezas capaces de (aparentemente) contemporaneizarlo. Pero, ¿hasta dónde? ¿Cuál era el resorte, el doble fondo que ocultaba aquellos versos magníficos, que yo no alcanzaba a ver? Necesité un poco más de tiempo para saberlo: tenía solamente diecinueve años.

III

Cuando, en mayo de 1968, Antón Arrufat firmaba el manuscrito de su nueva pieza tenía ya treinta y tres años. Su nombre, su rostro, su opinión, eran conocidos y respetados; casi tanto como también temidos. Lunes de Revolución había editado artículos suyos -severos, tajantes- sobre la literatura del momento. Su visto bueno fue imprescindible para la aparición de varios textos polémicos en la revista Casa de las Américas. Y he aquí que, justo entonces, tras haber ganado con **Los siete contra Tebas** el Premio José Antonio Ramos de la UNEAC, todo eso se convirtió de golpe en silencio rotundo, en olvido y pasado, en nada abrumadora. Todo el prestigio ganado, los libros, la presencia misma del autor, cayeron por algo más de catorce años en el reino siniestro de lo Inmencionable. Digamos que, tal y como sucede con un actor que sufre un accidente terrible en escena, fue sacado precipitadamente de la vista del público. Pero esta vez, no serían para él los aplausos.

Vengamos a la obra. Aparentemente, **Los siete contra Tebas** de Arrufat es una transposición de la obra homónima de Esquilo. Digo aparentemente porque, si bien el dramaturgo respeta la esencia del argumento griego, incluye en él cambios importantes que influyeron no poco en la mala suerte de la obra. La leyenda cuenta que, tras haberse Edipo arrancado los ojos, Polinice y Etéocles -sus hijos- espantados ante la tragedia, decidieron ocultarlo en un horrible lugar. Edipo, enfurecido, los maldice; augurándoles que un día partirían entre sí el trono con el hierro. Para evitar el cumplimiento de la maldición, ambos hermanos deciden gobernar juntos: un año el uno, un año el otro. Así, mientras Polinice viaja, Etéocles queda al mando. Pero cuando el plazo se cumple y el hermano regresa dispuesto a asumir el poder, Etéocles no ejecutado lo pactado. Humillado, Polinice escapa a Argos y allí convoca un poderoso ejército con el cual marcha sobre Tebas, tal y como había vaticinado fatalmente el padre. Y es en este punto de la historia que Esquilo sitúa su tragedia, presentándonos la narración de la batalla donde ambos hermanos perecen en una lucha cuerpo a cuerpo. Pero Tebas queda libre y victoriosa.

Aparentemente estructurada según el riguroso canon griego (prólogo, párodos, episodios, stásimon y epílogo), la obra de Arrufat, como ya señalé, introduce en la anécdota algunos cambios que merecen atención. Si en el original de Esquilo el conflicto trágico está centrado en el cumplimiento de la maldición -sólo por boca del Espía llega a saber Etéocles, en la mitad de la obra, que es su propio hermano quien viene al frente del enemigo-, aquí el rey de Tebas conoce desde el inicio ese detalle. Detalle espantoso, que explica en el prólogo cuidadosamente:

"Escúchenme. Mi propio hermano Polinice huyendo de nuestra tierra, olvidando los días compartidos, la hermandad de la infancia, y el hogar paterno, nuestra lengua y nuestra causa, ha armado un ejército de extranjeros y se acerca a sitiar nuestra ciudad".

Con ello, el principal elemento trágico se desplaza,

del cumplimiento de un destino irrevocable, a la decisión -más humana y dolorosamente asumida- de un personaje dispuesto a enfrentarse a otro, a sabiendas del parentesco que los une, compulsado por su responsabilidad ante un pueblo enardecido y temeroso. El *pathos* de este Etéocles no será tan desgarrador ni repentino como el que pintaba Esquilo: la circunstancia más turbia ya es conocida por el héroe. Pero queda, sí, el tenebroso manejo del azar que conducirá a ambos hermanos hasta la séptima puerta, la misma que el propio Polinice se reserva tras haber designado a sus seis mejores guerreros las puertas restantes. Mas, por penoso que el hecho sea no podrá retirarse: su posición social es la misma razón que lo condena. "Hermano contra hermano, príncipe contra príncipe", dicta el texto griego. "Hermano contra hermano, enemigo contra enemigo", apunta Arrufat. Es evidente que el "ligero cambio" que presupone el dramaturgo resulta importantísimo para la cabal interpretación de la nueva pieza. Sobre todo, así lo entendió el jurado del Premio UNEAC: ya veremos luego por qué.

Otro cambio no menos llamativo está dado por la irrupción de un personaje. Si, para Esquilo, Polinice es sólo una sombra fatídica, a quien se le menciona pero a quien el espectador no llega a ver nunca, Arrufat concede al mismo personaje el poder de la palabra: lo deja entrar a escena. Así, mediante un diálogo tenso, en el raudal espacio de una tregua, los hermanos exponen sus credos; las diferencias quedan establecidas. Se deja claro entonces que la reconciliación es imposible: Polinice volverá al campo de batalla y Etéocles, desoyendo las advertencias del Coro, sale a enfrentarse con la muerte. Esta variación -con la cual el dramaturgo alcanza uno de los más brillantes momentos-, introduce un cambio más: si el Polinice esquiliano es una víctima despojada de lo que por ley le pertenece, el de Arrufat posee distinta historia. Y de este modo conocemos que el airado hermano sí ha gozado del poder, y que su gobierno mediocre, plagado de errores que angustiaban al pueblo, fue cercenado con el destierro de Etéocles. Las razones que el rey de Esquilo no tiene como pretexto (si bien gobernante justo, sabe que sobre él pesa la culpa de una injusticia), son aquí otras y palpables. Etéocles, alegando que ha podido librar con su orden al pueblo de un tirano, se justifica: "Para ser justos es necesario ser injustos un momento". Pero el hermano ofendido también expone -con más sufrimiento que rencor- las causas que lo arrastran:

"Recordar los males del destierro: vagar por lugares extraños, escribir y esperar cartas, mientras rostros, nombres, columnas se deshacen en la memoria. Aquí está todo lo que soy, y lo que amo. Contra mi voluntad hago la guerra. Contra mi voluntad me desterrarán".

Entramos, así, en el reino de lo ambiguo -otra vez las apariencias. Tanto un hermano como el otro esgrimen razones de peso, que si bien no llegan a justificar sus actos sí los hacen, al menos, más comprensibles y sólidos. Cumpliendo con lo que los críticos llaman "regla de oro del dramaturgo", Arrufat presenta seres no del todo culpables, no del todo inocentes. No del todo. No lo bastante. Más humanos, más sujetos a las conse-

cuencias de sus propios actos, conceptos y mezquindades que a los designios de un dios insobornable y severo, saben que se enfrentan en pos de la perfección, alcanzable solamente a través del sacrificio. Golpe que los enlaza más al concepto hegeliano que al que les impone el hierático decir de Esquilo; y que nos los acerca, nos obliga a verlos como (aparentes) contemporáneos, no sólo revestidos de pureza sino también capaces de flaquear y contradecirse. He ahí uno de los puntos que me hacen sospechar acerca de la verdadera naturaleza de este texto, demasiado cargado de modernidad como para amoldarse del todo al fijo patrón griego. Pero de esto hablaré más adelante; Polinice y Etéocles, aun aquí, esperan ansiosamente la sangre que va a coronarlos: confían en que ese elemento, trágico por excelencia, será capaz de ofrecerles el honor perdido. Nuevamente, la transgresión deviene apariencia.

Además de estas alteraciones existen otras que separan claramente la mirada de Arrufat respecto a la de la tradición. Son detalles referentes ya no tanto a la esencia como sí al lucimiento escénico de la trama. Es decir: el reparto se multiplica, no habrá un solo Espía sino dos, el Adivino dejará de ser una mere referencia y dictará personalmente sus augurios, las mujeres tebanas responden a los adalides declamando junto a ellos versos de esperanzada belleza, etc.. Detalles que, lejos de arrebatarle a la pieza la tensión, el dinamismo concentrado que aún sostiene el original, le conceden al dramaturgo cubano la posibilidad de mostrar su poderío, su imaginación teatral, redondeada en pasajes hermosísimos: recordemos las palabras de ánimo que los guerreros dedican al Coro, las vívidas descripciones que los Espías -por medio del gesto y la voz- hacen de la batalla, o la ya mencionada escena del diálogo entre los hermanos. Allí Arrufat, poniendo a prueba su cultura, su talento, la solidez de su visión, se libra al fin de la a ratos casi palpable fidelidad que guarda al texto griego y levanta, de lo que eran sólo líneas, sugerencias o nada, una materia extrañamente novedosa, aprovechada hasta las últimas consecuencias. Aún en el final, decide obviar el enfrentamiento entre Ismene y Antígona -que la mayor parte de la crítica considera espurio- y coloca en los labios de Polionte el destino del cadáver de Polinice:

"Ustedes, sepúltenlo. Tendremos para él la piedad que no supo tener para Tebas".

Grandeza de un pueblo que en su victoria no olvida la bondad para con los enemigos derrotados, exaltada en esta obra profundamente bella y renovadora. **Los siete contra Tebas** viene a ser, dentro de la dramaturgia de Arrufat y dentro de toda la dramaturgia nuestra, un ejercicio de alto riesgo, una prueba de las que no siempre se puede salir triunfante. No sólo gana en su osadía al enfrentarse a un clásico, sino también en la forma con que lo ejecuta. Centrándose en la tragedia en sí (y no cediendo a la parodia o al mero choteo sobre el original), líneas que en nuestra escena tienen exponentes notabilísimos -pensemos en *Electra* Garrigó, *Medea en el espejo*, etc., así como en otros sencillamente deleznable- y heredando lo mejor de sus antecedentes: la *Ifigenia cruel*, de Reyes, las piezas en verso blanco de Peter Weiss, la obra supera los moldes ya

resabidos y rechaza la máscara del ya por aquellos días gastado -a fuerza de tantos experimentos no siempre creativos- Teatro de la Crueldad para escoger una senda de más reconocida -y por ello, peligrosa- estirpe. Belleza de un texto pleno de recursos poéticos, donde la metáfora y la imagen cobran un espesor invisible, corporizando actos y objetos que el público debe imaginar. Si los parlamentos de Esquilo se esfuerzan en referirnos la lucha que no veremos, aquí el recurso llega al máximo: la propia acción es resultado del verbo y éste puede usurpar el lugar de aquélla. Pero esto también tiene ganancias de indudable eficacia escénica: el Coro debe hacer creíbles las transparentes armas con que inviste al héroe, así como también debe hacer creíble la barca fúnebre que levanta con sus movimientos y sonidos en un espacio poblado únicamente por las líneas geométricas que los actores van trazando. Sobriedad y eficacia, plasticidad que apunta hacia la coreografía. Evidentemente, la pieza de Arrufat respira aún una juventud tangible, rica en posibilidades que cualquier texto actual le envidiaría. Nada hay aquí (aparentemente) de aquellas salas agobiantes o de los medipuntos y demás muebles que conformaban el incommovible escenario de sus piezas anteriores, de las que sólo permanece -vago rumor- la incertidumbre, el cerco que se cierra de modo tan irónico sobre los personajes -aquí el Tiempo y la Muerte siguen reinando. Sólo el decorado, el lenguaje, las falsas paredes, cambian ahora.

Después de este rápido -demasiado rápido- repaso a la obra, quedan por supuesto cosas que dejaré a otros críticos, más lúcidos y valientes. Yo apenas me he propuesto demostrar que, por encima de todo (incluso de su mere valor como documento que, como obra de arte en fin, también lo tiene), **Los siete contra Tebas** es teatro verdadero, escrito con una limpieza y calidad que la separan del conjunto. Lo demás, es agonia y bruma, apenas existe. Pero queda, sí, una última y casi ineludible pregunta a la cual no me resisto: ¿estamos en presencia o no de una verdadera Tragedia? Abilio Estévez, en los párrafos que escribe para presentar la obra en una reciente antología, dice que no. Y explica su negativa basándose en que la fatalidad ha desaparecido: "falta el elemento fundamental de lo trágico". Y agrega: "Si en la obra de Esquilo la fuerza radica justo allí en la inflexible causalidad, donde la culpa y la maldición dibujan el destino de un hombre que merecía otro destino, aquí todo se ha transformado en azar. La casualidad ha ocupado el lugar de la ananke. El la inseguridad radica la fuerza de esta No-Tragedia".

Membrete ése que divertiría a Virgilio Piñera, el de la No-Tragedia, pero que me hace desconfiar -algo que también lo divertiría. Basta volver sobre algunos conceptos que ahondan en lo Trágico para que la sospecha se haga mayor. Estévez afirma que la ausencia del "elemento trágico" altera el carácter genérico de la obra. Yo opino que la ausencia de fatalidad no es absoluta. Si bien Etéocles sabe la identidad del mayor enemigo: su propio hermano, éste es un detalle que puede amplificar -y ya se verá con cuánta eficacia logró hacerlo- determinadas lecturas; pero no llegar a tanto. El rey de Tebas sigue comportándose como un héroe esencialmente trágico: acepta el cumplimiento del hado -fatalidad- disponiéndose a la lucha, sin pensar si-

quiera en escapar de la Muerte. Motivaciones internas y externas lo obligan; sabe que con la caída recobrará su libertad. Pero, eso sí, a diferencia del personaje de Esquilo, éste es desde el inicio un ser consciente, lúcido, y no es arrastrado ingenuamente a la catástrofe. Sabe lo que le espera y no acepta misericordia. Cuando, al ser informado por los Espías sobre la disposición del enemigo, vemos que no necesita la confirmación para saber su destino, lo comprendemos: es en la seguridad que radica la fuerza de esta Tragedia. Seguridad del saberse empujado a un enfrentamiento terrible e inaplazable, anunciado desde el comienzo y cumplimentado así. Todo enfrentamiento es de raíz trágica, y Etéocles, reconociéndolo, grita:

"¡Al fin la fatalidad me pega en los ojos!
En vano quise ignorarla. Creí por un momento que la acción de la guerra dilataría su llegada. Pero está aquí. Viene en la rueda de los carros, llega del brazo de mi hermano, los dardos la empujan. ¿Qué culpa hallaste en mí, qué maldad interior para que no me dejes, para que no me olvides y al fin te cumplas, despiadada?"

Ya se ve que no es en la pretendida "ausencia de fatalidad" que podríamos hallar denominación para esta pieza. A mí, lo que me hace recelar son otras causas. ¿Por qué un dramaturgo que había cifrado sus intereses en otras formas, en un momento donde el teatro hacía del absurdo y la violencia sus paradigmas -propugnados, en parte, por su propia obra anterior-, se dedicaba a escribir una versión tan (aparentemente) fidedigna? ¿Por qué el lenguaje elevado, el seguimiento de una estructura clásica y no su rompimiento, no la burla directa? ¿Se dejaba llevar por un simple afán de experimentación o buscaba para su literatura un nuevo camino, un nuevo modo de hablar a sus contemporáneos, hastiado de la moda? Estas preguntas, casi inconscientemente, me remiten a uno de los mejores relatos de Borges, aquél donde un autor del siglo XX reescribe, letra por letra, el Quijote. El resultado es un libro idéntico y diverso, porque la época marca el signo y sería iluso pensar que Pierre Menard gozaba del mismo punto de vista, creencias y prejuicios que padecía Cervantes. Inversión del espejo, escarnio, paradoja y nada de ingenuidad están en esta pieza, disimuladas algunas y menos ocultas otras, donde asoma a ratos una modernidad que nos sacude y se desprende del molde que parece respetar, alertándonos. Una Tragedia, sí, tal vez, tal vez menos clásica y pura. Pero toda una Tragedia. Una Tragedia Aparente. Aparente o no, Tragedia o no; lo cierto es que **Los siete contra Tebas** es una de esas obras que demuestra la viveza de un espíritu y son capaces de dividir tangencialmente el quehacer de un artista. Y así, en efecto, poco después de haber recibido el premio, se comenzó a hablar de la trayectoria de Antón Arrufat antes y después de **Los siete contra Tebas**. Pero, cuidado, no había aquí razones demasiado gloriosas.

IV

Comencemos con una cita: "Hace algún tiempo Antón Arrufat es conocido en los círculos literarios por sus majaderías, por su carácter variable, y en fin, una

serie de cosas y cositas de distinta índole que no vienen al caso. Lo que importa es que también, y sobre todo, se le conoce como autor de más de uno de esos poemitas 'extraños' que, si se les analiza bien no tienen nada de extraños: son simple y llanamente hostiles al proceso revolucionario".

En aquella tarde en que leí, finalmente, **Los siete contra Tebas**, apresurado como todo adolescente, cometí un error. Un error que, de no haber ocurrido, me hubiera dejado entender mucho más las consecuencias desatadas por la obra. Ansioso, no detuve mi vista en la extensa Declaración de la UNEAC que, en su única edición cubana, precede a la obra. En ese documento (cuya lectura me hubiera hecho arrojar lejos de mí libro tan peligroso), se ahondaba en el caso Padilla y en el caso Arrufat.

Ambos escritores habían ganado, en el año de marras, los premios correspondientes a poesía y teatro que concede tal institución; levantando polémicas que no llegaron a zanjarse ni siquiera con la salida a la venta de ambos libros, prologados por el apéndice al cual me refiero. Sobre el cuaderno de Padilla se escribió mucho. En cuanto a Arrufat, fue mayor el silencio. Un silencio que se extendió durante catorce años, y que ya se presagiaba en aquel documento que dedicaba quince párrafos al poemario y sólo uno para enjuiciar la pieza teatral. Pero se trata de un párrafo eficaz, utilísimo hoy día.

Allí, con no poca vehemencia, se explica que bajo el pretexto -o apariencia- de una versión del clásico, se esconde un claro cuestionamiento de la realidad de la Isla, transformada en "ciudad sitiada" cuyos habitantes, espantados, parecían dispuestos a abrir los caminos al enemigo. Y es justo aquí donde el tantas veces mencionado asunto de la lucha entre hermanos dispuestos a aniquilarse cobra su peor sentido. Según la Declaración, los que marchan al exilio "dejan de ser hermanos para convertirse en traidores", una vez que se disponen a atacar para recuperar el sitio perdido. Sobre este criterio -del cual se ocupó finamente Abilio Estévez- yacen las principales consecuencias del asunto, que costarían no poco al dramaturgo, culpable (según todo esto) de haber representado con tan negros tintes la victoria de Playa Girón. Para colmo, cuando Polinice echa en cara su totalitarismo a Etéocles, éste reconoce que ni aún devastando la riqueza familiar que ahora se le reclama, aplacó el hambre de todos, lo cual operaba como una referencia económica del país en aquel entonces. La propia cita que precede a la obra (tomada de la presentación de Reyes a su **Ifigenia cruel**) dejaba claro que con un mero cambio de nombres se desmoronaría aquella Tebas aparente, dejando a la vista otras murallas algo más conocidas. El ambiente tenso, los sucesos de por aquellos días, la intolerancia que poco después cobraría voz de mando, los poemas de mensaje explícito de Padilla y el rechazo de dos miembros del jurado, echaron las suertes.

"¿Qué se cree este señor? ¿Que le vamos a celebrar la gracia? ¿Que le vamos a representar su obra; dejar que Piñera o Rodríguez Feo saigan a cargarla de elogios? No, esta guerra nuestra es de veras, no es un juego. No es una lucha entre hermanos que ha sido alentada por gente sober-

bia y ambiciosa, es una lucha contra el imperialismo sin tregua posible, y el que venga a tomar la Ciudad no va a encontrar lloronas que digan 'tercos, tercos, tercos' ni que se pregunten qué libertad han perdido".

Con estas palabras se habló entonces de la obra -palabras que, tenebrosamente, recuerdan el tono con que algunos colegas de Arrufat enjuiciaron públicamente la obra de Orígenes. Extraídas de la prensa, firmadas por un desconocido, dictaminaban el destino de Arrufat. No, esta vez "en buen Antón, el asustadizo Antón, el antojadizo Antón" no vería el estreno de su obra; ni Feo y Piñera ("los flamantes editores") podrían alabarla. Tras ser publicada la pieza fue víctima del mecanismo eficaz del Silencio, un silencio que aún hoy -cuando Arrufat ha vuelto a la luz pública- pesa y parece inmovible. Junto a su guía, que en el mismo año de estos hechos ganaba otro premio con **Dos viejos pánicos**, Arrufat entraba a la Nada, integrando una oscura lista de nombres y obras que espera todavía por su revisión. Con **Los mangos de Caín**, **La noche de los asesinos**, la pieza de Piñera y las de otros autores (José Milán, etc.), **Los siete contra Tebas** era simbólicamente desterrada. Y si bien hoy Estorino estrena y dirige libremente, Milán hace otro tanto, y **Dos viejos pánicos** llega por fin al público, **Los siete contra Tebas** no ha vuelto a ser tema de debate. ¿Será éste el precio de enjuiciar la realidad, de opinar sobre ella, precio que entonces habrán de pagar todos los artistas? Ojalá que no. Pero lo cierto es que el artículo citado sigue sin respuesta, a pesar de las hermosas líneas de Abilio. Para nosotros, la batalla sigue ocurriendo, más allá de la séptima puerta.

Véase que no pido más que el retorno de una obra valiosa, y no la cabeza de los responsables de su olvido. Con el tiempo, hemos aprendido a ser menos abruptos que los miembros de aquel jurado, que a fuerza de hacer una lectura tendenciosa del texto olvidaron que al final de la pieza la Ciudad recobra su libertad, y que amanece. No hay derrota; como no habrá guerra sin temor ni sacrificio, triunfo sin llantos ni dudas. A la altura de nuestros días hay que ser, como diría Carlos Espinosa en el prólogo a su Antología, "extremadamente suspicaz para comprender las causas que motivaron el airado rechazo de la UNEAC". Hemos recuperado el diálogo, hemos comprendido el valor de las apariencias, de las diferencias; la metamorfoseadora capacidad de la Literatura. Volvemos a hablar de José Triana, de Piñera, de Lino Novás Calvo, de Lezama. Pero Arrufat -que está vivo, que está aquí, que no ha aprovechado su rehabilitación para lanzar dardos-, espera todavía por su regreso a las tablas. Afortunadamente su espera no ha sido nula, y nuevos títulos suyos se han ido publicando desde que en 1984 apareciera la novela **La caja está cerrada**. Tras ella, aparecieron poemarios y libros de relatos, crónicas, etc. Incluso se editó una nueva pieza, que no superó las expectativas creadas por su antecesora. Libros que demostraron que a pesar del silencio y otras lejanías, Antón Arrufat no quiso seguir el prudente consejo con el cual pretendía despedirle el desconocido articulista: "Quédese quiteo, tome sus pastillas. Pero por favor no venga a estas alturas con sus descarados ataques. Que no está la Magdale-

na para tafetanes".

