

taboias



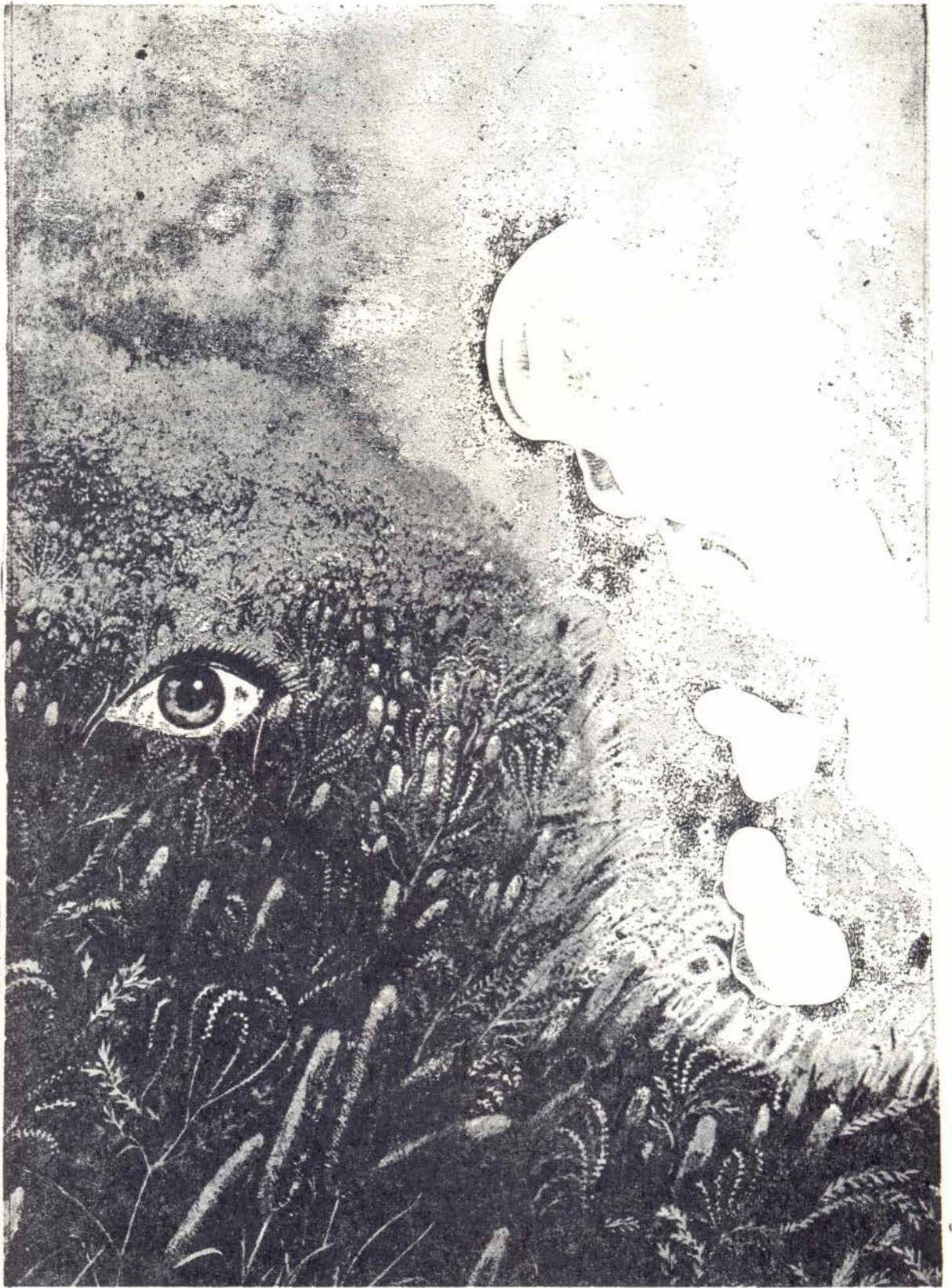
3/83



Bodas de sangre, **clásico del drama español**, ha subido a la escena cubana en una puesta que según el crítico soviético **Vidas Siliunas** "la asume a partir de las mejores tradiciones de la dramaturgia europea y proyecta rasgos muy específicos de lo nacional. Uno siente, en ese ritmo que fluye a lo largo del espectáculo, los toques de la percusión afrocubana."