El gesto de no haber detenido su Obra, de haber persistido, merece algo más que agradecimiento y aplauso. Algo más que estas cuartillas. Algo más de memoria.

V

En 1998, **Los siete contra Tebas** cumplió treinta años desde su publicación. El silencio, alrededor de esta pieza, perdura, más grave o menos seguro. Que así continúe depende de nosotros, y de nuestra capacidad de asumir lo que aún sigue pareciendo riesgoso. Parecer, apariencia, aparente. Abismos y cimas. Enigmas y claridades. Sospecho que este interminable, denso juego de apariencias -pese a todo- interesaría y provocaría a Arrufat. No sé, no le he preguntado. Prefiero hacerlo cuando esto -la obra, las consecuencias-, sea materia que repasemos mansamente, o al menos con la quietud que brinda lo superado. Yo escribo estas líneas para dar fe, para iniciar nuevamente el juego con los dados aparentes de la meditación. Ojalá que por esta vez no termine todo en espejismo, en ilusión o silencio; esas otras formas, no menos eficaces, de la ineluctable apariencia que es también la Vida.

En La Habana, a 31 de enero de 1995, y marzo de 1999.

BIBLIOGRAFIA

-Antón Arrufat: **Los siete contra Tebas**, Ediciones Unión, La Habana, 1968.

-----: **Teatro**, Ediciones Unión, La Habana, 1963.

-----: **Todos los domingos**, Cuadernos R, La Habana, 1964.

-Leopoldo Avila: "Antón se va a la guerra", **Verde Olivo**, noviembre 1968.

-Carlos Espinosa: "Una dramaturgia escindida", prólogo a **Teatro Cubano Contemporáneo** (antología), Centro de Documentación Teatral-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992.

-Abilio Estévez: "El golpe de dados a Arrufat", en **Teatro Cubano Contemporáneo**.

-Rine Leal: **En primera persona**, Instituto del Libro, Colección Teatro y Danza, La Habana, 1967.

-----: **Teatro cubano en un acto** (antología), Ediciones R, La Habana, 1964.



L TEATRO HISPANOAMERICANO SE TOMA MIAMI

Varias fueron las novedades introducidas en el XIV Festival Internacional de Teatro Hispano. Una de ellas fue la presencia, por primera vez, de una compañía de Portugal. Otra, la extensión de las presentaciones a Miami Beach. Hay que sumar también la participación de un colectivo integrado por sordomudos. Y está, por último, la inclusión en los créditos del programa del Coconut Grove Playhouse, el Miami Light Project y la Florida Dance Association, que colaboraron con Teatro Avante a realizar el evento.

Catorce compañías, que representaban a nueve países, actuaron entre el 4 y el 20 de junio. Las actividades se iniciaron en la Absinthe Cinemateque, sede fija del Avante, y después pasaron a desarrollarse en otras salas de Miami (Miami-Dade Community College, Coconut Grove Playhouse) y Miami Beach (Area Stage, Colony Theatre, El Hábito, The Little Stage, Lincoln Theatre). El Programa Educativo incluyó foros después de las representaciones, además de charlas y del simposio "Teatro Español: En el umbral del siglo XXI". Un año más, el FITH acogió la reunión de directores de festivales internacionales, y fue otorgado, por undécima vez, el Premio Toda una Vida de dedicación a las artes escénicas, que recayó en la coreógrafa costarricense Mireya Barboza.

Entre los espectáculos presentados este año, hubo una nutrida presencia de autores latinoamericanos contemporáneos: Osvaldo Dragún, Crispulo Torres, Roberto Athayde, Ariel Dorfman, Juan Fernando Cerdas, Raquel Diana, Ibsen Martínez. Hubo también un espacio para los clásicos, que estuvieron representados por el español Leandro Fernández de Moratín y el portugués Gil Vicente. En cuanto a la dramaturgia que actualmente se escribe en la península, se pudo ver un espectáculo integrado por textos de uno de sus nombres más importantes, José Sanchis Sinisterra. Una nota a resaltar es, por último, el estreno mundial de *Sleepwalkers*, del joven autor cubano-americano Jorge Ignacio Cortiñas (el grupo La Má Teodora, por cierto, ha anunciado como uno de sus próximos proyectos el estreno en español de esta pieza).

Fue muy bien recibida *Cuentos de hadas*, que

presentó la agrupación uruguaya El Galpón, que este año arriba a su medio siglo. La obra, escrita por Raquel Diana, es un inteligente y emotivo acercamiento al mundo de la mujer, a partir de una historia que transcurre en Uruguay, entre 1972 y los noventa, y que establece un paralelismo entre los cuentos de hadas y la realidad. Otro trabajo que abordó el tema de la mujer fue *Y por casa, ¿cómo andamos?*, uno de los grandes éxitos de la carrera artística de la actriz argentina Mabel Manzotti. La protagonista de este unipersonal es Periquita Caricato, una mujer común y corriente que a lo largo de su vida "hizo lo que pudo" o, mejor dicho, "lo que le dejaron hacer" su madre, su maestra, su primer novio, su jefe, su marido, sus hijos. También se sustentaron en la labor de un único intérprete *La señorita doña Margarita* (Uroc Teatro) y *Culopatía de Estado* (Teatro Quetzal). El Día Internacional del Niño, acertadamente incorporado a la programación del festival en las últimas ediciones, fue el marco dentro del cual se pudo ver *Clown, Quijote de la Mancha*, una lectura de las aventuras del famoso caballero andante que parte de las técnicas y el lenguaje del clown. ■

XIV FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO HISPANO: *La muerte y la doncella*, de Ariel Dorfman (Teatro Avante, USA); *Aifonsina*, de Carlos Alberto Andreola (Amelia Bence, Argentina); *Lisboa 1500*, de Gil Vicente (Teatro Ibérico, Portugal); *Humboldt & Bonpland, taxidermistas*, de Ibsen Martínez (Grupo Actoral 80, Venezuela); *Cuentos de hadas*, de Raquel Diana (El Galpón, Uruguay); *Gestos para nada*, de José Sanchis Sinisterra (Prometeo, USA); *Omstrab*, de Fernando Lee, Sérgio Rocha y Jorge García (Núcleo Omstrab, Brasil); *Culopatía de Estado*, de Rubén Pagura y Juan Fernando Cerdas (Teatro Quetzal, Costa Rica); *Sleepwalkers*, de Jorge Ignacio Cortiñas (Area Stage, USA); *La señorita doña Margarita*, de Roberto Athayde (Uroc Teatro, España); *El álbum*, de Crispulo Torres (Tecal, Colombia); *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín (El Alacrán Teatro, España); *Clown, Quijote de la Mancha*, de Ximena Escalante, Olga Margallo y Antonio Muñoz (Uroc Teatro); *Y por casa, ¿cómo andamos?*, de Osvaldo Dragún e Ismael Hase (Mabel Mazotti, Argentina).



LA/BRA: LA CONTINUIDAD BIEN ENTENDIDA

Por las mismas fechas en que arribaba a sus veinte años de vida, Tigertail Productions realizó por quinta vez FLA/ BRA, un festival que pese a su corta trayectoria, es una referencia obligatoria en el mapa cultural de Miami. Este año no hubo cambios notorios respecto a la edición de 1998. Mary Luft, su fundadora y directora, parece haber querido apostar por la continuidad y por la consolidación de la línea artística que define al festival.

Como en años anteriores, las artes escénicas, la música, las artes visuales y el cine estuvieron representados en un programa cuyas actividades se extendieron del 30 de septiembre al 15 de diciembre, si bien el grueso de las mismas estuvo concentrado en la primera quincena de noviembre. El intercambio entre los nuevos creadores de la Florida y Brasil, uno de los propósitos que animan al festival, halló una coherente plasmación en la muestra *The Present Absent: Eight Artists from Miami*, que reunió obras plásticas de William de Córdova, Tom Downs, John Espinosa, Luis Gispert, Jorge Pantoja, Karen Rifas, Rubén Torres-Llorca y Eugenia Vargas. El *Electrowave*, el autobús que recorre South Beach, fue el insólito espacio escogido por el artista miamense Charles Recher, para proyectar su más reciente vídeo. Palmas voladoras, olas gigantescas, bailarines y gaviotas se adueñaron de las ventanas de ese popular medio de transporte, transformándolo en un teatro de imágenes ambulante. El Alliance Cinema, uno de los más conocidos cines de la Playa, acogió una retrospectiva de Glauber Rocha, uno de los creadores imprescindibles del Nuevo Cine Latinoamericano. De él se pudieron ver cinco de sus filmes más famosos, de *Barravento* (1962) a *Cáncer* (1976). En cuanto a la música, FLA/ BRA programó un concierto de Iván Lins, un excelente cantante, compositor y tecladista que ha grabado con artistas de la talla de Quincy Jones, George Benson y Manhattan Transfer.

El apartado de danza incluyó cinco coreografías, que conformaron los dos programas presentados en el Colony Theatre. Susana Yamauchi, conocida ya por el público miamense, interpretó el solo *Mother of dreams*, última parte de una trilogía sobre la inmigra-

ción japonesa a Brasil. La Compañía Marcia Milhazes, de Río de Janeiro, mostró *Santa Cruz*, a partir de la novela de Machado de Assis Don Casmurro, un trabajo muy elogiado en el Festival de Danza de Lyon. En una vertiente más lúdica se inscribe *Slices 1, 3 & 7*, que Giovanni Luquini creó originalmente para el Miami Light Project. Completaron la oferta danzaria *Raw Footage*, concebido por tres coreógrafos residentes en Miami, y *Síntesis*, inspirado en los bailes y la música de Oriente Medio. En teatro, Elías Andreato, que el año pasado presentó el unipersonal *Wilde*, volvió con otro trabajo en solitario, *Van Gogh*, que también recrea la figura de un artista singular y contradictorio. A partir de las cartas que el pintor holandés escribió a su hermano Theo, Andreato articuló un guión denso y nada complaciente con el gusto de los espectadores más acomodaticios. En escena se muestra a un creador atormentado por que sus cuadros no se venden, abrumado por las deudas, pero que, no obstante, declara amar la vida y sabe sufrir sin reclamar. Es un texto árido, que Andreato sabe llenar de carnalidad, pasión y vida, gracias a su admirable dominio de los recursos actorales. Su trabajo se beneficia además con la dirección de Marcia Abujamra, que aprovecha con profesionalismo e imaginación los pocos elementos que se utilizan en el montaje.

La verdadera revelación de FLA/ BRA fue, sin embargo, la compañía Caixa de Imágenes, que unos meses antes se había presentado con notable éxito en el Festival de Aviñón. *El fotógrafo* fue el montaje con el que sus cuatro integrantes vinieron a Miami. El escenario ha sido reducido a dimensiones liliputienses: la brevísima historia (dura tres minutos) se escenifica dentro de una caja similar a la que se usaba en las calles y ferias de Europa, en los siglos XVIII y XIX. El espectador que se aventura a mirar en su interior asiste a un espectáculo único, interpretado sólo para él. Un pequeño poema visual, una suerte de haiku plasmado en imágenes de un gran lirismo, en el cual se recupera una vieja tradición. ■



DE BERNARDA EN CASA PROPIA (OTROS MENESTERES)

JUAN CARLOS MARTÍNEZ

Me gustan las frases rotundas para empezar una crónica teatral. Son como esa sola línea enjundiosa que muchas veces define el espíritu de una pieza y es capaz de rescatarla del tedio de su propia vacuidad, o sumir en el marasmo lo que de otra manera sería una excitable propuesta escénica.

Hoy, sin embargo, la rotundez se me escapa cuando tanto necesito que el lector no me abandone y me siga en esta visitación de estrenos teatrales que reflejan más eclecticismo que multiplicidad de estilos de dirección, y más pobreza de imaginación que diversidad temática en autores contemporáneos. Pero no se asuste: visto de conjunto -algo así como una suerte de globalización estética observada desde el segundo balcón de la casa- el resultado no es tan pésimo como parece por esas crónicas que anuncian tanto la próxima parada como la muerte de Bernarda en su casa propia.

Galimatías aparte, voy a hablar de una aventura teatral que envuelve a cuatro directores, el mismo número de autores y una compañía: Repertorio Español, de Nueva York.

LA FAMILIA DE AL LADO

Con pie forzado escribió la cubano-neoyorquina Dolores Prida su *Casa propia*, el primer estreno del año de RE. Y lo digo así porque la obra fue concebida para el concurso auspiciado por la compañía teatral y la Fundación Fannie Mae, con el objetivo de reflejar -e indirectamente incentivar- el afán de la familia hispana en los Estados Unidos por convertirse en dueña de su propio hogar, uno de los pilares/mito del Sueño Americano.

La autora sorteó con bastante acierto las limita-

ciones proselitistas de un texto llamado a vender casas y hace de la conjetura su recurso dramático más efectivo. Es la observación del entorno -más que su reproducción en sí misma- lo que le permite explayarse en valoraciones sociales que fuera de contexto podrían malinterpretarse como maniqueístas y prejuiciosas. Sus personajes, comandados por una resoluta Olga que quiere exorcizar su sentido de no-pertenencia a través del yo-dueña, yo-mío, describen una pintoresca (por momentos pintoresquista) amalgama de la complejidad étnica del Harlem Hispano de Nueva York.

Los personajes, probable reminiscencia del *She/Ella de Coser y cantar* de la Prida, han sido contruidos como pares antagónicos reconciliables en algunos casos y en otros no (Feuerbach se tiraría de los pelos) a conveniencia del feminismo militante y setentista tardío de su creadora, por un lado, y su maternalista asunción de lo que es culturalmente correcto, por el otro. Olga, romántica y perseverante, tiene como contrapartida un marido materialista vulgar, sexista y acomodado; Fanny, la propietaria de al lado, italiana e intolerante, es neutralizada por la ingenuidad conciliadora de nuestra Fefa; la austera, eficiente, y ultra segura de sí misma Junior (¿dije que era lesbiana?) alecciona en principios y derechos a Yarisa, víctima redimible del machismo animal que su sensualidad de hembra provoca pero no justifica; y Marilis, la muchacha arrastrada por su novio -faltaba más- a una cuantificación irracional de los valores de la vida. Al final, para sorpresa de nadie y ausencia de punto de giro, Olga termina con casa propia y no queda hombre con cabeza.

Pero no se piense que la gente bosteza por aburrimento o abandona el teatro en medio de la representación. Qué va. Hay una empatía manifiesta entre representantes y representados y el espectador aprueba con risas, carcajadas y hasta aplausos el punto de vista de Dolores Prida. Evidentemente ella no está sola y ha encontrado en Beatriz Córdova, su directora, una aliada artística que acentúa los atributos costumbristas -los mejores- de *Casa propia* y atenúa hasta donde es posible la machaconería feminista del texto. Las actrices trabajan sus personajes con el

desenfado de quien se sabe entre propios y unas más que otras -pienso en la simpatiquísima Fanny de Lilia Vega y en la amable Fefa de Carmen Gutiérrez- aprehenden lo esencial del carácter que portan y dejan a un lado la hojarasca que, divertido y todo, lo banaliza. Ricardo Barber, interpretando al único personaje masculino que aparece en escena, infructuosamente trata de salvar un personaje antipático, lascivo, tendencioso y repulsivo. No es su culpa. Si existiera una Liga Antidifamatoria, ese Manolo sería razón suficiente para abrir un caso judicial por alevosía y contumelia.

De otra familiar cercanía nos habla Carmen Rivera -una prometedora nueva voz autoral -en su segunda producción en RE en los últimos tres años: *Próxima parada*. Aquí otra vez es la ciudad -en su sórdido y caótico tren subterráneo- el contexto que envuelve y condiciona el conflicto dramático. Pero a diferencia de *Casa...*, donde una bien hilvanada anécdota no deja cabo por atar, estos otros cuatro neoyorquinos -Tony, Denise, Fátima y su hija Colette- tiran cada uno por su lado para hacer de sus respectivas historias "la historia" que justifique el sentido catártico de una comunicación perseguida a ultranza como antídoto del desarraigo.

En el texto de la Rivera se respira de principio a fin un pesismo aplastante, explicitado en los biografías que sin ningún rubor la autora "narra" literalmente por boca de cada personaje, e implícito en la sombría escenificación de la que son responsables su director Michael John Garcés -irreconocible, por defecto- y el equipo creativo que le secunda. Ambas consideraciones son comprensibles como percepciones de una realidad que cada quien ve, asume, digiere e interpreta a su manera, es decir a su manera de ver el mundo y su lugar en él. Si no me equivoco la sociología va de eso, con terminologías más sofisticadas. Y eso está bien, o al menos es tolerable en tratados académicos y en discusiones de salón, pero en teatro es inexcusable. Creo que desde el principio mismo de la Creación (y Dios me perdone si Adán, Eva y la serpiente con su manzana del pecado no son el primer conflicto dramático) está bien claro que sin la acción derivada de la concurrencia de fuerzas antagónicas no hay conflicto y sin conflicto no hay drama. Así de simple, y así de ignorado soberanamente en *Próxima parada*.

Para empeorar las cosas por redundancia hay un osado segundo acto en que los personajes vuelven a encontrarse en el mismo tren para recontarse las mismas historias de frustraciones, violencia, infidelidad, alcoholismo...!Por favor! Yo no digo que estos personajes sean irreales pero el teatro es elaboración artística -reflección, interpretación, interiorización crítica de la vida. No porque se reproduzca en escena la ordinariez expresiva de ciertos grupos y su (los más de los casos, autodestructiva) conducta social, se puede creer que estamos aportando algo realmente representativo de un estamento social. Lo que separa al artista del magnetófono es su capacidad de discernir, su inteligencia activa.

¿Qué puede quedar en la memoria después de bajarse uno de este tren hacia ninguna parte? Quizás dos o tres parlamentos graciosos, una inquietante sensación de autoestima vapuleada, y cierta impre-

sión de tiempo perdido compensado a penas por la competencia de actrices como Liza Zayas (Fátima) y la joven y muy prometedora Amarelys Pérez. Desafortunadamente, nada más.

LA FAMILIA DE MÁS ALLÁ

Después de todo el revuelo que suscitó con *El Público* al año pasado y las excelentes críticas que han acompañado su Yerma desde que subió a escena, René Buch otra vez fue al seguro con una nueva producción de *La casa de Bernarda Alba*, tan cáustica e incisiva como la tiránica viuda que preside este "drama de la sexualidad andaluza", como se cree que alguna vez Federico García Lorca llamó a su última obra.

Lo que más me gusta de esta *Bernarda...* (y me ocurrió primero con *Yerma*) es la simplicidad con que Buch se aproxima al discurso teatral de Lorca. Su propuesta escénica nace del texto y termina en él. No hay, por suerte, ningún afán deconstructivista de fin de siglo para "actualizar" la tragedia. La única licencia que se toma para alterar la estructura original es la discutible condensación de los dos primeros actos en uno que, no obstante, reduce considerablemente el tiempo real de representación y concentra la intensidad dramática.

El ámbito de Bernarda --la subyugación emocional de la moral dominante sobre los instintos- está descrito en el sobrio y dramáticamente efectivo diseño de Roberto Weber Federico como un espacio donde la luz, como los deseos de las cinco hijas casaderas, solo entra a hurtadillas. No hay accesorios ni ventanas ni puertas: sólo rejas que penden y mujeres, ataviadas de austeridad, a solas en escena con su phatos.

Esta producción tuvo además el incentivo especial de propiciar el debut de dos consagradas actrices cubanas en los papeles de Bernarda (Adria Santana) y La Poncia (Ana Margarita Martínez Casado). Adria, para quien reclamábamos en el número anterior de *La Má Teodora* roles más acordes con su madurez física e histriónica, hace una Bernarda inteligentemente balanceada entre asomos de flaqueza e intransigencia que sacan a flote la compleja humanidad de este personaje, tantas veces reducido a su apariencia dictatorial y monolítica. La Santana parece frágil -lo es realmente- pero su poderosa voz, el desgarramiento que de ella emana, se impone sobre su endebles física y resulta de una notoriedad aterradora. Ana Margarita, por su parte, asume su personaje con un trabajo impecable de gestualidad, dicción e intenciones. Y en esa sutilmente revelada contradicción de gran dama ataviada de ama de llaves, gana la actriz y su compromiso como intérprete.

Lorca siempre supo y lamentó que su teatro se desdibujara a sí mismo en la grandilocuencia de su palabra y en la abundancia de contextos poéticos. Pero con *La casa de Bernarda Alba*, terminada poco antes de ser asesinado en 1936, pudo al fin escribir una obra que consideró "puro teatro". Y estaba feliz. Me alegro entonces, por Federico y por todos los que como él tocamos a la puerta del teatro por necesidad de comunicación, que esta producción de Repertorio Español no le desmerezca. Lo mismo me gustaría decir de Ga-

briel García Márquez quien, aunque todavía vive y parece que sigue escribiendo, es perseguido por la mala suerte -como a un personaje de Macondo- a dondequiera que a alguien se le ocurra hacer de una de sus obras un guión cinematográfico o, peor, una versión teatral. Creo que con la excepción de la *Cándida Eréndira* que montó y paseó por medio mundo el Grupo Buendía, de Flora Lauten, no hay un solo montaje del Premio Nobel de Literatura de 1982 que haya merecido algo más que un par de palabras por pura urbanidad o ceremonia.

Tampoco consigue algo mejor *Crónica de una muerte anunciada*, concebida y dirigida por su paisano Jorge Alf Triana, especialmente invitado por RE para hacerse cargo del montaje. ¿Qué aporta esta adaptación a la novela original? Absolutamente nada. Narrada como su modelo a la manera de una reconstrucción retrospectiva de las circunstancias de un asesinato -el de Santiago Nasar, a manos de los hermanos Vicario- la obra empieza por su final, agotando cualquier posibilidad de especulación. Me dirán que la novela es así. Y es cierto, pero también el Código Teodosiano existe y a nadie se le ha ocurrido llevarlo a escena.

Partiendo de la premisa del no-suspense, el espectáculo nace de una concepción teatralmente equivocada desde el punto de vista dramático. Si el conflicto (defensa del honor) está resuelto (crimen) antes que su desarrollo (circunstancias), el conflicto ha sido despojado de su esencial dramático. O lo que es lo mismo: anulado por consumación. Lo que sigue, pues, es una hora y treinta minutos de exasperante ilustración de los pormenores que hacen de un pueblo chiquito infierno grande. Se agradece, eso sí, la actuación de Iván Espeche, Juan Sebastián Aragón y Denia Brache, descolantes entre un admirable conjunto de dieciséis actores que -casi todo el tiempo en escena- afrontan el reto de asumir 36 personajes y el coro griego que vaticina, comenta y hasta enjuicia los hechos. El escenario (diseño de Luis Alfonso Triana) ha sido dispuesto a manera de un ruedo -pienso que es una alegoría combinada de la arena taurina y del circo romano- y tanto el vestuario (Rosario Lozano) como las luces (Weber Federico) hacen hincapié en los contrastes violentos, en el sentido trágicamente festivo de la puesta que por momentos rememora otros mejores trabajos de Alf Triana y los gloriosos años ochenta del teatro de creación colectiva colombiano.

García Márquez -quién lo duda- es un exquisito maestro de la crónica social y un mago para hacer de la palabra un otro sentido humano. La teatralidad de su prosa, empero, está por demostrar. Tampoco esta vez, Gabo. ■



UN DELICADO JUEGO DE SEDUCCIÓN Y TIRANÍA

JUAN VILLEGAS

Cuba en 1991, con resonancias auditivas e ideológicas de los Juegos Panamericanos celebrados aquel año, las primeras noticias del desmembramiento de la Unión Soviética, y una sociedad en la que se controla el pensamiento, constituye el trasfondo histórico de *Two Sisters and a Piano*, pieza de Nilo Cruz representada en el Second Stage del South Coast Repertory, en Orange County, California, entre abril y mayo de este año, con gran éxito de público y crítica. Un teatro en cuyo escenario se han presentado varias obras de autores latinos, algunas de ellas escritas bajo los auspicios de su programa de desarrollo que significa una gran oportunidad para aquéllos, tanto para la creación de textos como para su puesta en escena. La misma pieza de Cruz, ganadora del Kennedy Center Award for New American Plays de 1999, es producto del Programa del South Coast Repertory con el apoyo del Sundance Theatre Laboratory para el desarrollo de nuevas obras.

Con este trasfondo político y social (el programa de la obra incluye una cronología, "Cuba: 100 Years of Fortitude", y una nota de Steven Smith, "The Land of Miracles", en la cual se habla del Período Especial), Nilo Cruz desarrolla una historia en torno a dos hermanas. El microespacio teatral es el interior de una casa en La Habana donde dos hermanas se hallan en prisión domiciliaria, tras haber cumplido en la cárcel una condena debido a los textos escritos por una de ellas. La acción se centra en Celia, la escritora, que espera cartas y noticias de su esposo exiliado, quien lleva a cabo gestiones en Europa para liberarlas; y en Celia, la pianista; y en un Teniente que las visita, un miliciano que oscila entre el investigador y el enamorado. El conflicto se funda en la voluntad del Teniente que busca descubrir el contenido de los nuevos escritos de Celia y las actividades de los exiliados en el exterior. El punto de partida es la confiscación de las cartas y su utilización por el Teniente, así como en la necesidad de Celia de saber el mensaje explícito e implícito de las mismas.

Las relaciones de Celia con el Teniente constituyen un delicado juego de imposición, tiranía, seducción, temores, sospechas, chantaje personal y político. En el Teniente -el agente del poder- funcionan dos sentimientos: admiración o inicio de amor o deseo por Celia y el cumplimiento de su deber político. Esto es, denunciar las actividades o las ideas contrarrevolucionarias de Celia. Esta, por su parte, desconfía y manifiesta sus sospechas, entrando constantemente en antagonismos con el Teniente.

Paralelamente se muestra la vida de Sofía, quien se define desde el principio por sus deseos y apetencias sexuales. Sus preocupaciones parecen centrarse

en la llegada de un hombre a la casa y en su realización sexual. Esta llegada se materializa con la presencia del afinador de pianos, a quien Sofía, en una graciosa escena de seducción, logra convencer de que regrese.

Esta situación básica revela las enormes diferencias existentes entre las dos hermanas: mientras Sofía es extrovertida y exuda sensualidad y deseos, Celia es reservada, intensa, desconfiada. Toda su emotividad parece concentrarse en el recuerdo del esposo, en la posibilidad de su retorno o el reencuentro de ambos fuera de Cuba. Pese a las diferencias, las dos hermanas se comunican y complementan, y se siente la preocupación de la una por la otra. Celia, la mayor, cuida siempre a Sofía, pero ésta alerta para intervenir, cuando advierte situaciones incómodas o peligrosas.

La situación inicial nos hace recordar *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca. La similitud, sin embargo, es sólo aparente, ya que entre ambas obras hay diferencias de estructura, sentido, lenguaje, simbolismos. Mientras en *La casa...* la significación de la tiranía es simbólica, "universal", en *Two Sisters...* la referencia es específica. La primera trata sobre la represión de la sexualidad; la segunda, sobre la represión del pensamiento. En el texto de Lorca, las hermanas compiten por el hombre; en el de Cruz, las hermanas se apoyan mutuamente.

La estructura del texto está claramente delineada. El primer acto configura el conflicto: las dos hermanas han sido puestas en prisión domiciliaria. Prácticamente viven incomunicadas. La radio -la vieja radio que el espectador escucha antes de empezar la función- falla y corta toda información exterior. Celia y Sofía sólo saben lo que el Teniente les dice.

Las visitas del Teniente, su asedio, la llega del afinador de pianos, que requiere de un permiso especial de las autoridades para entrar a la casa, alteran la monotonía del encierro. La tensión la proporcionan el Teniente, sus interrogatorios y el choque de voluntades. Los elementos de distensión surgen de las intervenciones de Sofía y de su obsesivo, jugetón y sensual anhelo de que llegue un hombre.

El montaje plasma acertadamente el proceso de seducción amorosa de Celia por parte del Teniente. Constituye un fino juego en el que ambos manejan sus intereses usando al otro; pero finalmente cediendo al otro. El Teniente acepta obtener y entregar información mediante la lectura de las cartas; Celia acepta hablar de sus escritos. Las palabras de la correspondencia ofrecen, a la vez, esperanzas, y anuncian además en un lenguaje en clave las gestiones de liberación realizadas desde el exterior. Pero al mismo tiempo el Teniente se apropia de las palabras y los deseos del marido ausente para adentrarse en la intimidad y la confianza de Celia. Esto conduce al final a la unión de ambos como seres humanos, por encima de las diferencias sociales y las posiciones políticas.

Sofía, por su parte, frustrada por el encierro y porque el afinador de pianos no ha regresado, se viste de hombre y sale a la calle, desafiando la prohibición. Esta salida le permite conocer lo que pasa en las calles.

Las noticias de las últimas cartas -en éstas se comenta que las gestiones de liberación han fracasado-

la nueva situación del gobierno frente a la disolución de la utopía socialista en el bloque del Este, el potencial aislamiento del país, el peligro que significó la salida de Celia y sus posibles consecuencias, tanto para ellas como para el Teniente, intensifican el conflicto, alteran las relaciones entre los personajes. Asimismo el lenguaje se hace agresivo y grosero. La crisis social y política se representa en el interior de la casa.

Esa crisis interna, sin embargo, se resuelve hacia el encuentro afectivo y la unión de las dos hermanas, la desaparición del Teniente y el retorno a la situación inicial (estructura circular), en la que se reitera la primera escena de los sonidos exteriores para intuir la llegada de la visita que anhela Sofía. Mientras al comienzo del espectáculo esta potencial aparición conlleva una posibilidad de esperanza, en la escena final se carga de desolación. Las protagonistas están más solas, más encerradas y con menos esperanzas. Situación forzada, ya que ambas habían abierto sus sentimientos y descuidado sus defensas. La nueva situación de Cuba en el mundo socialista trae sólo desesperanza a las dos hermanas, prisioneras en una casa que resume tradición y recuerdos de la antigua Cuba.

La puesta en escena de *Two Sisters and a Piano* fue dirigida por Loretta Grieco. Adriana Sevan construye una lograda interpretación de Celia, dentro de un tono general de gestualidad controlada. Por un lado, consigue crear las varias dimensiones de escritora poética con capacidad de ternura hacia su hermana, y por otro, la mujer dura, antagonista del régimen político que se enfrenta agresivamente a los intentos del Teniente y, por último, la mujer de sensualidad reprimida que estalla al final. Jill Remez, como Sofía, construye un personaje que contrasta con el de Celia. Emn su apariencia física, es encantadora en sus juegos casi adolescentes de joven soñadora, que espera con ansiedad al hombre que ha de venir de fuera -esto la asocia con las hijas de *La casa de Bernarda Alba*, en especial con Adela. Con varias de sus intervenciones, proporciona los momentos de relajamiento de la tensión y sugiere, con gestos leves, sus temores frente a los posibles estallidos de su hermana. Su labor corporal además está bien realizada. Carlos Sanz, como el Teniente, es convincente en sus dimensiones de agente del régimen, pero a la vez despechado en el fondo cuando es incapaz de convencer a Celia y Sofía del peligro en que se encuentran. Víctor Manuel, como el afinador de pianos, no logra convencer. Ya sea por instrucciones de la directora o por iniciativa propia, su personaje es un estereotipo del músico tímido, de personalidad débil, que se apoya en gestos y movimientos demasiado convencionales. ■



UN PROGRAMA QUE NO CONVENCÍO

GUILLERMO MÁRQUEZ

Por quinto año, el Festival FLA/BRA nos puso nuevamente en contacto -entre otros aspectos- con la danza contemporánea brasileña. Para nadie es desconocido el auge y la fuerza que la danza, como expresión del siglo, tiene hoy en Brasil, donde existen ininidad de compañías que de una forma u otra se adentran en el quehacer contemporáneo de la coreografía.

La danza contemporánea ha encontrado en Latinoamérica un fértil campo de resonancia creativa. Son muchas las tendencias y estilos de trabajo. Muchas las búsquedas, mucha la experimentación y también muchos los buenos ejemplos.

Brasil no es un caso aislado. Un país tan grande en diversidad cultural, tiene actualmente un sólido desarrollo danzario que abarca desde el ballet clásico hasta las más novedosas tendencias contemporáneas, reunidas en academias privadas, instituciones oficiales, universidades y grupos independientes.

De las presentaciones ofrecidas en esta ocasión por los artistas brasileños, voy a referirme al programa visito el sábado 13 de noviembre en el Colony Theatre, de Miami, que estuvo compuesto por dos coreografías: *Mother of Dreams* y *Raw Footage*. La primera, concebida e interpretada por Susana Yamauchi, es un solo que se introduce en las memorias de la herencia cultural de su creadora e intérprete. No es extraño encontrar actualmente en Brasil una fuerte influencia de la danza butoh japonesa. Son muchas las compañías brasileñas que transitan hoy en día por esta modalidad, algunas con notables resultados. La influencia cultural del país asiático en Brasil es fuerte, debido al abundante inmigración, lo que ha provocado un particular proceso de transculturación que ha encontrado eco en artistas que se remiten a esas fuentes bien por herencia personal, como es el caso que nos ocupa, o bien como búsqueda de nuevas posibilidades expresivas.

Mother of Dreams se caracteriza por el total anticonvencionalismo, por alejarse de códigos trillados. El solo de Yamauchi intenta introducirse en la mágica proyección de la lentitud expresiva del butoh. La aparente sencillez y la carencia total de virtuosismo físico, típico de esta forma danzaria, requirió de un estado energético en el cuerpo y el espíritu necesario para dar forma cabal y artística a una filosofía de difícil comprensión para los occidentales, acostumbrados al ejercicio dinámico.

El solo es interesante por la espontaneidad y naturalidad del movimiento corporal, por transportarnos a una nueva dimensión coreográfica -espacial y kinética-, y nos propone una manera desacomodada de ver la danza. Pero se quedó en lo interesante, en la corteza exterior. No llegó a desgajarnos como lo hizo la fruta que cayó del techo dejándonos ver sus entra-

ñas.

Raw Footage, coreografía de Gary Lund y Giovanni Luquini, fue un extenso trabajo para tres bailarines, que agotó las posibilidades del tiempo y perdió interés. Según las notas al programa, es un homenaje al hombre trabajador, al soldado, al campesino. Ubicados en un ambiente escenográfico muy condicionante -una fábrica-, ni la danza propiamente dicha ni los recursos extradanzarios utilizados, como agua, latones, cubos metálicos, sacos de arena, sierras eléctricas, proporcionaron el efecto deseado. Un espectáculo llamativo, sí, pero banal. No pasa nada.

Hubo imágenes altamente sugerentes, interesantes chispazos de secuencias de movimientos, apoyados por un buen diseño de luces. Pero estos fugaces momentos se perdieron con la reiteración y el querer decir más cuando ya todo estaba dicho.

Es, pues, una coreografía que necesita una revisión de su dramaturgia, que requiere síntesis, se vuelve discursiva y evidente sin dejar espacio a la imaginación. Antes que imitativo, el arte debe ser emotivo. Si no, la obra queda en el placer primario sin trascendencia. Agradece, complace, pero no crea el nuevo objeto estético para el que ha sido creada.

Tal vez el segundo programa, que incluyó otras tres coreografías, haya tenido mejor suerte. Así y todo, somos partidarios de este tipo de intercambios que favorecen el contacto intercultural y propician el acercamiento entre culturas diferentes, como una manera de saber por el camino que andamos. ■

ENTRE SONAMBULOS Y JINETEROS

MARÍA JOSÉ BIELVA

Una vez más hay que agradecerle al Grupo Cultural La Má Teodora la posibilidad de acercarnos a la realidad cubana a través de la literatura dramática que ahora mismo se está escribiendo en la isla. A los textos ya estrenados de Abilio Estévez (*Santa Cecilia, La noche*) y Alberto Pedro Torriente (*Manteca, Delirio habanero*), se ha sumado ahora *Alto riesgo*, de Eugenio Hernández Espinosa, otro de los nombres de primera fila. Y como en los casos anteriores, el proyecto cristalizó en un espléndido espectáculo, algo que, desafortunadamente, en el teatro hispano que se hace en Miami no suele suceder con la frecuencia que uno desearía.

Posiblemente para curarse en salud de las acusaciones de que en sus puestas en escena mete demasiado la mano en los textos ajenos -acusaciones fundadas más, según mi criterio, en apreciaciones subjetivas que en un cotejo minucioso con los originales-, Alberto Sarraín decidió hacer una versión de la obra de Hernández Espinosa (lo había hecho antes con *Réquiem con Yarini*, pero entonces se limitó a ciertos arreglos dramaturgicos). Sus protagonistas, Ella y El,

han pasado a ser El Profesor y El Visitante. Este último se dedica, como Ella, al "jineterismo", esa modalidad socialista de la dizque profesión más antigua del mundo que tiene como principal clientela a los turistas extranjeros. Ese cambio de sexo incorpora a Alto riesgo un elemento nuevo, el del homosexualismo, con el cual la dura crítica a la doble moral presente en la obra original se potencia. *Alto riesgo* -y hablo de la versión que se pudo ver en Miami- entra, bisturí en mano, en la mugre del estercolero de la Cuba posterior a la caída del Muro de Berlín, y abre en canal las tripas de unos personajes en crisis. Sus vidas fueron radicalmente trocadas por los prejuicios, las presiones ideológicas y las mezquindades humanas que la revolución cubana implantó como monedas de libre curso. El Visitante era un estudiante de excepcional talento, que soñaba con ser alguien, pero cuya prometedor carrera fue cercenada de cuajo por los mediocres y oportunistas, tomando como pretexto sus relaciones amistosas con extranjeros (para la terminología de la retórica oficial, era un agente de la CIA... en potencia). Desilusionado de los clichés ideológicos, las consignas huecas, la moral puritana, busca encauzar sus fracasos y sus rotos sueños y reordenar su vida en las difíciles condiciones de la Cuba de los noventa. El Profesor, por su parte, es un profesional graduado en la extinta URSS, que en otros tiempos disfrutó de privilegios especiales (un buen puesto, viajes al extranjero), pero que por razones que el texto no precisa bien, ha caído en desgracia. Es eso que en el gráfico lenguaje popular cubano se conoce como un dirigente "tronado", lo cual es siempre factor de alto riesgo. Sucio maridaje entre una supuestas ideas políticas que en realidad eran pura demagogia y un profundo apego a formas del capitalismo más decadente, se ve hoy insalvablemente solo, condenado al anonimato, el abandono y la muerte civil ("existes pero no existes"). El (re)encuentro entre uno y otro se produce, aparentemente, por casualidad, en el apartamento del dirigente destituido. Allí irrumpe un día el joven, para obligar a aquél hurgar en unos hechos del pasado que los marcó a ambos.

La puesta de Alberto Sarraín borda esta rica confrontación entre el Profesor y el Visitante y convierte el escenario en un absorbente foco de atención. Como ha demostrado en sus otros trabajos con La Má Teodora, Sarraín concibe el hecho teatral como un sistema de signos solidariamente integrados, y no como una suma mecánica de efectos que pueden juzgarse por separado. En ese aspecto, *Alto riesgo* es un espectáculo de una solidez y una coherencia compactas, y en el que todos los elementos que componen el discurso de la representación estimulan con claridad la imaginación del receptor. Esta vez, el supremo patriarca de La Má Teodora solicitó la colaboración del pintor Ramón Alejandro para quedaseñara la escenografía. El resultado, pese a tratarse de su primera incursión en el diseño para teatro, es sorprendente. Ante todo por su funcionalidad y por aportar un espacio escénico con el cual el montaje se relaciona intensamente. Los dos muebles diseñados por él, un trono coronado por dos machetes y una especie de confesionario o escaparate, son integrados en el montaje a

través de un uso que explota inteligentemente su valor simbólico y expresivo.

Alto riesgo cuenta además con una baza segura en las interpretaciones. Gerardo Barrios (el Visitante) y Mario Salas Lanz (el Profesor) protagonizan un estuendo cara a cara, en el que debaten sus pulsiones envueltos entre música de Haendel y Los Van Van. Los dos contribuyen decisivamente a dibujar el friso de vida que se desprende de la obra y le dan carne viva a sus personajes. Espléndidos los dos, ya digo, aunque quisiera destacar de ellos a Salas Lanz, por su construcción psicológica y gestual de ese hombre que se va despojando de su máscara y desnudando moralmente ante su antigua víctima, para mostrar toda la miseria de una trayectoria salpicada de miserias y mezquindades.

Otra mirada bien distinta a la sociedad cubana contemporánea es la que presenta *Sleepwalkers*, que su autor, el cubano-americano Jorge Ignacio Cortiñas, llama "a play in progress". Su estreno mundial lo produjo el Area Stage, en el marco del XIV Festival Internacional de Teatro Hispano, y para quien firma estas líneas fue uno de los títulos más interesantes de la cartelera teatral de Miami en 1999. Cabría incluso decir aquello de: ojo, ha nacido un dramaturgo, si Cortiñas no hubiese estrenado antes un par de obras que, en su momento, no pasaron inadvertidas (en especial, *Maleta mulata* mereció la atención de algunos críticos).

Sleepwalkers nos recrea -y aquí el término es tan adecuado como justo: nada más lejos de la estética de Cortiñas que ese realismo naturalista que tanto empuja la realidad que retrata- una Habana nocturna en la cual la gente aguarda, en una desesperanzada vigilia, la llegada de un agua corriente que sólo se disfrutará por unas pocas horas. O espera un autobús que posiblemente no va a pasar. O sueña, en el caso de los más jóvenes, con que un turista extranjero se los lleve con él a cualquier sitio, no importa cuál sea. Cortiñas, sin embargo, no echa mano a los motivos y personajes del Período Especial que cierta narrativa ha convertido en tópicos (léanse, si se quiere entender lo que quiero decir las novelas publicadas por ese producto de la mercadotecnia que responde al nombre de Zoe Valdés). Todo en esta obra está dicho con suavidad, de modo asordinado, sin alzar la voz, y con la intención de mostrar signos más ocultos. En ese sentido y en muchos otros, *Sleepwalkers* nada tiene que ver con ese teatro cubano que desde hace varios años se puede ver en algunas salas miamenses, y con el cual muchos malintencionadamente identifican a la cultura cubana del exilio. Pero tampoco tiene demasiado que ver con el teatro norteamericano que uno suele identificar como tal. Se podría hasta decir que es una obra chejoviana, en la que no hay propiamente un hilo argumental y en la que no ocurre casi nada. Como el maestro ruso, a Cortiñas le interesa más captar las emociones más íntimas, mostrar las dimensiones trágicas que subyacen en la vida cotidiana. Puede establecerse incluso una extraña analogía entre la Rusia de los noventa y la Cuba de estos otros noventa: en una y otra hallamos la misma vida angustiosa que sofoca todo impulso, toda aspiración, la misma

inercia, el mismo lentísimo arrastrarse en un monótono ejercicio de paciencia, la misma sociedad aletargada donde los hombres y mujeres se vacían, gimen y se pierden en sueños estériles. Angelo Maria Ripellino, un conocido especialista italiano en literatura rusa, ha hablado de los caracteres chejovianos como una serie de personajes marchitos y encogidos por la rutina diaria, unas figuras de gestos atados, de voluntad parálitica, fluctuantes como algas en un estanque. Clavados en un punto muerto, languidecen en un duermevela, solitarios, espectrales, como los pájaros de Levitán a la luz de la luna. No creo que pudiera encontrarse una definición que resuma tan bien a los protagonistas de *Sleepwalkers*.