"Es un ejemplo claro de una tendencia del arte cubano de hoy de buscar una síntesis, de esa cualidad de una cultura capaz de asimilar riquezas artísticas universales."

(Busque la página 32)



tablas

TOVSTONOGOV Y EL ESPEJO DE LA ESCENA / G. A. Tovstonogov / **DON JUAN: ¿BUSQUEDA?** / Vivian Martínez / GALICH EN SUS SETENTA / Francisco Garzón Céspedes / **EL VIRAJE DE LA CUEVA** / Liliam Vázquez / LAS PREFERENCIAS DE CAMILA / Senel Paz / **UNA ISLA EN LA SINTESIS DE LAS CULTURAS** / Vidas Siliunas / THE GREAT ZOO PARA LA ESCENA / Rosa Ileana Boudet, Nelson Villagra, Allan Bolt, Orietta Medina y Vivian Martínez / **ENCUENTRO CON TABLAS** / EL RETORNO DE PIRANDELLO / Soledad Cruz / **NO HAY CRISIS TEATRAL EN FRANCIA** / Carlos Espinosa / LIBROS

The great Zoo para la escena

A propósito del Taller Internacional del Nuevo Teatro auspiciado por el Centro Cubano del ITI (Instituto Internacional del Teatro) teatristas y críticos ofrecen su punto de vista acerca de los elementos más renovadores de esta experiencia práctica del nuevo teatro latinoamericano.

Galich en sus setenta

Un recorrido a través de la obra para niños y jóvenes del destacado dramaturgo guatemalteco Manuel Galich, quien ha cultivado esta difícil manifestación.

Ei retorno de Pirandello y Don Juan: ¿búsqueda?

La puesta en escena de dos obras clásicas motiva estas reflexiones acerca de la vigencia y el tratamiento contemporáneo de piezas del pasado.

The great Zoo for the scene

On the occasion of the International New Theatre Workshop sponsored by the Cuban ITI Centre, participants and critics express their viewpoint on the most innovating elements of this practical experience from the Latin American New Theatre.

Galich and his seventies

A panorama through the work for children and young people by the outstanding dramatist from Guatemala, Manuel Galich.

The return of Pirandello. Don Juan search?

The mise en scene of two classics triggers these reflexions on the contemporaneity of old plays.

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

Portada y contraportada: Taller Internacional del Nuevo Teatro, La Habana 1983. Fotos: José A. Marquetti. Reverso de portada: **Bodas de sangre**, puesta en escena de Berta Martínez. Foto: José A. Marquetti. Reverso de contraportada: Tito Junco, actor del Teatro Político Bertolt Brecht. Foto: Juan Carlos Fernández.

TOVSTONOGOV Y EL ESPEJO DE LA ESCENA

El director del Gran Teatro Dramático de Leningrado, G. A. Tovstonogov, autor del importante texto La profesión del director de escena, nos ha permitido conocer algunas de sus ideas teatrales más recientes mediante su último libro en dos tomos El espejo de la escena (que en ocasiones sintetiza conceptos teatrales ya tratados por él con anterioridad, y en otras, hace nuevos aportes a la ciencia teatral). A partir de este libro realizamos una selección de textos que fueron aprobados y enriquecidos por el propio Tovstonogov, a petición de la revista Tablas.

Ultimamente se ha hecho más seguida la negación de anteriores clichés teatrales con el objetivo de demostrar que de esta forma el teatro logra mayor frescura. Como prueba de ello podemos ejemplificar, la ausencia del telón, la decoración convencional, las proyecciones cinematográficas y el escenario giratorio.