La obra de Cortiñas se benefició además con una esmerada y profesional puesta en escena de John Rodaz. El trabajo de éste pertenece a ese tipo de montajes en el cual la mano del director apenas se nota. Quiero decir, que no sobrepone el discurso espectacular por encima del discurso del texto. La mano de Rodaz se nota, en cambio, en el esmero formal que preside el montaje de principio a fin, así como en una narración hecha con roces de seda y con una unidad estilística admirables. El reducido espacio de la salita que Area Stage ocupaba en Miami Beach -por cierto, se vio obligada a cerrar tras la última representación de *Sleepwalkers*, a causa de la voraz especulación inmobiliaria de la zona- fue muy bien aprovechado, a lo cual también ayudó mucho la escenografía diseñada por Darin Jones. Rodaz trabajó el montaje a partir de un equipo actoral que reunió a artistas competentes como Mario Salas Lanz, junto a otros más bi-sños como el prometedor Nick Bixby. *Sleepwalkers* es, no obstante, una obra más bien coral, y así lo entendió el director, que se preocupó por lograr un nivel homogéneo.

Lamentablemente, *Sleepwalkers* no tuvo la acogida que hubiese merecido. Ni siquiera fue que no gustara, sino que no fueron muchos los que acudieron a verla, lo cual es una verdadera lástima. Para ellos, quiero decir. En el mundo angloparlante de Miami, el público que más abunda es el que prefiere ir a las producciones musicales y las comedias que llegan avaladas por el éxito en Broadway. No hay más que consultar la cartelera para comprobar la avasalladora presencia de esas obras. Y la de Cortiñas busca la comunicación con espectadores atentos a trabajos de más sensibilidad. ■



OTRA MANERA DE HABLAR SOBRE CUBA

Entrevista a Jorge Ignacio Cortiñas

C.E.D.

Yo vivía antes en California, en San Francisco, y lo que entonces me interesaba era la poesía. Estoy hablando de comienzos de los años noventa, que es cuando en este país empieza lo que se conoce como Spoken Word Scene, una manifestación de lecturas en vivo de la cual surgió un tipo de poesía muy performática, si así puede decirse. Influenciado por esa corriente, yo empecé a escribir unos poemas muy dramáticos, que básicamente eran monólogos. Un día presenté uno en el cual había más de una voz, y aquel texto terminó convirtiéndose en la que es mi primera obra, *Maleta mulata*, que se estrenó en San Francisco en 1998. La montó Campo Santo Theatre Company, un grupo multirracial que presenta obras en inglés y que suele dar a conocer obras de los autores jóvenes más interesantes. *Maleta mulata* la dirigió Pablo Nunes-Ueno, un chico brasileño que vive en Nueva York.

La experiencia con *Maleta mulata*, la lectura, el montaje, las presentaciones, fueron para mí una escuela. Tuve además la suerte de trabajar con muy buenos maestros, en particular la chicana Cherrie Moraga y la cubana María Irene Fornés. En Estados Unidos hay toda una generación de dramaturgos hispanos que ha estudiado con María Irene. No conozco ninguno, a excepción de José Rivera, que no se haya formado con ella. Yo personalmente siempre la he perseguido. María Irene es muy solicitada, y cuando me enteraba de que iba a dar un taller, por ejemplo, en Los Angeles, me montaba en un carro y me iba hasta Los Angeles. Una vez fui hasta México, y como no tenía dinero para pagar el taller, me las arreglé para que me admitieran a cambio de ayudarles como traductor. Siempre que me ve, María Irene se ríe y dice que donde ella da un taller, allí siempre estoy yo. En los últimos años ha dejado de dar los talleres permanentes que antes daba en INTAR, y ahora quienes quieren estudiar con ella la tienen que buscar a ver dónde aparece. Sería muy bueno que alguna vez se recogiera la historia de lo que María Irene ha significado para muchos autores que se formaron con ella. Yo pienso que su aporte es muy grande, y la influencia de sus talleres puede verse hasta hoy.

La segunda obra mía que se estrenó fue *Odiseo, could you stop for some bread and eggs on your way home?*, que fue producida por el New Works Lab de INTAR, en 1999. Hay un crítico en Nueva York, José Esteban Muñoz, que trabaja en New York University. Una noche organizó una reunión en su casa para presentar a dos artistas de Los Angeles y me invitó. Allí me encontré con Pablo Nunes, a quien no había visto en mucho tiempo. En aquella reunión también se encontraba John Garcés, asistente de Max Ferrá en INTAR y director del New Works Lab. Pablo habló con él y le propuso presentar en INTAR un programa com-

puesto por tres piezas cortas, entre las cuales estaba la mía. Él conocía mi texto, pues había dirigido una lectura del mismo que se hizo en La Mama. Michael le contestó que en ese momento no tenía dinero para producir las obras, y Pablo le dijo: Está bien. Permítenos entonces por lo menos presentar el espectáculo. Al día siguiente Pablo le envió los textos de las tres obras, Michael las leyó y ese mismo día nos dijo: Chévere, les dejo presentarlas. Y así fue todo. *Odiseo...* se puso como parte de un espectáculo que incluía además otras dos obras, una de Henry Guzmán y otra de Pablo.

La tercera obra mía que se ha sido montado es *Sleepwalkers*. La estrenó el Area Stage en junio, dentro del Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami. *Sleepwalkers* viene a ser el otro lado de *Maleta mulata*. Mi primera obra es la historia de dos hermanas, ambas salieron de Cuba, pero una de ellas nunca ha estado conforme con esa decisión. Es una metáfora sobre el exilio y una manera de tratar de entender a Miami. *Sleepwalkers* se desarrolla en La Habana de hoy, y es un intento por tratar de explicar esa emoción que siento cuando hablo con personas que viven en Cuba o que acaban de llegar de allá. Cuando la escribí, quise hacer algo un poco más crítico que *Maleta mulata*, o no más crítico, pues *Maleta...* también lo es, mas no en el sentido de criticar sólo por joder, sino para tratar de explicar, de entender. ¿Por qué *Sleepwalkers*? No sé, porque me encanta la palabra, me parece muy linda. Me recuerda además ese momento de la madrugada, cuando la gente ha terminado la poca bebida que pudieron conseguir y han dado vuelta a todas las quejas, a todo lo que se puede decir; ese momento cuando la conversación llegó a un punto muerto y las emociones están casi agotadas. Esa es, en resumen, la sensación que quise captar en *Sleepwalkers*, que en definitiva es una obra que no trata de hechos, sino de sensaciones como ésa. Pensé que era una buena imagen para reflejar lo que está ocurriendo en Cuba. Las veces que he viajado allá, para visitar a mi familia, para mí ha sido muy impresionante. Mis primos tienen mi misma edad, y al estar con ellos me asalta siempre la misma pregunta: ¿qué hubiera sido de mí si me hubiera quedado en Cuba, y qué hubiera sido de ellos si hubiesen salido? Son los accidentes de la historia a los cuales los seres humanos estamos expuestos. O no sé si se trata más bien de posibilidades creadas por la historia. En *Sleepwalkers* quise referirme a la capacidad de las personas de poder manejar o no su vida, de las limitaciones que nos impone nuestra época.

Te hablaba de lo mucho que me impresiona cuando viajé a Cuba. Cuando estoy en La Habana, tengo la sensación de que todo el mundo está esperando para ver qué cambio se va a producir, pero sin la más remota idea de lo que ese cambio va a ser. En una ocasión le escuché a alguien una frase que se me quedó grabada: yo ya no sé lo que somos. Y es cierto, la nación está perdida entre el discurso oficialista al que se aún se aferra el gobierno y ese capitalismo que se ha desarrollado en los últimos años. Es una mezcla bien rara, pues la línea entre los dos sistemas es muy arbitraria y otras veces no existe. Por eso ubiqué mi obra

en ese momento entre el día y la noche que es el alba.

John Rodaz supo de mi obra a través de un actor que vive en Nueva York, Carlos Orizondo, que me conocía. Preguntó en INTAR sobre alguna pieza que tratara acerca de Cuba y le sugirieron mi nombre. Me llamó por teléfono, le hablé de la obra y me dijo: ¿por qué no se la mandas a John Rodaz? Quedamos en que mejor yo se la enviaría a él y si le gustaba, él se encargaría de hacérsela llegar a John. Y así fue. Estuve presente en varios ensayos. Durante el montaje seguí trabajando en el texto e incorporé algunos cambios. Pude así conocer mejor la obra, ver sobre el escenario qué sacaban los actores de aquellas palabras escritas por mí. Y también fui una mosca en la oreja de John. *Sleepwalkers* es un texto muy fácil de montar mal. En Miami hay ya una manera de hablar sobre Cuba. Algunos van a ver mi obra buscando el dictador, el culpable de la situación actual del país. Y en *Sleepwalkers* ese personaje no existe. Yo sólo escribo acerca de personajes que me interesan, que me producen empatía. En uno de los primeros ensayos, el actor que interpreta al Soldado preguntó: ¿cuánto quieren ustedes que yo humanice mi personaje? Completamente, le contesté. Fue algo que me sorprendió, pues se notaba que él estaba un poco queriendo saber si estaba representando el papel del malo.

Te decía que *Sleepwalkers* es una obra fácil de montar mal. En el teatro que se hace en Estados Unidos existen ciertos recursos instintivos. Uno de ellos es el realismo: los personajes siempre existen en un mundo físico. Siempre se explica todo con motivaciones psicológicas. Siempre se enfatiza la primacía de la familia biológica. Hay una escena en que Tito le tiende la mano al padre y éste le dice déjame en paz. Cuando John llegó a montar esa escena, hizo que además de decir el texto Tito le pusiera la mano en el hombro al padre. Yo le pregunté: ¿y eso para qué? Necesito cierto contacto entre ellos, me respondió, que se vea el amor del hijo por el padre. ¿Ves? Siempre la familia se salva, se recupera. Eso no estaba en el texto. *Sleepwalkers* trata de gentes que viven en un edificio, en un barrio, y en el montaje se acentúa más bien que son los miembros de una familia. A mí esto de las motivaciones psicológicas me aburre mucho, la verdad. Me parece una manera de domesticar la locura, los deseos y el absurdo humanos. Tito wants to fly airplanes made from recycled Granma newspapers because he loves to fly, but doesn't have the means. Punto. Not because his father taught him how to fly or because his absent mother was a pilot., but because he imagines he would love the way air feels in his hair at high altitudes.

De todos modos, no siento que mi obra esté traicionada en el montaje de John. Está traducida a su lenguaje escénico. Además, gracias a John escribí nuevas escenas que él me ayudó a ver que faltaban en la obra. El orden de las escenas también cambió, creo yo que para beneficio de mi obra, gracias a John. Por supuesto que pienso que John es un gran director, que posee su propia estética, su propia ideología, que no siempre coinciden completamente con las mías. Pero con eso entramos en la vieja discusión de cuál es

el papel del autor y cuál es el papel del director. María Irene Fornés, por ejemplo, tiene prohibido que otro director que no sea ella estrene por primera vez sus obras. Nilo Cruz a veces dirige las suyas a veces y otras veces no. Yo pienso que hay posibilidades de colaboración. En todo caso, lo que se presentó en Area Stage no fue exactamente lo que yo "oí" en el momento en que escribía el texto, aunque quedé muy feliz y muy satisfecho con la producción. ¿Dirigir mis propias obras? Por supuesto que me interesa. Sólo se trata de que se den las condiciones y la oportunidad para poderlo hacer.

Obviamente, *Sleepwalkers* no es teatro cubano al estilo de la Calle Ocho. Pero tampoco el teatro y la literatura cubanos no se reducen a eso, ni empiezan y terminan allí. A mí me interesa mucho, por ejemplo, un autor como Virgilio Piñera. Lo mismo que dramaturgos como Samuel Beckett, María Irene Fornés y Carol Churchill.

¿Que si me gustaría que *Sleepwalkers* se montara en Cuba? Me encantaría. Mas dudo que ahora mismo se pueda poner. No sé, me gustaría equivocarme. En Cuba se producen esas especie de burbujas de espacio, como puede ser el cine de Tomás Gutiérrez Alea, pero siempre bajo condiciones muy particulares.

En lo que se refiere a proyectos, tengo varios. Uno es una obra sobre Miami. Otro es acerca de un secuestro, lo que uso como metáfora para hablar sobre la heterosexualidad. Los personajes son dos mujeres secuestradas por unos paramilitares. Me interesa desarrollar la dinámica que se crea entre esas personas que tienen que convivir por varias semanas. The way each of them, paramilitaries and prisoners, are complicit in the construction of each other, and in the very maintenance of their cell. The way each character, male and female, is bequeasted a realm of limited possibilities. And with in that small space builds a life. What are the limits of human agency? How do we write ourselves past the limits history has imposed on us? I am always returning to these questions as a writer. Isn't that what fiction and theatre are? How we take somebody else's alphabet and use it to tell a new story? ■



THE HOUSE OF BERNARDA ALBA

MATÍAS MONTES HUIDOBRO

Dentro de la trilogía trágica compuesta por *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, que no han sido las obras más innovadoras y originales de su autor, siempre esta última me ha parecido más lograda, ya que Lorca sacrifica la poesía en beneficio del quehacer dramático. Es indiscutible que con ello se pierde algo medular del escritor, pero gana en intensidad dramática dado que en los otros casos, y particularmente en *Bodas de sangre*, la tragedia está a punto de perecer bajo el peso de la lírica. La versión en inglés de cualquier texto de Lorca disminuye el porcentaje de componentes líricos gracias a la resistencia natural que ofrece la poesía a toda traducción, a menos que el texto dramático insista en la traducción literal de la metáfora y termine en el absurdo. Lo que se pierde por un lado se gana por el otro y las situaciones adquieren naturalidad y una cierta lógica, si tal cosa puede decirse de la vida española y de los derramamientos de sangre que arrastran a los personajes como si fuera una inundación. Vistas al desnudo estas mujeres encerradas entre las cuatro paredes que les imponen su circunstancia y el afán de dominio de Bernarda, lo que se aminora en grandeza se gana en individualidad y sentido común, en la medida en que esto último es posible.

El acierto de la producción del Department of Theatre and Dance de Florida International University que dirigió Phillip Church reside en lo que acabamos de exponer y en conseguir una interpretación correcta en su mayor parte con el equipo de actuación. Su mayor desacierto está en descomponer el aporte realista de las situaciones con efectos visuales superficiales e innecesarios. El muro posterior que encierra a estas mujeres adquiere la transparencia de una gasa donde se perfilan siluetas del folclor turístico andaluz, que vuelven relativamente explícitas las pasiones internas de estas mujeres situadas en un callejón sin salida, sirviéndonos de distracción y desplazando el foco de atención. Esto se evidencia en el momento menos logrado: la escena de María Josefa con el ingenioso cordero de carne y hueso que hace su intervención cuando le place, como corresponde a los términos de la realidad, mientras Nikki Márquez hace de las suyas con su lamentable incomprensión coreográfica, sin contar que ya el propio Lorca se ha tomado con el personaje y el texto de María Josefa una licencia lírica que nunca ha encajado del todo. La personificación de Pepe el Romano, cuyo mayor atractivo como hombre está en lo que no se ve, tampoco fue una buena idea.

Por el contrario, si nos limitamos a la dirección de actores y al movimiento y manejo de ciertas escenas por Phillip Church, podemos encontrar muy buenos logros. Un buen ejemplo es la escena de la cena,

hecha con gran naturalidad, lo cual no excluye que se perciba que la cosa anda mal, pero con las suficientes apariencias de andar bien para que Bernarda lo pase por alto. Además, el sencillo pero correcto trabajo de Lucía McArthur como Prudencia, ofrece un vivo contraste con Bernarda, dejando saber que todas las madres españolas no están cortadas por la misma tijera. Aunque varios personajes de la obra están perfectamente definidos, otros se diluyen en el conjunto, como es el caso de Amelia y Magdalena, que no invitan a grandes actuaciones. Sin embargo, quedan muy bien caracterizados por la dirección y sus intérpretes. Jackie Bledsoe hace un buen trabajo con Amelia, y le ajusta con donaire la careta de a mal tiempo buena cara. Particularmente Collen Crouch nos da una excepcional Magdalena, de la que es difícil sacar algo y a quien el propio Lorca, que no sabe qué hacer con ella, manda a dormir la siesta. Con una indiscutible seguridad, sus entradas y salidas se siguen como si fueran las de la protagonista. Su dicción, además, es excelente. Principalmente hace algo que es esencial en el teatro: escuchar con atención lo que dicen los demás para interiorizar el texto y la situación en que se encuentra; sacarle partido al silencio para decir lo poco que se tiene que decir de la mejor manera posible. Angustias, recargada en algunos montajes con las penalidades de su nombre, tiene también muy buenos momentos. Su entrada en escena, muy bien montada por Church en pausa e intención, deja sentada que es una joven consciente de su posición dentro del clan. La blancura de su piel la favorece, como si indicara que procede de otra rama de la familia. El choque entre Martirio y Adela, especialmente hacia el final, está bien logrado por Claudia La Torre y Nickie Santaella, que hicieron un buen trabajo, aunque esta última pierde algunas oportunidades en un personaje en el que Lorca sintetizó la rebeldía, las pasiones básicas de la sexualidad y la reacción violenta autodestructora. Laverne Lewis actuó con naturalidad, generalmente con intención, como cuando entra Adela supuestamente en busca de agua, otro momento bien marcado por Church. Inclusive cuando, posiblemente por descuido, se le cae la lámpara y por poco quema la casa, no estuvo mal y estas cosas pasan. Pudo haber parecido menos decidida, dada su posición socioeconómica. Lorca tenía una clara consciencia de las clases sociales, lo cual no es menos importante que su lírica, que aparece cuidadosamente estratificada en sus obras. Es por eso que La Mendiga (lamentablemente eliminada) tiene un significativo papel que jugar como manifestación de la consciencia de clases. Su aparición no es gratuita y está ahí por algo. De ahí también la importancia de la Poncia. Con una dicción que no la favorece, Agnes Tsangarido hizo este papel, uno de los más logrados por Lorca, justamente resentida, a través de la cual las hermanas viven algunas de sus pasiones más íntimas. Ella observa y nos guía, advierte y participa del desastre, sin perder por ello el sentido del humor popular. Finalmente, aunque Bernarda Alba es la que lleva las riendas del poder, el título no se limita a su nombre, sino que abarca "la casa", que es de su propiedad con todos sus habitantes. Una puesta en escena puede destacar lo uno o lo otro. En este caso, la presencia totalitaria de Bernarda no

se impone sobre la de las víctimas. Bernarda no tiene que ser vista, necesariamente, como un monstruo (a pesar de su monstruosidad), sino también como una madre que cree que ése es el mejor modo de gobernar una familia y que a la larga sus medidas coercitivas son de beneficio colectivo. De hacerlo así, la monstruosidad se reduce al error. Carmen Cimadevilla hace una esforzada labor, pero como no asume el bastón de mando en todo su poder totalitario, nos da una madre que no debe servir de modelo, pero cuya crueldad física es menos fuerte que la de sus palabras, inclusive cuando manda a callar y a matar en español, aproximación bilingüe que va más allá de mi comprensión, a menos que alguien piense que en español se manda a callar y a matar mucho mejor.

Es indiscutible que, en su conjunto, esta puesta en escena de *The House of Bernarda Alba* tiene un saldo positivo, con momentos muy logrados; teniendo en cuenta, además, las dificultades de la obra y las circunstancias de una puesta en escena por un equipo de estudiantes de teatro. ■

DANZA DE FIN DE SIGLO

GUILLERMO MÁRQUEZ

Concebir un festival internacional de ballet no es tarea fácil ni empeño que se resuelva en unas horas. Por otro año consecutivo, el Festival Internacional de Ballet de Miami es el resultado del mancomunado esfuerzo de un grupo de soñadores que en combinación armónica empiezan a ver sus sueños convertidos en realidad, esta vez por cuarta ocasión. Realidad que adquiere envergadura de acontecimiento cultural no sólo por la calidad del mismo, sino por lo que significa para la ciudad de Miami. Pedro Pablo Peña, director general y artístico del evento, logra una vez más adjudicarse la medalla del éxito.

Este año estuvieron presentes 19 agrupaciones danzarias de Argentina, Austria, México, Colombia, Brasil, Canadá, Inglaterra, Italia, España y Estados Unidos. Alrededor de 50 bailarines de diferentes técnicas, escuelas y estilos interpretativos colmaron el escenario del Jackie Gleason Theatre para compartir esta fiesta de la danza y para homenajear al bailarín, maestro, coreógrafo y artista portorriqueño José Parés, a quien se dedicó esta cuarta edición, en un merecido reconocimiento a una trayectoria artística de toda una vida dedicada a la danza. Parés estuvo vinculado durante una larga etapa de su vida al Ballet Nacional de Cuba, a Alicia Alonso y a la organización de la Escuela Cubana de Ballet, hoy en día reconocida internacionalmente. Más tarde formó parte del Ballet del Siglo XX de Maurcie Bejart, indiscutible escuela de modernidad danzaria, y de regreso a Latinoamérica se vinculó al quehacer artístico del Ballet de Venezuela y al Ballet Concierto de Puerto Rico, entre otros. Formador de una gran cantidad de bailarines y prolífico

creador, sus coreografías integran el repertorio de las más prestigiosas compañías actuales de ballet.

PREDOMINIO DEL BALLET CLÁSICO

En dos noches de maratónica presentación, con programas conciertos diferentes cada día, el público de Miami pudo disfrutar del buen arte de la danza, desde el más puro, convencional y tradicional pas de deux clásico decimonónico hasta las más modernas maneras de concebir el movimiento y el gesto en nuestros días. Indiscutiblemente, el festival tiene una tónica hacia el ballet clásico y neoclásico. La gran mayoría de las propuestas transitaron entre Petipá, la herencia Balanchine y las influencias de Bejart. Las incursiones en la danza moderna le otorgaron al evento un carácter más cosmopolita.

Momentos significativos fueron las interpretaciones de los bailarines españoles María Jiménez y Carlos López Molero, tal vez los más aplaudidos en sus dos presentaciones con Tchaikovski pas de deux y Diana y Acteón. Ambos fueron una lujuriosa exhibición de destreza técnica y vitalidad, con lo que se ganaron el reconocimiento de un público que bien supo de pie reconocer y premiar su eufórica maestría.

Junto a ellos, la acoplada pareja del Royal Ballet de Inglaterra, integrada por Christina McDermott e Iñaki Urlezaga, quienes lucieron sus mejores galas en los pas de deux de Quijote y El cisne negro. Urlezaga es un bailarín desenvuelto, dotado de excelentes condiciones físicas y un natural encanto para la comunicación que le facilitó adueñarse de la escena en cada una de sus presentaciones.

Laura Morelos y Jaime Vargas, jóvenes figuras de la Compañía Nacional de Danza de México, pusieron de manifiesto su desbordante juventud y su fuerza interpretativa en una lograda ejecución de Diana y Acteón. El colectivo dirigido por Cuahtémoc Nájera demostró que vive un saludable momento artístico.

Daria Klimentova y Dimitri Gruzdyev, del English National Ballet, hicieron de su Romeo y Julieta una agradable versión llena de plasticidad y poesía, tal vez un poco necesitada de contrastes, pero no obstante válida en su intención. Ya la primera noche ambos habían presentado sus cartas credenciales de profesionalismo en el pas de deux de El cisne negro.

Los bailarines del Ballet de la Opera de Viena, Alexandra Kontrus y Thomas Solymosi, tuvieron dos destacadas interpretaciones. Una fue el pas de deux del cuarto acto de El lago de los cisnes, en donde lo sutil y lo íntimo hallaron una perfecta combinación a favor del lirismo. La primera noche habían mostrado la vertiente clásica en un Adagietto de evidente calidad con aires de modernidad, que no sólo evidenció el talento de sus intérpretes, sino también la creatividad y búsquedas innovadoras de su coreógrafo, Renato Zanella.

La muerte del cisne de Fokin es siempre una aspiración, un reto y un compromiso para cualquier bailarina. Esta vez, Aniana Marban, del Miami Hispanic Ballet, tuvo esa responsabilidad. Marban no es aún una artista profesional y le queda un largo camino por recorrer, pero asumió el reto con valentía. El solo perdió en intimidad y dramatismo. El escenario, dema-

siado iluminado, se tragó al pobre cisne moribundo, al cual le hubiese bastado con un telón negro de fondo para resaltar su trágica languidez.

La pareja de Maydee Peña y Peter Kosak, del Cleveland San José Ballet, mostró una vez más a una excelente y experta bailarina que posee seguridad, precisión y fuerza interpretativa, tanto en su brillante pas de deux de El corsario como en su Go Daddy-O, con coreografía de Denis Nahat, en donde Peter Kosak pudo lucirse un poco más como bailarín.

Junto a ellos, dos figuras más que merecen un comentario: el joven bailarín argentino Cristian Pérez, sólido y firme en su cometido, y la bailarina mexicana Sandra Bárcenas, espléndida y diestra en su ejecución.

UN FESTIVAL DE INTÉRPRETES

Este es un festival de intérpretes que exhiben y demuestran sus potencialidades técnico-interpretativas. Algunos dentro del más depurado profesionalismo, otros en camino de conquistarlo. Es bueno recordar que la técnica es siempre un procedimiento para dominar el cuerpo y convertirlo en un instrumento capaz de proyectar las profundidades del alma. Cualquiera que sea, es una forma de entrenar al cuerpo para responder a cualquier exigencia del espíritu. En ningún caso la ejecución se puede reducir a un simple sistema de pasos sin sentido concatenados e inamovibles. Creo que todos estamos convencidos de la necesidad de la técnica, pero también necesitamos de la maestría de la expresión.

Coreográficamente, el IV Festival Internacional de Ballet de Miami no tuvo momentos memorables. Destacables en su intención fueron Momento feroz, de la novel coreógrafa Irmah del Valle, de Momentum Dance Company de Miami, y Tribal, de Roberto Dias, interpretado por Brazarte Dance Company, también de la misma ciudad. La primera es una coreografía inspirada en el estilo cubano de danza moderna, en el que Irmah del Valle se formó. Un trabajo grupal que enfrenta el riesgo del espacio y la audacia de mover doce bailarines simultáneamente, la mayoría de las veces al unísono, dentro de un vocabulario danzario de nuevas implicaciones estéticas, con una dinámica de movimiento fuerte y agresiva dentro de un acertado diseño de luces, por lo demás un poco efectista al final.

Por su parte, Tribal llamó la atención por la fluida calidad de los movimientos corporales desprovistos de esquematismos y poses preconcebidas, más cercanos al disfrute del movimiento simple y natural. Fue también otro trabajo grupal, de danza moderna, que vio afectada su unidad compositiva por el abuso de entradas y salidas del escenario.

Otros significativos trabajos coreográficos fue The Man that got away, de Sherry Zunker Dow, interpretado por Brooke Klinger y Sam Chittenden (Aspen Ballet, de Estados Unidos). La sencillez de la dramaturgia sorprendió en este solo-dúo que no gastó recursos adicionales en decir, en breves líneas, lo que quería. El equilibrio entre la kinesis del movimiento físico y la quietud de la aparente inmovilidad, la alternancia entre lo exterior y lo interior, coincidieron felizmente en un trabajo breve, pero de factura exacta.

A DIRECT FLIGHT TO THE NIGHTMARE

RICARDO PAU-LLOSA

Jorge Trigoura and his wife, Leanne Labrada, make up Trigo Labrado, the most relevant, brave, and original Spanish-language theatrical group in Miami. He writes, directs, and acts in his plays, along with Leanne. Both were about to graduate from Havana's Instituto Superior de Arte, where Trigoura studied with José Antonio Rodríguez (director of the Grupo Buscón), when they obtained a travel visa to Spain. There, in 1991, they sought political asylum and went on to work for the next year with the Sala Triángulo - staging plays and monologues by Virgilio Piñera, among other authors. In Miami since 1992, Trigoura has acted in productions of plays by Matías Montes Huidobro (Exilio) and in La Má Teodora's production of La Chunga.

In 1998 Trigoura staged his play Si las balsas hablaran o Juicio final a teatro lleno at the Teatro Zayón, garnering wide acclaim in the local press -El Nuevo Herald considered it the best local theatrical performance of the year. Si las balsas... is a complex play dramatizing the plight of a family -mother, father, and their two children- who drown in the Florida Straits while trying to flee communist Cuba. The actors shift seamlessly, at a breathtaking rate, between the myriad roles of their past lives -themselves as the parents who were once "integrados", willing participants in the communist regime, who have since fallen into disgrace, as well as their children, co-workers, state security agents, et al. They act out the shocking pettiness of their old lives under the penury of socialism, a system uniquely endowed with the ability to reduce human being to the howl of appetite and fear. Trigoura manages to combine dazzling experimentation with multiple roles while capturing the dire trance of hopeless, if purifying, confession.

The action of Trigoura's new play, Vuelo directo, takes place on a flight from Havana to Miami. Aurora, a recently released political prisoner traveling to the US as an exile, and Fausto, a musician who long ago abandoned his rebellious individualism to become an official artist of the regime, is embarking on a much hyped international tour. Clearly, the character of Fausto is in part a parody of the careers of Silvio Rodríguez and Pablo Milanés. But only in part. Fausto is not completely hardened by cynicism and the prostitution of the soul. Yes, the regime has made him famous and he gets to travel and live the life of a star, but curiosity overwhelms him when he sees Aurora on the seat next to him on the plane, withdrawn into her books and serene in their convictions. She is a survivor of the hell which Fausto's songs disguise. As the play unfolds, Aurora becomes simultaneously Fausto's conscience, chorus, muse, and foil, igniting the guilt-ridden musician into a rending revision of his self-be-

A trois?, de Eriberto Jiménez del Ballet Concierto de Miami, fue el trabajo mejor resuelto coreográfica y conceptualmente de todos los triángulos amorosos presentados la segunda noche, así como el que más inventiva mostró, sin permitirle la entrada al melodrama y jugando con el humor.

Por último, se destacaron los dos trabajos presentados por Les Ballets Jazz de Montreal: Excerpts of Ederlezel, de Myriam Naisy, y Assurance & Small Gestures, de Shawn Hounsell. El primero es una obra redonda y bien concebida, decodificada y expresiva. El segundo tuvo un interesantísimo comienzo dentro del lenguaje puramente gestual, con un progresivo desarrollo en el juego del intercambio de camisas, pero que se volvió reiterativo y casi lindó con lo demasiado extenso.

Y estamos hablando de un festival de danza, entendiendo ésta sin fronteras ni distinciones, como universal lenguaje del cuerpo para expresar las emociones, necesidades y sentimientos más profundos y vitales del ser humano. La danza como un arte que merece su justo espacio y el reconocimiento total como expresión artística.

Sin embargo, aún estamos imbuidos del virtuosismo y sacrificamos el todo por la parte, interrumpiendo la acción dramática del bailarín con aplausos o comentarios fuera de lugar que sólo pueden provocar la desconcentración o turbación del intérprete. Si no se nos ocurre interrumpir a un virtuoso violinista en medio de su ejecución o detener a un genial actor a mitad de su parlamento, ¿por qué entonces no podemos entender el arte del ballet como una unidad dramática completa en sí misma y guardar las emociones para el final, cuando el objetivo ha sido completado y la satisfacción de lo comunicado es mucho más plena? No intento hacer reprimir los impulsos emocionales, pero sí proponer que se acumulen para su explosión en el momento justo.

Miami danzó en grande los días 18 y 19 de septiembre. Otro año más el Jackie Gleason Theatre fue la sede de un significativo acontecimiento cultural que enorgullece a la ciudad y que cada año va ganando más adictos, al tiempo que descubre otra cara de Miami, más allá de la turística. Cuatro ediciones consecutivas celebradas desde 1996 es señal de que la danza empieza ya a formar parte inseparable de nosotros. ■



trayal. A third character appears, the Devil himself, played by Gerardo Riverón, and the battle for Fausto's soul is engaged.

Vuelo directo employs similar on-scene shifts between characters, but these are less emphatic than the ones that drive the ecstatic frenzy of *Si las balsas...* **Vuelo directo** is more direct than *Si las balsas...*, and while it lacks the dazzling pyrotechnics of characterization and the interwoven internal subplots of the latter play, the themes are the same. What happens to Self as it struggles to survive totalitarianism? All forms of struggle -be it noble resistance or the trickster's attempt to outsmart the system and only appear to collaborate -leave indelible scars. The appearance of obedience soon becomes obedience, and rebellion becomes a descent into great suffering without witnesses, allies, or seeming consequence. Both Aurora and Fausto share that terrible Cuban loneliness that socialism has imposed, for who in this world of posturing activists, apologetic journalists, sycophantic intellectuals, greedy traders, and conniving popes helps the people of Cuba in their daily life-and-death struggle against oppression? Nadie.

Vuelo directo could benefit from a less histrionic portrayal of the Devil, inspired more by Dostoevski than Bela Lugosi. The Faustian deal with the devil is too classic a theme to be downplayed, but there are pints in which the play could benefit from the quiet poetry of silence and gesture. Trigoura and Labrada are athletic, explicit actors, and this keeps the play moving at a clip. The play employs dance and song, parody and dialectics, humor and despair, all expertly woven and sustained. But there are those moments when the anguish of the self needs the luxury of pause; the abyss too must have its say and its only language is silence.

Trigoura and Labrada have brought to Miami's generally complacent theater scene the rough blade of ethical conscience and historical consciousness. Rising from their makeshift, home-made props, they make the wound that is Cuba come alive on stage, and they prepare this wound for simultaneous analysis and catharsis. The play's emotional tenor has the urgency of a scream, but the work has the rigor of brain surgery. Trigo Labrado is a dazzling, complex theater that throws needed lights on one of the most painful and least understood national moral nightmares of our times. ■



CRIATURA DEL AGUA, LA MEMORIA Y EL ALMA

JUAN CARLOS MARTÍNEZ

Julia de Burgos, criatura del agua es una obra presuntuosa pero necesaria.

Su estreno mundial en Nueva York, a cargo del Teatro Rodante Puertorriqueño, tuvo la connotación de acontecimiento cultural en una ciudad donde cualquier cosa que no sea Broadway es aproximada -si acaso es- con recelo y sospecha, entre otras razones porque se hace mucha bazofia pseudocultural y cuasi etnológica en nombre de la libre expresión de las minorías.

Esta vez no. Si el New York Times y el Daily News le dedicaron espacio y reflexión, al igual que los rotativos en español -menos reflexión, desafortunadamente- y hasta espacios radiales que sólo excepcionalmente se dan por enterados de que el teatro aún existe, fue porque de boca en boca se corrió la voz de que algo diferente estaba pasando en la sala de la Calle 47 y la 8ª Avenida. Y allá se fueron, a comprobar que ni la advertida indigencia material que adolece "nuestro" teatro pudo opacar la brillantez de un director que como Manuel Martín ha hecho de la teatralidad su sexto sentido, ni la juventud de una actriz como Sol Miranda fue óbice para desplegar una actuación con ribetes de perfección y maravilla.

El elogio primero, sin embargo, para la dramaturga Carmen Rivera. Osada como es, se arriesgó en una aventura creativa que le tomaría casi tres años de investigación acerca de la vida de Julia Constanza Burgos García -más conocida por su nombre de poeta: Julia de Burgos- y las circunstancias históricas en las cuales forjó su compleja personalidad como escritora y mujer de apetencias sociales y políticas fuera de escala.

Julia se desplomó de soledad sobre una acera al este de Harlem a los treinta y nueve años de edad, muerte presentida y verbalizada en uno de los veinte poemas suyos que son imbricados con mejor o peor acierto en las diecisiete escenas que necesitó la autora para ilustrar la corta (Carolina, Puerto Rico, 1914-Nueva York, 1953) pero complejísima vida de una mujer dotada de una fuerza inusual para decir las cosas que pensaba y de una integridad pasmante para hacer las cosas que decía. La selección de hechos biográficos y los poemas revelan por sí mismos el punto de vista de la autora, que es de compromiso con la figura histórica y de simpatía hacia los ideales de identidad nacionalista e igualdad social -estándar feminista incluido- que animaron a la Burgos durante gran parte de su vida.

No obstante, debo apuntar que la percepción de Carmen Rivera sobre su compatriota no es una mirada complaciente a todo trance. Ella hurga en las contradicciones del personaje histórico y de la figura litera-

ria para aportar su propia visión del personaje como entidad dramática. De ahí la abundancia de material biográfico y la constante alusión a su referente literario, que por momentos resulta excesiva y hace más difícil entender la secuencia anecdótica en un texto ya de por sí complejo por su estructura de collage y por la técnica de narración a saltos.

El aporte más original de la autora desde el punto de vista dramático es la concepción del personaje central como un ente desdoblado en dos: la mujer en sí y su conciencia de sí, que en el caso de Julia de Burgos parece que anduvieran en perpetua disidencia y que sólo con la muerte -es figuración de Carmen Rivera- se reconcilian la una con la otra y trascienden como una sola en la iconografía cultural latinoamericana de este siglo. Esa dualidad de caracteres profundamente humanos en sus contradicciones es lo que viabiliza en parte la empatía que se establece entre público y texto. Lo demás hay que agradecerlo a la maestría del director y a la actuación de dos excelentes actrices.

Más que la puesta en escena en sí -disminuida de sus atributos artísticos por limitaciones materiales que escapan a la competencia de análisis del crítico- es la concepción escénica de Julia de Burgos, criatura del agua lo que la ampara de la rutina. Manuel Martín ha armado la representación a manera de un rompecabezas en el que todas las piezas, aun las de relieve indefinido o monocromáticas, son imprescindibles para lograr la imagen total.

Su probada intuición de lo teatral le permite constreñir lo que es puramente informativo a un plano de lectura descriptiva que guía al espectador en la aprehensión de la "historia" del personaje depositario de la acción. El resto, lo intrínsecamente dramático asociado a la acción como devenir de la anécdota, es connotado a un primer plano discursivo donde lo que más importa no son los hechos sino las circunstancias que los sustentan.

De esta manera, Martín despoja al texto -en el mejor sentido- de sus resonancias didácticas y lo manipula con la prudencia que la experiencia y la sabiduría le confieren. Las citadas diecisiete escenas dejan de ser una reconstrucción hilvanada de una historia para convertirse en una suerte de juego de naipes en el que el azar y el desconcierto forman parte de la espontaneidad de una vida recreada no para ser servida como una pieza de museo, sino para ser reinventada en cada representación.

Sólo una tal concepción del texto dramático pudo conducir a tan intensa y cruda -en el sentido stanislavskiano- interpretación del personaje Julia. Yo no sé si Julia Constanza García Burgos se parecía o no a lo que hace Sol Miranda, pero sí puedo asegurar que gracias a ésta tengo una muy peculiar y perecedera Julia de Burgos en mi memoria. Algo tiene que haber de posesión, de influencias invasivas y de sustituciones psicofísicas dadas a través de la actuación para que nuestro agnosticismo entrenado en el cinismo y la imagen virtual se deje arrastrar por los subterfugios de una mujer que se baña en un río que no existe más que en su palabra. Y se lo crea.

Sol Miranda confirma aquí lo que ya había insinuado en trabajos anteriores: su madera no es de este mun-

do. La vamos a disfrutar como cosa propia hasta que un productor aguzado la "descubra" y nos la devuelva en pantalla grande y a todo color. Entonces quizás habrá perdido el demonio, pero habrá ganado en credibilidad bursátil, y eso no está tan mal, a fin de cuentas.

Su alter ego, La Mujer, resume en sí toda la osadía y la petulancia que uno admira y rechaza al mismo tiempo en Julia. Su intérprete, Lourdes Martín, sabiendo que en la concurrencia le aguardaba la peor parte, no se desgastó en la búsqueda de una imagen reflejo y se concentró en la consecución de una dimensión diferente, favorecida a priori por la volatilidad de su físico, pero sostenida a la larga por una interpretación inteligente, modesta si necesaria, y calculadoramente frívola cuando venía a tono con la intención desacralizadora del mito Burgos.

El resto del elenco -Puli Toro, Tony Chiroles, Mateo Gómez y Ricardo Puentes- hace lo que está al alcance de sus personajes para no desameritar en un texto que pudo perfectamente prescindir de ellos. No es poco, en realidad. Cada uno, como sus referentes históricos, deja una impronta en la recuperación colectiva de una memoria desfigurada por su propia luz.

No creo que en años -como en el paso de un cometa- se vuelva a repetir de una vez esta buena suerte de concurrencias: director, autor, objeto dramático, actores. Pero tengo la esperanza de que por algún mecenazgo -con dinero privado o público- se mantenga este montaje vivo, aquí y fuera de aquí, para enaltecer el teatro y celebrar la vida tristemente útil de Julia Constanza Burgos García, criatura de las aguas del Río Grande de Loiza y de las calles asfaltadas de La Habana, Washington y el Nueva York de los poetas de todas las patrias extraviadas. ■





entana al exterior

C U B A

CAMINO A CAMAGÜEY, OTRA VEZ Y SIEMPRE *

OMAR VALIÑO

El año teatral 98 dibujó su rostro, sin saberlo, camino a Camagüey, como dijera el cantor. La ubicación entre el 12 y el 20 de diciembre del festival tradicionalmente organizado por esa ciudad, me permite tomarlo como referencia para una revisión del itinerario escénico de 1998; con seguridad, el panorama más desalentador de los últimos años.

El invierno transcurrió apenas sin noticias de interés tanto de las provincias como de los escenarios capitalinos. De los últimos, salas claves como Hubert de Blanck, El Sótano y Covarrubias, permanecerían cerradas por problemas técnicos alrededor de ocho meses.

En Matanzas, a propósito de la celebración el 22 de enero del Día del Teatro Cubano con la entrega de los Premios Villanueva de la Crítica, Rubén Darío Salazar estrenó su espectáculo titiritero *El quiñol de los Matamoros*. Una agradable puesta en escena que, sin embargo, padece una indefinición entre sus dos líneas centrales: el mero divertimento musical en homenaje a Santiago o la presentación de una historia socializada como punto focal.

Con la despedida de febrero llegaba la inocultable demostración de la vitalidad de Vicente Revuelta, quien ahora, cuando escribo estas líneas, acaba de recibir, junto a su hermana Raquel, un justísimo Premio Nacional de Teatro, entregado por primera vez. Eterno experimentador, Vicente aprovecha la vitalidad del conjunto de jóvenes que ahora guía y los espacios no convencionales de la Casona de Línea para proponer con verdadero desenfado, y sin intelectualismos ni poses teatrales, un homenaje a los centenarios de Federico García Lorca -*La zapatera prodigiosa*- y Bertolt Brecht -*Café Brecht*- y a los cuarenta años de su Teatro Estudio.

Se iniciaría así, con la llegada de la primavera, una silenciosa temporada periférica. Aun dentro de El Vedado las propuestas de Vicente con el autodenominado

núcleo Chispa constituían, por las características enunciadas, una referencia marginal frente al gran público y frente a la escasa, asistemática y farandulera promoción que los medios le dedican al teatro. Lo mismo padecerían los grupos El Ciervo Encantado, Teatro D' Dos y Argos Teatro.

El Ciervo Encantado ha venido acondicionando un local en la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte, un lugar casi inaccesible en las noches. Allí presentaron el espectáculo de Nelda Castillo que nombró al propio grupo y una suerte de café de variedades con parte del material no elegido para la puesta en escena de *El ciervo encantado*. Esta última parte de la narración homónima del patriota Esteban Borrero y constituye una aproximación libre a las esencias del texto original a través de un proceso de improvisaciones y montaje. La tríada de personajes remodela la visión vernácula del negrito, la mulata y el gallego para hablar/ expresar a las Isla. Aunque el espectáculo no siempre consigue visualizar sus propósitos semánticos, actúa de manera cautivadora sobre el espectador. En su misterioso ritual nos conmina a reflexionar sobre las contradicciones entre el camino y las sucesivas utopías de construcción nacional.

Teatro D' Dos prosiguió "La Trilogía de los Hijos" con el estreno de *La noche de los asesinos*, de José Triana, en la Salita del Museo de Arte Colonial, en La Habana Vieja. El montaje de Julio César Ramírez no logró devolver, como en su anterior versión de *La casa vieja*, una visión renovadora en los planos estético e ideotemático. Descontando valores parciales, faltó tensión entre el juego y la verdad consustanciales a la obra, lo que impidió una propuesta más concreta de los personajes y, por tanto, un diálogo más preciso con el espectador cubano de hoy.