Realmente, en los últimos años se ha afirmado una cierta uniformidad del espectáculo teatral, lo que por una parte constituye un testimonio de las búsquedas de los medios expresivos contemporáneos, y por otra corrobora una conocida verdad: lo nuevo frecuentemente da lugar al epigonismo. Cuando aparece un espectáculo logrado, digamos, sin telón y otros atributos, se decide que el secreto del éxito se encierra precisamente en esto. Entonces, se lanza un hallazgo ajeno a la "producción en serie".

Nosotros, los profesionales, estamos obligados a buscar la esencia del fenómeno, a tomar conciencia, por nosotros mismos, de que en los malos espectáculos nos irrita no la ausencia del telón, sino de las grandes ideas cívicas y de la concepción artística propia.

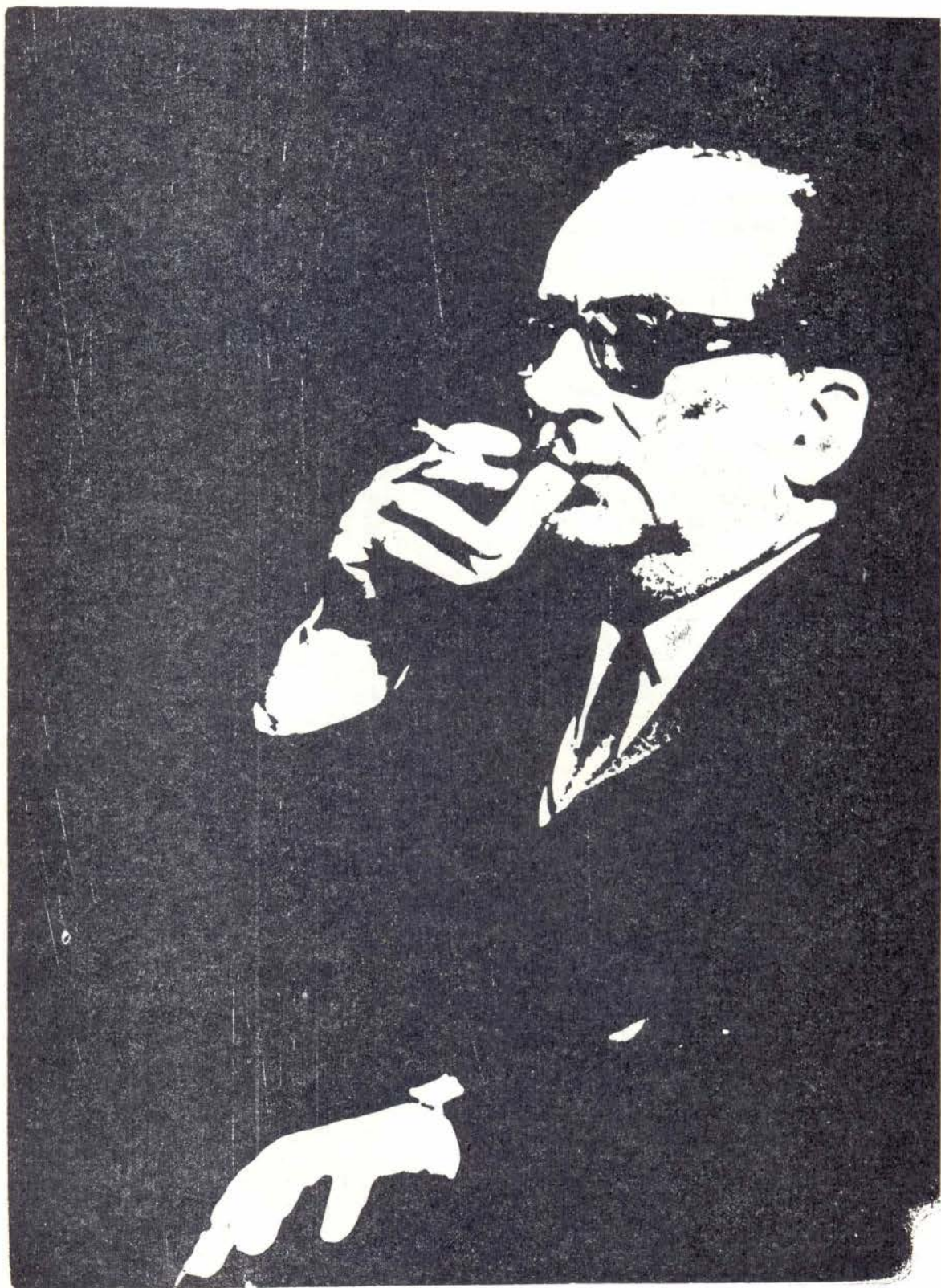
No es posible investigar los valores de las formas aislándolas del contenido. Los medios expresivos, por sí solos, no son buenos ni malos: sus cualidades se determinan solamente en relación con la idea de la obra, con el significado expresado en la misma, con la construcción de las ideas, la singularidad de la visión del mundo y la poética del autor dado. Además de esto, los métodos a nuestra disposición han ido tan lejos, que su sola aplicación no nos conduce a ninguna parte.