Argos Teatro se refugió en el sótano de la antigua iglesia que sirve de sede al Teatro Buendía para hacer *Baal*, de Brecht, bajo la perspectiva de su director Carlos Celdrán. Una puesta que, a pesar de los déficits y desniveles actorales, consigue revelarnos una imagen antes inédita del tejido social cubano: marginalidad, nihilismo, drogadicción y anarquismo social. La versión traslada sus problemáticas originales a un universo acentuadamente juvenil que es, con seguridad, coloca-

ble en cualquier sitio del planeta. Y entrega un Brecht lozano desde una perspectiva insular actualizada.

La primavera traería también importantes eventos. La Fundación Ludwig de Cuba organizó en Cienfuegos el Primer Encuentro Nacional de Investigación Teatral, abriendo un camino de intercambio y reconocimiento mutuos entre los grupos de la denominada nueva generación teatral que se había perdido con la desorientación del Festival Elsinor y con la ausencia de una política específica de la institución, dirigida a sus necesidades. La Fundación Ludwig, hasta ahora esencialmente concentrada en la plástica experimental, viene a llenar ese espacio gemelo en el teatro gracias a un conjunto de acciones. Aunque puede primar, con vista a próximos encuentros, una visión más amplia acerca de lo investigativo-experimental, el evento resultó útil para detectar obstáculos y carencias: problemas materiales, subatención institucional, escasa producción y circulación de la obra, indefiniciones conceptuales y estéticas, mimetismo versus logro de lo propio, casi nula legitimación frente a sectores amplios de público... No obstante lo cual se comprobó la persistencia frente a tantas fuerzas contrarias de numerosos teatrístas jóvenes en la práctica de grupo y en la defensa de su arriesgado imaginario del teatro.

En Matanzas, el tránsito marzo-abril lo cubriría el Tercer Taller Internacional de Títeres. Tan bien organizado como siempre por el grupo Papalote y el Consejo Provincial de las Artes Escénicas, no pudo evitar, sin embargo, una propuesta artística cubana notablemente inferior a la de su edición predecesora, producto del rápido deterioro ocurrido en este segmento. Por el contrario, la muestra internacional llegó con excelentes propuestas: *Tinglado*, *Arbolé*, *Tablas y Diablas*, *Héctor di Mauro*.

Y la Casa de las Américas continuó recuperando el "Mayo Teatral" en los inicios de ese mes, alrededor del Coloquio Internacional "La crisis de los post: el discurso teatral latinoamericano ante el siglo XXI". Junto a los espectáculos antes reseñados, que concluyeron sus respectivas temporadas por esta fecha, destacó *Sácame del apuro*, un texto de Norge Espinosa con dirección de Ariel Bouza y Julio César Ramírez, que, mezclando títeres y actores en vivo, propone otra actualización del bufo.

Después sobrevino un largo silencio en los espacios teatrales habaneros, en tanto del resto del país apenas llegaban noticias de estrenos o programaciones sin interés, con la excepción de *El porrón maravilloso*, un espectáculo de notable repercusión en los ochenta, y que, asumido ahora con marionetas por el amplio colectivo del Quiñol de Santa Clara, bajo la dirección de Allán Alfonso, encuentra una forma, inédita entre nosotros, de presentar una historia gracias a este tipo de muñecos. Aquel silencio no fue roto hasta agosto en La Habana con varios espectáculos. Héctor Quintero reabría el teatro Fausto acudiendo con *El lugar ideal* a una deteriorada fórmula artística que no es óbice para la masiva respuesta de un público. En una aparente esquina opuesta, Teatro en las Nubes, con *Huevos de pájaros*, dirigida por Rolando Tarajano, atraía a la sala Covarrubias del Teatro Nacional a otro sector de público que gusta de reverenciar aproximaciones superficiales a la realidad cubana actual, a tra-

vés de una denotada chatura estética.

Un intento contrario a los anteriores, aunque no plenamente conseguido, lo constituyó *El último bolero*, del equipo de Trotamundos, encabezado por la actriz Verónica Lynn. La voluntad de entenderse, por encima de los prejuicios sexuales y de la distancia impuesta por la emigración, entre una madre y una hija, constituyen el centro de una reflexión cuyo derrotero superador estarían ante todo en las coordenadas del texto mismo y su dramaturgia, que firman Ileana Prieto y Cristina Rebull.

Por otros derroteros avanzan Teatreros de Orilé y El Puente. Ambos intentan una acentuada visión ritualista en sus espectáculos. Si Mario Morales consigue en *El caballo de Okún* una singular simbiosis entre una narración de Onelio Jorge Cardoso y una práctica religiosa afrocubana, Jorge Ferrera en *Conecticus* no rebasa un hermetismo cuya indefinición puede confundirse con retórica. Ambos grupos rehuyen los espacios tradicionales y se refugian en patios coloniales de la vieja Habana, al tiempo que buscan traducir en códigos dramáticos universos de la actualidad popular cubana, la persistente carencia de esta zona de la escena insular.

Escena que al son de "Cuba Experiencia", un proyecto cubano-francés de Sergio Carruba, estrenaba su primer espectáculo en muchos años con todas las reglas del teatro comercial y en el cual, a pesar de una mayor enjundia entre diseños, coreografía y baile para evitar una imagen decorativa, no pudo salvarse la mirada turística ni las allí maltratadas *Súlkary* y *Metamorfosis*. Bajo este signo y traídos por algunos de sus actores, llegaban los cacareados éxitos en Francia de *El burgués gentilhomme*, gracias a ese mal tan nuestro del autobombo, en tanto la legítima conquista por Buendía con *Otra tempestad* del reconstruido Teatro Globo, de Londres, no era más que silencio; el mismo que acompañaría la resonante repercusión, algo más tarde, en la crítica neoyorkina de Parece blanca, de Abelardo Estorino.

Para despedir el verano llegó *Revoltillo*, del grupo hispano Repertorio Español. Se trata de la primera vez que una compañía de teatrístas cubanos en Estados Unidos se presenta aquí; visión parcial que, algún tiempo después, tuvo en *Quintuples*, de Gala Teatro, otro importante ángulo para el conocimiento de la escena hispana en aquel país. Quisiera, mas no puedo, saludar con el mismo fervor la significación política, cultural y artística de este acontecimiento. En el plano estético, Eduardo Machado nos entrega una obra cuya respetable voluntad de tipificación se excede hasta un tipicismo sin densidad, en tanto el montaje de René Buch, en su inamovible estética, no logra visualizar una perspectiva ideológica y escénica para definir los rasgos e intereses del discurso.

Nuestro pálido otoño fue aún más descolorido para el teatro. De un conjunto de saludables persistencias, como las de Eugenio Hernández Espinosa, Nicolás Dorr (sin resultados superiores, según la crítica) y José Millán, sólo vale destacar la obra de este último, *Si vas a comer*, espera por Virgilio. Con una puesta en escena correcta sobre su testimonial pieza, Millán nos entrega una visión emocionada de un personaje, una época y una cultura.



OTRA TEMPESTAD SE PRESENTÓ EXITOSAMENTE EN LONDRES.

Por su parte, Yorick, la muestra teatral de pequeño formato organizada por la Asociación Hermanos Saíz, comprobó en su segunda edición el paulatino declive del teatro producido por los más jóvenes. Resulta muy evidente la falta de equivalencia entre genotexto y texto, entre lectura de la realidad y formulación artística. En las carencias que se detectan a un lado y otro de estos polos en pugna, podemos encontrar la explicación de tanto teatro estéril en las ideas y/o en lo técnico. Una feliz excepción resultó *A la deriva*, del Estudio Teatral de Santa Clara, donde este colectivo llega, partiendo de un profundo, hermoso y honesto autoexamen, una metáfora sobre el oficio del teatro, el camino de la nueva generación teatral y nuestro más reciente devenir como país.

Casi llegando a Camagüey, saludamos los treinta años del Teatro Escambray, un grupo cenital de la práctica artística nacional contemporánea, que, a pesar de su trayectoria y el dificultoso lapso atravesado en el último lustro, se adentra en una renovación composicional de la que cabe esperar, si los asiste el talento para beber en la tradición y leer el presente, una nueva imagen de este colectivo.

Así, el Festival de Camagüey, desarrollado entre el 12 y el 20 de diciembre, recogió con naturalidad los festejos por los aniversarios cerrados de Teatro Estudio y el Escambray: premió a *Sácame del apuro*, *Si vas a comer, espera por Virgilio*, *El porrón maravilloso* (después Premios Villanueva de la Crítica 1998) junto a *El ciervo encantado* y *La casa vieja*, de Teatro D' Dos, del año anterior; no reconoció -en mi opinión, injustamente- a *A la deriva*; se horrorizó ante la mayoritaria producción inútil de los dos últimos años, parte de la cual ha sido reseñada aquí; alcanzó a poner bajo la luz del diálogo a todos cuantos quisieran creer en la fertilidad del intercambio honesto en los Encuentros con la Crítica; comprobó que son muy pocas las excepciones artísticamente válidas con respecto a la cantidad de grupos subsidiados para que hagan teatro, ratificó la pluralidad entre esas excepciones; alumbró cierto estado transicional, desde el punto de vista estético y de apro-

piación cultural, en la escena cubana (algo apenas perceptible, a comprobar en los próximos años); demostró la capacidad organizativa de los camagüeyanos y la pertinencia de su ciudad para este encuentro; se sorprendió por la disminución del público y no por las reiteradas muestras de una amplia zona de éste en acogerse a lecturas superficiales e inmediatistas; recuperó el Boletín del evento, mas no su función y papel; renovó la preocupación en torno a la escena territorial y... Y, contra todo pronósti-

co, volvió a sus errados orígenes en el sentido de (de)limitar la participación para el concurso sólo a puestas que hubieran partido de la dramaturgia cubana, entendiendo -por supuesto- dramaturgia esencialmente como apego al texto; lo cual niega, cuando menos, cien años de teatro contemporáneo y una de las más importantes tendencias visibles en los escenarios nacionales; aunque también pareció darse cuenta del error y no querer repetirlo.

Camagüey, tomado en definitiva más allá que como espacio del festival, representa la voluntad del encuentro, un encuentro que ha de prescindir de todo tipo de cercenamiento. Por eso es fácil comprobar que hay cosas que competen al festival (una mejor y más reducida selección, la cual permitiría en el orden práctico una más larga estada de los grupos con la resultante ganancia de una mayor explotación de los espectáculos, más público y más intercambio, y en el orden conceptual y político, mayor jerarquización, especialización y reconocimiento), y otras que toca revertir al teatro cubano todo, léase teatristas, funcionarios e instituciones: calidad, profundidad, búsquedas, conciencia, diálogo, conquista (de público sobre todo), encuentro... la ruta del camino a Camagüey. ■

* Este trabajo (cuyo antecedente es "Camino a Camagüey", inédito, sobre el Festival de Teatro de esa ciudad en 1996) continúa la ya amplia cadena de artículos en que he venido analizando el teatro cubano de los noventa desde la perspectiva creación-institución-sistema de eventos. La casi totalidad se pueden encontrar en las revistas *La Gaceta de Cuba*, *El Caimán Barbudo*, *Revolución y Cultura*, *Tablas* y la española *Primer Acto*. Para completar el panorama del año con la producción internacional presentada en la capital, ver la serie "Algún teatro que pasa por La Habana..."

a algún comentario sobre el oficio y a alabar a su rival. Y es precisamente su renuncia a hacer alarde de sus posesiones y hazañas que le convierte en vencedor indiscutible de la "apuesta". No le hace falta fanfarronear para que nos demos cuenta de que "Yarini el chulo es el Rey" (202).

Otra fuente de la que Felipe se sirve es la religión. Las invocaciones de Changó y Santa Bárbara son una constante del discurso de la Jabá, pero el elemento religioso no es un mero adorno folklórico, sino que gobierna la estructura profunda de la obra (Montes Huidobro; Fullela León). Según Francisco Garzón Céspedes, Felipe emplea la duplicidad de los personajes, con una raíz religiosa relacionada con la persona que se posesiona de otra al "subírsele el santo". En ese sentido una de las mejores escenas se produce cuando la Jabá se expresa como si hablara la Santiaguera, borrándose los límites entre ambas mujeres. "¿A quién oí? ¿A la Santiaguera? ¿A la Jabá?" -se pregunta Yarini (13).

La escena mencionada, que valdría un análisis aparte, puede relacionarse con el contexto religioso pero no precisa de éste para cobrar sentido. Tiene su justificación psicológica: la Jabá puede expresar los sentimientos de la Santiaguera, porque en ella se reconoce a sí misma cuando era joven. Los momentos en que los espíritus de ña Virgilita y de la Macorina se apoderan del santero, en cambio, están inscritos más estrechamente en el contexto religioso.

Yarini, amenazado de muerte, busca la protección de los santos. Bebo la Reposo le hace un despojo y le prohíbe volver la cabeza hacia atrás durante unas horas. Pero en el momento en que Yarini está a un paso de salvarse, la Santiaguera le llama y con unas connotaciones radicalmente distintas al modelo bíblico de la mujer de Lot: Yarini, un "rey de Sodoma" si se quiere, vuelve la cabeza atrás, optando con ello por la muerte, el amor y el libre albedrío.

Si el Perlimplín de Lorca, quien sacrifica todo por el amor, afirma que "ya no tiene honor", Yarini pierde parte de su honor mirando a la Santiaguera, pero se resiste a recorrer el camino hasta el final, deshaciendo el compromiso con Lotot. La amistad entre los hombres es su valor supremo. A estas alturas del siglo veinte, el machismo de Yarini ha perdido parte de su atractivo. Sus palabras que quizás fueron escritas para sonar nobles suenan huecas hoy y desmontan el machismo más que enaltecerlo.

Varios críticos han insistido en que *Réquiem por Yarini* carece de visión política. Si bien es obvio que no es la obra más idónea para promover o defender los valores de una revolución socialista, tampoco es una obra apolítica. Ismael y Yarini, por ejemplo, nombran el juego sucio de "Palacio" con palabras concisas:

ISMAEL: Parece que es muy comprometida la situación interna del Gobierno. Se teme una crisis que provoque la caída del Gabinete. Y los que están arriba están dispuestos a todo para que no se les despoje de sus posiciones. Concretamente, se les acusa de desmoralizados. Hoy por la tarde celebraron un consejo, y después de mucho deliberar y discutir llegaron a la conclusión de que sólo podían salvarse iniciando una intensa campaña de moralización pública. Y de nuevo el recurso cómodo y barato de cargarles los males del país a la prostitución y al juego...

C U B A

YARINI O LA VITALIDAD DE UN REQUIEM

ERNST RUDIN

Alberto Yarini y Ponce de León fue un chulo habanero que por su carisma fuera de serie y su vida extravagante se convirtió en leyenda después de su muerte temprana en 1910. En los años cincuenta, Carlos Felipe lo resucitó en su tragedia de corte clásico *El gallo de la zona*, inspirándose para ello más en la leyenda que en los hechos históricos. Publicó la pieza en 1960 bajo el título *Réquiem por Yarini*. El cambio de título a lo mejor se deba a *Réquiem por una monja*, la obra de Camus basada en la novela de Faulkner que Francisco Morín estrenó en La Habana en 1957. En todo caso, la coincidencia en la manera de sacralizar un ambiente secular y el alto grado de poetización en ambas obras no me parecen del todo fortuitos.

Réquiem por Yarini transcurre en un prostíbulo del protagonista al mando de la Jabá, una "mulata que anda cerca de los cuarenta". El santero Bebo la Reposo le revela a su ahijada Jabá que la vida de Yarini peligró. Ismael, uno de los hombres de Yarini, la dama del velo y la Santiaguera, la joven prostituta enamorada de su amo, dejan al protagonista bien definido antes de que éste entre en escena. El chulo francés Luis Lotot se ha enamorado de la Santiaguera y quiere comprársela a su colega y rival. Lotot y Yarini juegan por ella a la charada china y Yarini pierde.

Felipe hace un uso muy hábil de motivos y mitos conocidos. No los plagia, sino que les da su sello propio. Así, la propuesta de Lotot de poner todo su oro en la mesa para comprar a la Santiaguera es reminiscente de un motivo narratológico viejísimo y el encuentro entre Lotot y Yarini en el primer acto constituye una clara referencia intertextual al duelo verbal entre Don Luis y Don Juan. Pero mientras que éstos tratan cada uno de sobrepajar al otro en "juego, pendencias y amorios" en la obra de Zorrilla, Felipe emplea un mecanismo distinto: sólo Lotot hace gala de sus proezas; Yarini se limita



FULLEDA LEON ABOGA POR LA INTROSPECCIÓN Y LA SENCILLEZ.

YARINI: ¡Hipócritas! ¡Bien saben que son otras las lacras que han de extirpar, la politiquería y la desverguenza de ellos (250)!

Felipe tiene que esperar cinco años hasta ver la obra estrenada. Una de las razones por esta demora se encuentra en las memorias de Francisco Morín:

Yo había conseguido el permiso de Carlos Felipe para estrenar su obra *Réquiem por Yarini*. Le había explicado mi idea del montaje y mi propósito de suprimir las palabras del personaje misterioso símbolo de La Macorina. Yo pensaba que esto aumentaría cierta magia extraña que tiene la pieza. [...] Tuvimos un primer ensayo muy prometedor, pues los actores se mostraban entusiasmados, pero en el ensayo siguiente apareció Carlos muy contrito y me dijo:

—Mi hermana Rosa dice que la obra debe ir así, porque la escribí yo y no Francisco Morín (281).

Gilda Hernández estrena *Réquiem por Yarini* en 1965 con el Conjunto Dramático Nacional en la sala de Las Máscaras. La puesta se convierte en éxito de público y de crítica pero la temática y el planteamiento de la obra le acarrearán problemas con las autoridades y Yarini desaparece de los escenarios cubanos hasta que en 1986 Pedro Vera González y Teatro D lo hacen reaparecer en Unión de Reyes, Armando Suárez del Villar e irrumpe en La Habana. El Cabildeo de Santiago da su

versión de *Réquiem por Yarini* bajo el título *Baroko* en 1990, y en 1999 Yarini vuelve a pisar las tablas más fuerte que nunca. Alberto Sarraín estrena la obra en Miami, y en La Habana, el Teatro Buendía y la Compañía Rita Montaner presentan dos versiones que tienen poco en común.

Teatro Buendía, que convirtió *La tempestad* en otra, hace otro tanto con *Réquiem por Yarini*. *La vida en rosa: tragedia musical de musical* tiene mucho, de tragedia casi nada. Celebra y parodia el teatro vernáculo de antaño, la revista musical y el género frívolo. No pretende seguir el texto de Felipe al pie de la letra, sino que lo emplea como el más importante de varios pre-textos. Otro pre-texto es *El Gallo de San Isidro* de José Ramón Brene, escrita pocos años después de *Réquiem por Yarini* y más moralista, más nacionalista, políticamente más correcta, históricamente más exacta, pero en conjunto menos lograda que la obra de Felipe. Brene asoma por detalles como que Yarini trata a su adversario de "Mesié Lotot", pero también por cambios en la trama. Así no conocemos a Yarini por los otros personajes antes de que él entre en escena, sino que la obra empieza con un pacto entre Lotot y Yarini para gobernar La Habana. Eso facilita al público ubicarse en una puesta en escena que se apoya tanto o más en la acción, la música, el baile y las imágenes que en la palabra.

Réquiem por Yarini es la armazón sobre la que se monta un espectáculo de referentes múltiples que no se limitan al contorno cultural cubano. La internacionalidad de los referentes es programa. Hay tango, flamenco y Marlene Dietrich al lado de Barbarito Diez y la orquesta en vivo. Y al lado de los personajes prescritos por Felipe aparecen, entre otros, el Gallego, el Negrito, la Mulata y el Chino del teatro popular, un travesti, la diosa Venus y máscaras de carnaval. Los rituales sincréticos en cambio quedan relegados a un segundo plano. Santa Bárbara se impone sobre Changó y Bebo la Reposita ni aparece.

La vida en rosa es puro teatro. Construye tipos más que caracteres y deja la ficción teatral al descubierto. No aspira ni al drama ni al melodrama. Los momentos de tensión dramática y de pathos que construye, apenas contruidos se rompen en ironía o risa e incluso la muerte se convierte en burla. El escenario le hubiera encantado a Meyerhold. En la antigua iglesia que es la sede del teatro Buendía, no hay rasgo de la "jaula escénica". La mayor parte de la nave y hasta el ábside forman parte de un escenario de muchos escenarios, mientras que el público tiene que conformarse con un espacio muy reducido y se ve confrontado con el reto constante de seguir los desplazamientos y las varias acciones que se desarrollan a veces simultáneamente.

En cuanto al elenco, no hay bastante diferenciación de edad y de tipo entre la Santiaguera y la Jabá. Dentro del alto nivel de actuación destacan Giselle Navaroli, que desempeña varios papeles, y Antonia Fernández en el papel de la Jabá. El momento en que ésta presenta la orquesta, metiéndose con el público al estilo de una animadora de cabaret, es el punto culminante de la puesta.

El texto de Felipe se presta a la transformación hecha por Flora Lauten y Raquel Carrió no sólo porque es

una gran obra teatral, sino también porque es una obra multiétnica y porque ya lleva el germen del espectáculo musical. Tan cierto como que hay música en cada entremés de Cervantes, la hay en las obras de Felipe: "Pensamiento" de Teofilito en *El Chino*, la canción marinera en *El travieso Jimmy* y el danzón en *Réquiem por Yarini*.

Si *La vida en rosa* ofrece exuberancia y castillos de fuegos artificiales, el *Réquiem por Yarini* de la compañía Rita Montaner aboga por la introspección y la sencillez, sin carecer por ello de chispa, ironía, ambigüedad y fuerza sugerente. Gerardo Fullea León sigue el texto de Felipe con mucha fidelidad, arreglando sólo algún pasaje demasiado rimbombante. En el escenario y el vestuario diseñados por Jesús Ruíz prima el color blanco; el traje de Claudia Rojas es un homenaje a la primera Santiaguera Isabel Moreno. La sencillez del diseño reduce la obra a la condición humana. Si *La vida en rosa* trasciende las fronteras cubanas por un proceso de ampliación, esta puesta llega a lo mismo por la reducción.

El Rita Montaner no le va en zaga al Buendía en cuanto a nivel de actuación, aunque la finalidad sea otra. Aquí se trata de construir personajes y una trama trágica, confiriéndoles protagonismo a las mujeres y desmontando el juego y las poses machistas. La dama del velo, que para muchos críticos sobra, es una incorporación de la Macorina y de la muerte, una interpretación acertada a mi modo de entender. Gina Caro oscila magníficamente entre los dos personajes. La Santiaguera de Claudia Rojas es una jinetera de finales de siglo veinte y Trinidad Rolando asombra por su dominio de registros y su capacidad de crecer en el escenario. Su Jabá la confirma como una de las mejores actrices de las que dispone Cuba en este momento.

Las dos propuestas del Buendía y del Rita Montaner son modernas, eminentemente teatrales, nada costumbristas y hasta cierto punto complementarias. Ambas afirman la vigencia de un autor que siempre estaba consciente de que el teatro es una caja de doble fondo y que tuvo que esperar hasta después de su muerte para que le llegara su momento. ■

OBRAS CITADAS

—Carlos Felipe: *Réquiem por Yarini*. Teatro Cubano Contemporáneo. Editor Carlos Espinosa Domínguez. Madrid: Centro de Documentación Teatral/ Fondo de Cultura Económica, Madrid, 197-282.

—Gerardo Fullea León. "Un clásico contemporáneo". *Tablas* 4 (1998): 19-21.

—Francisco Garzón Céspedes. "Prólogo. Carlos Felipe: Una de las figuras claves de nuestra historia teatral". Carlos Felipe. Teatro. La Habana: Letras Cubanas, 1975. 5-19.

—Matías Montes Huidobro. *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami: Ediciones Universal, 1973.

—Francisco Morín. *Por amor al arte: Memorias de un teatrista cubano 1940-1970*. Miami: Ediciones Universal, 1998.



C U B A

LA CARGA DE OTREDAD

GERARDO FULLEDA LEÓN

Un texto muy socorrido hace algunos años entre nosotros por lectores y teatristas, gracias a su belleza e imaginación creadora, "El caballo de coral", de Onelio Jorge Cardoso, nuestro cuentista mayor, que parecía condenado al sitio de los lugares comunes, le ha servido ahora de pauta a Mario Morales para brindarnos una lección de esplendente teatro ritual: *El caballo de Okún*. Teatros de Orilé es el nombre de la compañía dirigida por Morales, quien con tesón y creatividad ha sabido superar los escollos del desinterés o menosprecio a su particularidad expresiva, para dar paso e ir imponiéndose a contracorriente en un movimiento teatral donde imperan el mimetismo barbiano y el calco de lo contingente.

Nadie podría imaginar la carga de otredad que se logra convocar desde el universo del narrador. El director acoge además parlamentos de otros relatos cardosianos, que al ser procesados de forma inusual le otorgan nuevas jerarquías a los roles, complejizan los caracteres del relato y le dan ese tono de angustia y humor contemporáneo que signa todo el espectáculo. No ha sido una simple casualidad. Mario Morales ha indagado una y otra vez en su quehacer profesional en el complejo universo de nuestras tradiciones populares no con afán de recreación folclórica, sino con el anhelo de encontrar una respuesta a la inquietud que en el plano artístico el transcurrir nos provoca, al incitar a la reflexión escénica. Así se ha ido apropiando de rituales que son caros a nuestra identidad y ha establecido sus códigos, en una madeja expresiva muy singular, mezcla de magia, juego y puro sabor popular. Sin estridencias, con refinamiento y buen gusto de estirpe juglaresca plena de ingenio, y con algunas caídas donde el facilismo y lo gratuito han tenido pasto a ratos, ha sabido no obstante rehacerse con buen tino y encontrar en sus sucesivas puestas en escena su modus, sus alcances,

su proyección y, por qué no, hasta los tics que lo identifican como uno de los más sólidos valores de una estética ritualista dentro del teatro cubano de nuestros días.

Ahora con este **Caballo de Okún** nos enfrentamos ante un trabajo sólido y coherente que desde la dramaturgia denota una lectura alternativa, con un diseño escenográfico y de vestuario, diseñado por el propio Morales, que acentúa la imaginaria popular, y en el cual hasta el último detalle de la actuación de los intérpretes es un canto a la ascendencia primigenia y al azoro que siempre nos debe provocar una experiencia artística.

"El montaje, afirma en las notas al programa David García, asesor teatral del colectivo, trata de eludir el tono realista y convencional en el transcurso de la fábula en pos de lograr una nueva ritualidad teatral que mezcla fuentes dispares, desde la liturgia católica hasta los cultos sincréticos, privilegiándose el concepto de rito y ceremonia presente en los códigos mágico-religiosos de raigambre afrocubana que continúan vigentes en nuestra cultura popular tradicional".

El resultado es trepidación formal, poesía escueta y un lenguaje metafórico pleno de imágenes escénicas que buscan una identidad en nuestros intersticios sensoriales, en nuestra memoria secular de habitantes de una isla caribeña. Un gesto, los acordes de una canción, un texto musitado, bastan para estimular una serie de asociaciones que nos remiten a un mundo muy particular del cual hemos formado parte, a pesar de nuestra aburguesada consciencia excluyente. Allí donde la sensualidad, una determinada violencia y alguna apetencia otra nos han convocado alguna vez con la pujanza de una espiritualidad en ciernes que nos abre a un abismo, donde el temor y el misterio pierden sus márgenes para obligarnos a asir el yo interno en un afán de reencontrarnos, ese yo que a veces no descubrimos ni siquiera a quien comparte nuestro lecho.

Así el espectáculo estrenado en la casona de la revista Tablas, en plena Habana Vieja, filtra las resonancias ancestrales de los antiguos moradores del lugar, amos y esclavos, y ayuda a desatar ese humus legendario que logra una catarsis en el espectador, quien olvida el origen textual traducido por la propuesta enmarañada y, a la par, lúcida como el tejido de una araña que cobija nuestras asociaciones del sueño. El espec-



UN ESPECTÁCULO QUE BUSCA UNA NUEVA RITUALIDAD.

táculo nos sumerge de ese modo en nuestras propias lecturas contemporáneas sobre las dos hambres; sin que se haya acudido a monsergas al uso, citas oportunistas o regodeos formales presionados por el intelectualismo. Estamos ante una visceral y singular "sesión espiritista en la que los actores-médiums convocan a los espíritus de los personajes muertos para exorcizar un conflicto pasado de resonancias actuales entre las fuerzas del bien y el mal, la luz y las sombras, lo material y lo espiritual".

Y entonces sale a relucir el trabajo de los actores, fruto de un previo entrenamiento psicofísico, con técnicas contemporáneas y acentos mediúnicos, pocas veces alcanzado en nuestra escena, en una proyección tan homogénea y diversa en sus especificidades rayana en el virtuosismo. Estos intérpretes son muy versátiles y capaces de la más sutil inflexión, del más descarnado patetismo o de esa especie de travestismo escénico de la mejor ley. Orelves Flores, Tomás Galo y Esteban León, este último un joven príncipe negro de la escena, encarnan los diversos personajes, trasmutándose, fundiéndose y dando la visión coral o el matiz más personal según la circunstancia lo demande. El canto, el baile y la peripecia escénica en sus cuerpos van acordes con los estados anímicos y logran impresionarnos y ganarnos por su maestría. Los toques, can-

tos y bailes, más que recreados, son fragmentaciones aleatorias al tejido de la fábula que invocan y ofrendan a Yemayá Olokun, deidad que reina en las profundidades del océano. Se conjugan con canciones populares, dobles sentidos y disonancias que alcanzan un arreglo escénico hermoso y desacralizador, que va desde el placer lúdico y el guiño sardónico hasta la trascendencia inmanente a la sabiduría del pueblo. Magia que nos libera y nos hace más dueños de nosotros mismos ante este mundo negado a fenecer, a las puertas de la Era Acuariana, sin un hálito de esperanza y humanismo. ■

un semejante monumento de las letras hispanas, Santiago García -director y adaptador- replicó: "Más que pretencioso, es un despropósito. El Quijote, como toda novela, es narrativa. Había que buscar escenas o situaciones teatralizables, que se pudieran visualizar en teatro, y encontrar una fábula con secuencia de acciones. Lo trabajamos como un guión de cine." Y explicó: "Yo me meto con Cervantes como si fuera mi papá. Es la actitud que hay que tener con los clásicos. Hay que ser irreverentes con ellos y también respetarlos. Los límites los determina el arte. El arte es irreverente y no puede ser retórico ni entrar en componendas."

¿Por qué esta obra ahora, en un momento en que la crisis -parece- tocar fondo en Colombia?, se han preguntado muchos de los admiradores de La Candelaria. "Llegó el momento", responde Santiago García. "Esta obra es un espacio de diversión y visualización de una utopía. Vivimos un momento de crisis y de gran desconfianza. El Quijote es una figura ingenua y utópica que puede llenar ese vacío". Quince integrantes de la compañía interpretan alrededor de 72 personajes. César Badilla, un actor de larga experiencia y probada calidad, es don Quijote, mientras que Fernando Peñuela se encarga de dar vida a Sancho. La escenografía fue diseñada por Pedro Alcántara y Fernando Forero compuso la partitura musical.

Hace seis años, Santiago García tomó la decisión de montar su **Quijote**. La escritura del libreto, estructurado en doce cuadros, le tomó dos años y para el montaje empleó uno y medio. "Nos preocupaba cómo colombianizar la obra sin usar elementos folclóricos como alpargatas o cumbias. Había que volverla nuestra usando, por ejemplo, ese espíritu popular del sancho-pancismo, del buscón que fue el que llegó a conquistarnos en el siglo XVI y mezclarlo con nuestro espíritu indígena; conservando la sintaxis pero hablando a nuestra manera y no a la española", ha explicado el teatrista, quien, ratificando su condición de Quijote del teatro contemporáneo de Colombia, ha afirmado también: "Uno no trabaja para hacer autobiografías, pero siempre, en lo que se hace, hay una metáfora de la vida propia".

Otro de los directores de mayor significación en la historia del teatro colombiano, Jorge Alí Triana, también decidió medirse con un clásico: **La Celestina**, de Fernando de Rojas, con una producción del Teatro Nacional. Triana se propuso hacer una relectura que aproximara **La Celestina** al espectador de hoy: "Nos preocupaba encontrar la forma de volver vivo el texto, de no verlo como pieza de museo sino como una obra llena de relaciones humanas. La puesta no está ubicada estrictamente en la época. No es naturalista ni psicológica, sus raíces están en la experimentación. El espectador verá una pieza llena de reflexiones sobre la vida, la muerte y el amor. En **La Celestina** hay un canto a la vida tal como es, con lo bello y lo horrible, lo doloroso y lo placentero; pero sin un discurso ideológico sobre el bien y el mal o sobre el pecado y la virtud". El montaje se basa en la adaptación realizada por René Buch para el Teatro Repertorio Español de Bogotá. Tanto el vestuario como la escenografía, en la que confluyen torres y redes, hacen pensar, más que en la escenificación de un clásico, en el ambiente de un concierto

COLOMBIA

BOGOTÁ TEATRAL

ANTONIO ORLANDO RODRÍGUEZ

La actividad teatral en Bogotá suele ser intermitente como el pulso de un enfermo. Si bien un festival internacional de teatro envidiable congrega cada dos años en la capital colombiana lo mejor de la escena mundial -y no es exageración: en 1998, por ejemplo, coincidieron, entre otros muchos espectáculos, los de Robert Wilson, Tadashi Suzuki, Theodoros Terzopoulos, Roberto Ciulli, Antonio Canales, Royal Shakespeare Company, Piccolo Teatro di Milano, Taganka, Carbone 14 y Els Comediants-, después de esas dos semanas de verdadera euforia suelen sobrevenir largos períodos durante los cuales ningún colectivo internacional de renombre arriba a la ciudad. En cuanto a los grupos bogotanos, son numerosos; pero no abundan los estrenos de verdadera significación y calidad estética.

PIEBRE DE CLÁSICOS

Al observar la cartelera teatral bogotana, uno se pregunta si los clásicos estarán de moda o si es que nunca han dejado de estarlo. Comencemos por Cervantes, pues por fin tuvo lugar el anunciado estreno de **El Quijote**, un proyecto en el que el grupo La Candelaria trabajaba desde hace mucho tiempo. Interrogado por la prensa acerca de si no era pretencioso atreverse con

de rock.

A sus 68 años de edad, Fanny Mikey -actriz de origen argentino radicada en el país desde los años sesenta y fundadora y directora del Festival Iberoamericano de Teatro- interpreta a la Celestina con vitalidad y sabiduría. Mikey ha declarado: "En plena madurez he encontrado el papel de mi vida. La Celestina es una mujer tan liberadora, que pese a parecer una simple trotona, termina por afirmar y solidificar amores sublimes. Es una prostituta ética, digna, sensata, que vive de su oficio con gran desenvoltura y siempre con la frente en alto. Cree en el placer y en la zona de libertad que éste inaugura, y yo me identifico en ese plenamente con ella".

Resulta divertido que esta resurrección de dos grandes clásicos de nuestra lengua esté a cargo de instituciones que, como La Candelaria y el Teatro Nacional, constituyen antípodas en su concepción de los presupuestos y fines del arte escénico. Mientras *El Quijote* llega de la mano de un grupo con tradición renovadora y comprometido ideológicamente, *La Celestina* lo hace rediviva por el Teatro Nacional, empresa privada que (lejos de lo que su nombre podría hacer suponer) apuesta, principalmente, por el montaje de espectáculos comerciales tipo Broadway; pero desde donde, para subrayar las contradicciones del ¿tercer? mundo, se organiza uno de los mejores festivales internacionales de teatro, con una indiscutible incidencia a nivel popular.

Para ratificar que los clásicos están de moda en la escena bogotana, vale recordar que uno de los estrenos más publicitados de los últimos meses fue *La Orestíada*, de Esquilo, en versión íntegra del Teatro Libre, dirigida por Ricardo Camacho. Asimismo, la compañía estable de la Fundación Camarín del Carmen estrenó en julio una versión de *Demonios*, novela de Fiodor Dostoyevsky. La propuesta del director Pawel Nowicki, autor también de la adaptación, constituyó una experiencia poco gratificante. Pretendidamente paródico y transgresor, el espectáculo de tres interminables horas de duración se convirtió en una sucesión de números de farsa, donde los intérpretes parecían competir entre sí para lograr que el público riera... y no se durmiera del aburrimiento. De nada valió la presencia en las tablas de algunos veteranos o de figuras que han dado pruebas en los años más recientes de talento y versatilidad; carente de una dirección de actores eficaz, el elenco de 19 personas -en su mayoría actores jóvenes y "caras bonitas" de la televisión- subrayó la incoherencia de la propuesta recitando los textos de Dostoyevski sin entender a derechas, no digamos ya su filosofía, sino su sentido literal. Al desastre hay que añadir la incomprendible presencia en la escena de un actor de nacionalidad francesa interpretando el papel de narrador, cuya función era "explicar" -con un marcado y desconcertante acento francés- los intrínquilis de una trama que la deficiente dramaturgia volvió ininteligible. Si a lo expuesto sumamos que *Los demonios* contó con una de las escenografías menos funcionales que se haya visto en la capital colombiana en mucho tiempo y con una iluminación deficiente, el lector entenderá las razones que impulsaron a una buena parte del público a abandonar la sala, la noche del estreno, al concluir el dilata-

do y exasperante primer acto.

Pero todo parece indicar que el revival de clásicos no concluye aquí. La compañía Mapa Teatro acaba de obtener una de las becas de creación que otorga anualmente el Ministerio de Cultura y comenzará en breve el montaje de *Ricardo III*, de Shakespeare. El proyecto de los hermanos Heidi y Rolf Abderhalden, subtítulo "un escenario para los actores en conflicto", se propone explorar puntos de contacto entre los personajes y las situaciones de la tragedia isabelina y la realidad de un país convulso, que se debate entre la desesperanza, la incredulidad, la crisis económica y el fuego cruzado de diversos agentes de la violencia. Como cada uno de los montajes de los Abderhalden, está precedido por un largo y enjundioso proceso de estudio e indagación, y lo más probable es que el estreno bogotano de este clásico tenga lugar en el segundo semestre del 2000. Si el *Ricardo III* de Mapa Teatro consigue acercarse a su sobrecogedora lectura de *La Orestíada* de Esquilo -estrenada en 1995 con el título de *Orestea ex machina*-, cabe esperar que esta nueva incursión en los territorios de los clásicos constituya una experiencia ideológica valiosa y original.

FELIZ CUMPLEAÑOS, BOGOTÁ

Como escribía antes, a veces transcurren meses sin que se produzca un suceso de verdadera significación en la escena teatral bogotana, pero también puede ocurrir que súbitamente, de buenas a primera, la ciudad sea presa de una sorprendente fiebre teatral. Agosto fue, sin duda alguna, un mes teatral en Bogotá, pues la Alcaldía Mayor decidió festejar el 461 aniversario de la fundación de la ciudad contratando funciones a numerosos grupos que tienen su sede en el distrito y trayendo a colectivos del extranjero y de otras ciudades del país. También durante esas semanas tuvo lugar la segunda edición del festival Teatro al Aire Puro, de escenarios callejeros. En la programación estuvieron presentes -además de los ya aludidos *Quijote*, de Santiago García y *Celestina*, de Jorge Alf Triana- otros muchos espectáculos: *Guadalupe, años sin cuenta*, relectura de un "clásico" de la creación colectiva de La Candelaria, llevado esta vez a escena por Patricia Ariza con los jóvenes de Rapsoda Teatro; *La Siempreviva*, obra de Miguel Torres dirigida por su autor, por el teatro El Local; *La Orestíada*, de Esquilo, dirigida por Ricardo Camacho con el Teatro Libre de Bogotá; *Proyecto Emily*, inspirado en versos de la poetisa Emily Dickinson, de Luna Teatro; *Los tiempos del ruido*, de La Mama; *Ardiente paciencia*, de Antonio Skármeta, por el grupo La Baranda; *Preludio para andantes o fuga eterna*, escrito y dirigido por Crispulo Torres, por el Teatro Experimental de Calarcá; *La madriguera*, de Jairo Aníbal Niño, por Teatro Estudio Colombiano; *Antígona furiosa*, por el grupo Aquelarre; *La empresa perdona un momento de locura*, del venezolano Rodolfo Santana, por Camorra Teatro; *La chica más guapa de la ciudad*, de Charles Bukowski, por Aporía Teatro; *La cabeza del árbol*, por Teatro Acto Latino; *Los cingaros*, del Teatro Taller de Colombia; *Tríptico*, por la compañía de danza teatro L'Explose, que dirige Tino Fernández, y *Lección de historia*, trabajo del grupo Clavileño, realizado con

niños y jóvenes de la vereda El Chircal de Bojacá, entre otros.

También se programaron numerosos espectáculos para el público infantil, como *Globito Manual*, de Carlos José Reyes, en versión del grupo Paciencia de Guayaiba; *La trampa*, recreación de un cuento del Tío Conejo, por el colectivo Guiño del Guiño y *Un reino feliz*, adaptación del relato *Historia medio al revés*, de Ana María Machado, por Zambimba Sombras. Por su parte, el conjunto La Libélula Dorada, dirigido por César e Iván Darío Álvarez, hizo un recorrido por lo mejor de su repertorio con obras como *Los espíritus lúdicos*, *Los héroes que vencieron todo menos el miedo* y *La rebelión de los títeres*.

Dos destacados colectivos "out-Bogotá" participaron en la programación en calidad de invitados. Teatro Itinerante del Sol, grupo que tiene su sede en la ciudad de Villa de Leyva, presentó *¿Dónde están mis hijos?* y *Tamoanchan*. De Medellín acudió Maticandela, una de las agrupaciones más prestigiosas de la escena colombiana actual, con *Los diplomas*, adaptación de relatos de Andrés Caicedo.

El público bogotano pudo apreciar, asimismo, espectáculos provenientes de otras naciones. Quizás uno de los que tuvo mejor acogida fue *Miss TV*, del Teatro Dibujado de Praga dirigido por Frantisek Kratochvil, que con la técnica del teatro negro lanza una mirada divertida, entre satírica y poética, a las relaciones del hombre contemporáneo y la televisión. De Chile llegó el Teatro Imagen con *La reina Isabel cantaba rancheras*, espectáculo basado en la novela de Hernán Rivera Letelier, con adaptación y dirección de Gustavo Mesa. De Venezuela se pudo apreciar *Movimientos infinitos*, por el Taller de Títeres y Marionetas El Vagón, dirigido por Zoraya Pino, y *Célebre especialista en el Gran Hotel Europa*, espectáculo de danza teatro del colectivo Río Teatro Caribe.

En distintas plazas y parques de la capital se presentaron espectáculos de teatro callejero a cargo de grupos como Antagón, de Alemania; Krash Circus, de España; Betther Halves, de Inglaterra; Bond Street Theatre, de Estados Unidos; Woo Kum Chi, de Corea; Tropa del Eclipse, de Perú; Vozes de Teatro, de Brasil; Teatro Guadalupe, de Costa Rica y La Cooperacha, de México. El Ciervo Encantado, de Cuba, presentó *Un elefante ocupa mucho espacio*, de Laura Devetach, y la compañía suiza Da Motus, integrada por Antonio Buhler y Brigitte Meuwly, sorprendió con *Urbanthropus*, una interesante utopía sobre los ciudadanos del futuro, mutantes interesados en indagar cómo era la vida de sus antecesores urbanos.

Esta inesperada jornada teatral en el agosto bogotano constituyó un estímulo para los teatristas de la ciudad y una fiesta para el público. La iniciativa bien podría convertirse en una tradición para festejar los aniversarios de la capital colombiana. Pero ya se sabe que, en estas geografías, cada nuevo alcalde llega con el propósito, generalmente tácito, de borrar lo que -acertado o nefasto- hizo su antecesor. Ojalá me equivoque y cada nuevo agosto traiga otra fiesta para los amantes del teatro en Bogotá. ■

P E R Ú

LORCA FETICHIZADO Y UNA CANASTA CUENTACUENTOS

LUIS PAREDES

El Público, de Federico García Lorca, fue la obra elegida por Bruno Ortiz, joven director peruano, para conmemorar los cien años del nacimiento del poeta granadino. Ortiz preparó el espectáculo en la casa del grupo Cuatrotablas, donde los fantasmas abundan, y al final el montaje constituyó la sumatoria de los fantasmas de aquel recinto con los del director, que los dejó fluir con profusión.

La puesta en escena ubicó lo sexual en un primerísimo plano. Así, Julieta es una transfiguración andrógino-grotesca, Elena es una mujer que con sus enormes senos casi nos hace olvidar la delicadeza de los trazos poéticos del autor. Pero con todo, *El Público* no deja de ser un espectáculo alucinante. Con mayor capacidad de invención escénica de la que gozaba *Calígula Contra-Proceso*, su anterior propuesta, pero conservando la fuerza de las imágenes y la prociudad de los sentidos erógenos que el director asocia a la cualidad fundamental de las búsquedas estéticas de Lorca. Lo homosexual es tomado como fetiche, una prenda idolatrada que los personajes apenas quieren compartir con el público, regocijándose en hacer de esta cualidad o extraña virtud, un elemento que dé vida a un ritual moderno.

El Público de Ortiz es una obra que prolonga el erotismo de la pieza lorquiana y la completa, no sin antes macerarla con los particulares jugos de su visión provocadora de la realidad. Lo más importante no es ya la vivencia metafórica del teatro y de su historia, que Lorca tan bellamente poetiza, sino que los meandros sexuales y eróticos contranatura aparecen como señales malditas del final del milenio.

Es un teatro que con mucha fuerza reclama su muerte, y la muerte no puede ser otra que la que prelude el sexo en su instancia final y pura. El goce que produce esta obra está emparentado con todo lo que



EL SURREALISMO LORQUIANO SE TRANSFIGURA EN DIABÓLICO.

termina. Es un goce final que deja un sabor a pueril eternidad. Una efímera locura.

Los personajes ataviados, con la forma, dejan relucir sus procaces corporaturas y se repantangan en un lodazal de signos disparatados, que no conducen a un símbolo preciso, aunque sí a un sentido. El goce perpetuo de la puesta en escena pareciera decirnos sobre la terrible necesidad de gozar sufriendo. Julieta muestra toda su futilidad y corporiza el sentimiento trágico de ser descubierta como hombre y negada a amar. El teatro bajo la arena, profundo, comprometido e intenso, es el último lugar donde estos personajes ensayan a ser plasmaciones de una mente alucinada.

Los elementos surrealistas de Lorca se transfiguran en diabólicos en el montaje de Bruno Ortiz. La modernidad es rebasada por la posmodernidad alucinada del director, en la que los signos de la convivencia social son brutalmente desacralizados. Esto convierte a su propuesta en un ritual que pretende formar otras convenciones desde los escombros morales de las convenciones anteriores. En este principio se funda el acierto del montaje, lejos de la procacidad sexual, en el que deja traslucir con diáfana claridad una reflexión contemporánea sobre el arte y la cultura de nuestro tiempo.

UN CUENTO BRILLANTEMENTE URDIDO

El grupo Maguey siempre se ha distinguido por tomar temas del acervo popular. En su último trabajo, *Junquilla, historia de una canasta*, esta característica no ha sido abandonada. Por el contrario, se ha enriquecido con los nuevos aportes investigativos del equipo. El uso del espacio, la música incorporada al montaje, el movimiento de la actriz, la comunicación con el público, lo que llamaríamos la coreografía escénica, son elementos que la actividad permanente de Maguey, incluso en el plano pedagógico, no deja al libre del azar.

Junquilla, como han comentado sus creadores, nació a partir de un cuento escrito por Willy Pinto y Ana Fossa, sobre una idea básica:

la historia de una canasta, desde sus orígenes, cuando era un junco mecido por el viento a orillas de una laguna norteña, hasta su vida como canasta laboriosa, curiosa y soñadora, sus aventuras en el mercado, su feliz encuentro con una juglar y sus nuevas vivencias como canasta "cuenta-cuentos". Es un montaje lleno de magia. La historia, lineal en apariencia, no lo es tanto por los recovecos que encuentra la actriz para transmitirla con fluidez al público. Admiran los recursos de los que Ana Fossa hace gala, con su cuerpo, su dicción depurada y rítmica, para crear la suficiente expectativa; su gracia para mostrar las distintas instancias del relato. Porque en verdad se trata de un re-

lato, un cuento brillantemente urdido, en el cual, a través de las supuestas vivencias de una canasta, se nos va remitiendo a los usos y costumbres de un pueblo, a la vez que se nos acerca a temas como la identidad personal y cultural, la necesidad y el derecho a la memoria, el juego y la imaginación.

Además del valioso aporte de la actuación de Ana Fossa, encontramos un mesurado apoyo escenográfico, que consiste en un cuadrante de varios lados, al que la actriz da una serie de posibilidades expresivas. Un elemento que logra diferenciar los diferentes espacios y crear la sensación de traslado en el tiempo, tanto hacia atrás como hacia adelante.

La imagen de esta contadora de cuentos nos remite siempre a los orígenes del teatro. Es por ello que también de alguna forma se está preocupando por generar una serie de reflexiones acerca de la historia del arte teatral. Ana Fossa, cual un Homero, en la primera parte de la obra nos informa sobre el acopio de elementos para contarnos una de las tantas historias que ha podido almacenar durante su vida. Nos cuenta que tiene más de mil años, por lo que suponemos que detrás de esta mujer común y corriente se esconde en realidad un ser mitológico. Esta arista de la representación no ha escapado a los Maguey. La mitología que está emparentada con los grandes y pequeños relatos, forma parte del metamensaje de *Junquilla*: una simple canasta puede ayudarnos a entrever el verdadero sentido de nuestra vida.

FANTASIA CIRCENSE

Justo en temporada de circos, se está presentando una obra que de alguna manera inventa una historia alrededor de la fantasía circense, *El Gran Circo Perejil*. Aquí tales elementos no juegan un rol de lo que podría llamarse "la pedagogía del circo" (algo bien entendido por grupos como La Tarumba), ni tampoco transitan por la búsqueda del clown. El circo de Bruno Ortiz tiene valores de otra naturaleza; explora con cierta riqueza la fuerza de unos personajes imaginarios que emergen de los sueños de dos niños, y son como la guía hacia un mundo de color y ensueño, a medio camino entre el país de las maravillas de Lewis Carroll y el paisaje moralizante del Saint-Exupéry de *El principito*.

El grupo Yawar, que hace mucho tiempo se dedica a exaltar los valores culturales de raigambre andina, se desenvuelve con la flexibilidad requerida para contarnos una historia que se desarrolla en su totalidad en la urbe limeña. En este montaje, lo andino va desapareciendo como consigna para asumir un carácter cultural amalgamado con la caótica experiencia ciudadana. Este milagro lo logró un teatrista como Ortiz, al fusionarse creativamente con el colectivo.

El Gran Circo Perejil representa un paso de avance con respecto a otras propuestas del grupo. Debemos destacar que, desde el punto de vista estético, el viaje hacia otras figuras puestas en relieve en la obra muestra un avance considerable dentro de la cosmovisión del grupo. Pareciera como si por fin Yawar hubiese logrado ser asimilado por Lima y la ciudad hubiera logrado marcarlos como artistas.

El colorido de los distintos personajes, la ambigüedad de la anécdota, la magia de determinadas situacio-

nes y, por supuesto, las canciones, hacen de este montaje un provocador juego de realidad y ficción que, finalmente, se sostiene por su mensaje de amor y solidaridad y por toda la gama del vigente reclamo ecologista.

Desde los nombres, los distintos caracteres nos remiten al mundo surrealista y dadaísta que tanto puede motivar la imaginación del público infantil e incluso del adulto. Así tenemos Chiquihouse, un personaje que semeja el muro de una casa; Marmarea, una especie de ola humana; La Torre del Ojo Loco, una fantástica y poética figura que ofrece distintas posibilidades de lectura; Ring Ring, un hombre-teléfono, todos los cuales traen a la escena personajes de la vida real, sólo que con una mayor dosis de irracionalidad.

El acierto dramaturgico de Bruno Ortiz es hacer emerger, en medio de la confusión, una propuesta coherente como un anhelo sutil en la obra, pero necesario en la realidad: los derechos del niño.

Las actuaciones son buenas, logran comunicar lo que se proponen y, sobre todo, consiguen transmitir una imagen jocosa y divertida. Tomás Temoche compone un Juanito juguetero y andino, un vendedor ambulante con la vitalidad y el empuje que a diario demuestran los niños de esa condición. Silvia Núñez, como la Niña Gorda, da toques de verismo a su engreído personaje, que poco a poco se va sumergiendo en el mundo onírico de Juanito. Ambos sueñan lo mismo, y justamente son los sueños lo que hermana a estos dos niños tan diferentes. No deben quedar sin mención Carlos Ticona, Julio Núñez, Marco Gutiérrez y Diana Levene, los otros intérpretes que componen la magia de este singular Circo Perejil. ■





Final de partida



**EL TELÓN NO SE CERRARÁ
NUNCA PARA TÍ, ELSA GAY**

Eugenio Hernández Espinosa

¡Negro Iború Ibo ya!
Irrumpió tu voz en el teléfono aquella noche del 15 de noviembre de 1991, en mi habitación del hotel. Tú en León, yo en Madrid. ¡Cuánta alegría estalló en mi pecho para impulsar, como siempre en nuestros encuentros en La Habana, mi contestación!

Ibo sheshé
Juntos completamos el saludo ritual que habíamos heredado de María Antonia.

¡Orula awá!
Iború Ibo ya se prendió en tu memoria, lo hiciste tuyo con la apasionada convicción y el esplendor de tu sensibilidad artística. Jugeteabas con él con deleite, con esa ingenuidad casi infantil que te acompañó siempre.

¿Qué nos separaba, Elsa Gay? ¿Qué...? ¿El calor? ¿El otoño? ¿La distancia entre León y Madrid? Fue tu voz inalámbrica el regalo más emotivo que recibí aquella noche de mi cumpleaños. Te lo dije, Elsa. Entre borbotones de risa te lo dije. Como también la pregunta

clave, emblemática: ¿Quién eres? La empujé con el impulso de atrapar con ella tu memoria. Me respondiste súbitamente, como un santiamén:

"Soy una pobre vieja medio hedionda y podrida que lo único que tiene por casa es el camino y por techo la noche".

Vinculada estrechamente a tu vida estuvo, está y estará **María Antonia** y, en perpetuo andar e incansables búsquedas signadas por el misterio oculto, subterráneo y a la vez perceptible, Cumachela; tu Cumachela, desprovista de su determinación en el espacio y tiempo; tu Cumachela a la entrada de la manigua como un Elegguá, que abre o cierra los caminos, o como ¡Ikú, la Muerte? Con su saco viejo de recoger desperdicios y su canto funerario:

Aumba waorí
Aumba waorí
awá omó
awá omó
awá omó leyirawó
Olomi dara kaawí

Cuando pienso en ti ante mis ojos surge tu grandiosa figura de mujer apasionada; tu risa amplia, monumental; tu manera "irrespetuosa" de hacer algo sacro y al mismo tiempo profano; tu cabellera, vaporosa, agitada en el espacio como el Iruke de Oyá; tu voz sonora de timbre grave, o tu otra voz, la del monte-teje-agonía que se abrió como cañabrava para darle a María Antonia la bienvenida:

"Entras sedienta al mundo de la locura, donde la gente viene a buscar paz y no la encuentra. Has llegado al fondo. Aquí no hay más que dos caminos. Entra. La casa está abierta: nada más oírás el grito de la yerba pisoteada; levantarás el polvo de mi camino. La peste de los cuerpos que se quitan la piel, la voz que no es voz,, el ruido que lame mis lamentos, te dan la bienvenida. Nada logra satisfacer tu espíritu, pero él, el monte-teje-agonía, si le pagas con el deseo, hará de tu vida nudo que no se puede zafar. Y cuando la noche caiga, mis perros rasgarán tu cuerpo".

"Yo no he corrido tanto para eso. Quise respirar, olvidar antes que continuar dando vueltas en espera de esta noche. Cuando llegue, sabré qué hacer".

Y llegó la noche, Elsa Gay.
Aumba waorí
Aumba waorí...
Cayó como un telón entre nosotros:

Awá omó
Afá omó
Awá omá leyirawó
Olomi dara kaawi

"Ikú ha salido a la manigua a beber el sudor del viento y a sacarle a la tierra su llanto. Araña la muerte el desorden que se avecina".

En G y Línea -entre el Teatro Bertolt Brecht y el Teatro Mella-, por la misma avenida que solías andar entre marpacíficos y adelfas, con el mismo sol y calor a que nos tiene acostumbrados siempre nuestro verano, rabioso e irascible, me anunciaron el fin de tu risa. ¡Tantas veces te habían muerto, Elsa Gay, que dudé que fuera cierto!

¡Murió Elsa Gay!
"¡No es verdad! ¡Yo siento que no...! ¿Es verdad? ¡Es incomprendible! ¡No lo es en absoluto! Todavía no puedo comprender... Es algo a lo que no estamos acostumbrados a comprender nunca. Nunca estaremos a comprender la pérdida irreparable de un ser querido. Siento que algo de mí también se ha muerto. Siempre que se nos muere un ser querido algo también muere en nosotros".

De pronto cesó todo en mí. Un silencio absoluto. Inmóvil quedé, detenido en el tiempo. Miré en torno mío sin moverme, girando tan sólo la cabeza, casi imperceptible. Quedé de nuevo inmóvil, mirando hacia el mar, con la mirada perdida... y te vi, entonces, reír, cantar y bailar voluptuosamente. Hermosa y sensual. Reluciente de luz y de fiesta ante Ikú, la Muerte. Frente ante ella. Sin vacilar. Al igual que María Antonia. Retadora. Intensamente y con pasión, con claro e imperioso reto:

"¡Nunca saques un arma si no vas a usarla! ¡Dale!"

Y así quiero creerlo siempre. Y siento que puedo creerlo así.

Ibaé baé tonú Elsa Gay
¡Mi Cumachela!
¡Qué dolor, qué inmensa pena, quieta de eternidad!

¡Que Oloddumare te acompañe siempre! ¡Siempre!

Iború ibó ya
Ibó sheshé
Orula awá.



UNA EXTRAÑA INJUSTICIA

Abilio Estévez

Aunque parezca mentira, en La Habana murió hace muy poco Marta Farré. A pesar de haber esperado el desenlace, en realidad nunca lo esperamos, de ahí que su muerte no sólo nos duela, sino que también nos sorprenda como una extraña injusticia. Ha quedado pues en nosotros una terca decepción. Y es que Marta era una de esas criaturas que no parecían hechas para la vejez, la enfermedad o la muerte. Desde muy joven, ella se preparó para vivir siempre, para ser bella siempre. Había nacido en el seno de una gran familia santiaguera. Pero desdeñó con soberbia todo ese boato y quiso ser actriz. Y como tenía a su favor un físico envidiable y una bella voz de mezzosoprano, se unió al escritor Ezequiel Vieta y a su esposa Beatriz Maggi, quienes habían organizado un grupo de teatro en la Universidad de Oriente. También allá conoció a esa presencia indiscutible del teatro cubano, Francisco Morín, y a otro de los grandes actores de siempre, Omar Valdés. Conocimientos definitivos para el futuro de su carrera. En Santiago, fue Tisbea en **El burlador de Sevilla**, de Tirso de Molina; fue Doña Rosita en la pieza de Lorca. Luego, en La Habana, en Teatro Estudio, Marta pudo actuar en puestas tan memorables como **Las tres hermanas**, **El perro del hortelano**, **El alma buena de Sechuán**, **Bodas de sangre**, **El día que me quieras...** Poseía un dulce carisma y la rara virtud de la bondad; poseía una inteligencia fantástica y de una agudeza de la que casi se arrepentía. Conmovía su extraño modo de estar en el escenario y en la vida, como si no estuviera realmente o como si estuviera de paso y sin entender demasiado el lado sórdido del escenario y de la vida. Era dueña también de un alegre desapego por las cosas, al tiempo que cada cosa, la más vulgar, podía tornarse en sus manos en raro prodigio. Al final de su vida, conoció el gozo de hacer cine. Marta Farré encarnó magistralmente a Marta Farré en el personaje de Iluminada, en **El elefante y la bicicleta**, la simpática cinta de Juan Carlos Tabío. También pudimos verla en **La felicidad**, de Rebeca Chávez. Conoció el otro gozo de ver convertidas en actrices a sus dos hijas: Marta Díaz Farré y Jackeline Arenal. Tal vez, y pensándolo bien, Marta no haya muerto. Tal vez, como decía certeramente Guimaraes Rosa, las personas no mueren, quedan encantadas. Y es probable que ella, quien vivió siempre en el encantamiento, en él continúe, por ahí, por ese lado del misterio donde los simples mortales no somos capaces de ver. ■

COLABORADORES

ANTON ARRUFAT (Cuba) Dramaturgo, poeta y narrador. Es autor, entre otras obras, de *Los siete contra Tebas*, *El vivo al pollo* y *Todos los domingos*.

MARIA JOSE BIELVA (España) Investigadora y actriz. Reside y trabaja en Estados Unidos.

ROSA ILEANA BOUDET (Cuba) Crítica teatral, investigadora y novelista. Entre sus últimas publicaciones, se halla la antología *Morir del texto*. Dirige la revista *Conjunto*.

WILFREDO CANCIO ISLA (Cuba) Periodista y crítico teatral. Licenciado en Periodismo. Reside en Estados Unidos y trabaja en el diario *El Nuevo Herald*.

WILMA DETJENS-MONTERO (Estados Unidos) Profesora e investigadora. Doctora en Literatura Hispanoamericana. Enseñó por varios años en Wichita State University. Es autora del ensayo *Teresa y los otros*.

ILEANA DIEGUEZ CABALLERO (Cuba) Crítica teatral. Licenciada en Teatología. Dirige la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe. Reside en México.

NORGE ESPINOSA MENDOZA (Cuba) Poeta, crítico y dramaturgo. Se licenció en Teatología. Dirige el Centro de Promoción Cultural *El Ateneo*.

ABILIO ESTEVEZ (Cuba) Narrador, dramaturgo y poeta. Entre sus piezas figuran *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, *La noche y Santa Cecilia*. Su novela *Tuyo es el reino* ha sido editada en varios países.

ABELARDO ESTORINO (Cuba) Dramaturgo y director. Ha estrenado obras como *La casa vieja*, *Morir del cuento*, *Ni un sí ni uno*, *El robo del cochino* y *Parece blanca*. Entre otros galardones, ha recibido el Premio Nacional de Literatura.

AMBROSIO FORNET (Cuba) Crítico, ensayista, investigador y guionista de cine. Sus libros más recientes son *El libro en Cuba* y *Las máscaras del tiempo*.

GERARDO FULLEDA LEON (Cuba) Dramaturgo y director de escena. Entre otras obras, ha estrenado *Los profanadores*, *Chago de Galsa*, *La querida de Enramada* y *Ruandi*.

TOMAS GONZALEZ (Cuba) Dramaturgo y director. Su producción teatral incluye obras como *Yago tiene feeling*, *Los juegos de la trastienda* y *Cuando Teodoro se muera*. Reside en España.

ORLANDO GONZALEZ ESTEVA (Cuba) Poeta y ensayista. Su obra incluye poemarios como *Mañas de la poesía*, *El pájaro tras la flecha*, *Escrito para borrar* y *Elogio del garabato*.

GUILLERMO HERAS (España) Director de escena. Dirige la Muestra de Teatro Español de Autor Contemporáneo. En 1994 recibió el Premio Nacional de Teatro.

EUGENIO HERNANDEZ ESPINOSA (Cuba) Dramaturgo y director. Entre sus obras estrenadas, se hallan *María Antonia*, *Callixta Comité*, *Oba* y *Shangó y Alto riesgo*. Dirige el Teatro Caribeño.

FELIX LIZARRAGA (Cuba) Narrador, poeta y crítico. Graduado en Teatología. Reside en Estados Unidos, donde publicó recientemente el poemario *A la manera de Arcimboldo*.

GUILLERMO MARQUEZ (Cuba) Crítico de danza. Es licenciado en Historia del Arte. Es autor del libro *Danza moderna y contemporánea*. Reside en Estados Unidos.

JUAN CARLOS MARTINEZ (Cuba) Crítico teatral, periodista y dramaturgo. Reside en Estados Unidos, donde trabaja como profesor.

VIVIAN MARTINEZ TABARES (Cuba) Crítica teatral e investigadora. En 1996 publicó el libro *Didascalías urgentes de una espectadora interesada*.

REINALDO MONTERO (Cuba) Narrador, dramaturgo y poeta. Ha estrenado las piezas *Los equívocos morales*, *Medea* y *Fausto*.

MATIAS MONTES HUIDOBRO (Cuba) Ensayista, narrador, dramaturgo y poeta. Entre sus piezas más importantes están *El tiro por la culata*, *Gas en los poros* y *Exilio*.

LUIS PAREDES (Perú) Periodista y crítico teatral. Imparte clases en la Escuela Nacional de Arte Dramático. Colabora regularmente en el diario *El Peruano*.

RICARDO PAU-LLOSA (Cuba/ Estados Unidos) Poeta y especialista en artes plásticas. Ha publicado los poemarios *Bread of the Imagined*, *Sorting Metaphors*, *Cuba* y *Vereda Tropical*.

ENRIQUE PINEDA BARNET (Cuba) Cineasta y dramaturgo. Ha dirigido, entre otros largometrajes, *David*, *Giselle* y *La bella del Alhambra*.

ANTONIO ORLANDO RODRIGUEZ (Cuba) Narrador y dramaturgo. Cuenta con un extenso catálogo en la literatura para niños. En 1998 se estrenó su primera pieza teatral, *El león y la domadora*.

ERNST RUDIN (Suiza) Profesor e investigador. Especialista en literatura hispanoamericana. Imparte clases de esa especialidad en la Universidad de Friburgo.

IRENE SADOWSKA GUILLON (Francia) Ensayista y crítica teatral. Es secretaria de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro y presidenta de Intercambios Franco-Españoles de Dramaturgias Contemporáneas.

GILDA SANTANA (Cuba) Crítica teatral y profesora. Licenciada en Teatología. Ha impartido cursos en varios países y realizado la dramaturgia de filmes como *Fresa y chocolate*. Reside en España.

OMAR VALIÑO (Cuba) Crítico e investigador teatral. Licenciado en Teatología. Ha publicado los libros *La aventura del Escambray* y *Trazados en el agua*.

JUAN VILLEGAS (Chile/ Estados Unidos) Investigador, profesor y novelista. Dirige el *Irvine Theatre Resarch Group* y la revista *Gestos*.