Ni uno solo de los problemas de la búsqueda de nuevos medios expresivos, ni uno solo de los métodos de la dirección actual pueden materializarse ni dar frutos si no son mostrados a través del actor. ¿Por qué los colegas extranjeros observan tan atenta y reflexivamente nuestros estrenos? Porque en nuestras mejores puestas, por muy originales y vivas que sean, la concepción del director y su camino metafórico siempre resultan enriquecidos por el sensible corazón del actor, por su concepción cívica de la vida y su psicología.

La actualidad no está dada por lo declarativo ni por la ilusoria verosimilitud. Aunque todavía es motivo de búsqueda, ya han sido fijados algunos rasgos individuales del teatro actual que aspiran a una verdad poética de la vida, como son: el laconismo, la máxima depuración y concreción de los medios expresivos, el detalle que "habla por sí solo" y que se convierte de esta forma en un símbolo realista, y el factor intelectual en el trabajo del actor.

Pero al fin y al cabo, estos rasgos toman un cariz artesanal si la obra no es actual en lo más importante, es decir, si el autor no la hace partícipe de las batallas de su época. Nos referimos a la tendencia ideológica, al sentimiento cívico que viven sus contemporáneos: he aquí donde comienza o no el arte.

La falta de actualidad en su esencia y no en sus indicios externos es lo que desde mi punto de vista hace la obra teatral no interesante al público. El hombre de la segunda mitad del siglo XX, quiera o no, diariamente recibe una cantidad de información de los periódicos, libros, radio, cine, televisión, o simplemente de la vida circun-



dante. No sé por qué los dramaturgos no tienen en cuenta estos conocimientos del espectador, razón por la cual sus obras resultan en ocasiones poco profundas aunque traten sobre hechos actuales.

LA DIRECCION ESCENICA Y LOS CLASICOS

El espíritu innovador solamente comienza con el descubrimiento de nuevas profundidades en la vida popular y en los caracteres humanos. Pues solamente con esta profundidad y con la fidelidad a la verdad de la vida se mide el nivel de nuestras reflexiones sobre la misma. No se puede llegar a ser innovador en el arte sin poseer una concepción avanzada del mundo, de su tiempo, sin colocar ante sí el gran objetivo de servir al pueblo.

La cuestión de la unidad dialéctica entre la forma y el contenido del espectáculo y el papel rector de la concepción ideológica en el mismo se relaciona en la misma medida con la lectura, tanto de la dramaturgia contemporánea como de las obras del pasado.

El gran artista siempre se adelanta a su tiempo y por eso cuando crea a partir de dramaturgos de épocas pasadas, indudablemente debe buscar formas para su realización escénica no en el pasado sino en el presente. Si representamos una obra escrita doscientos años atrás o recientemente y no nos dirigimos a los sentimientos reales del hombre vivo de hoy, nuestro arte será considerado como algo muerto.

En una obra clásica, como en una contemporánea, el teatro no tiene derecho a expresar un sentimiento no dado por el autor.

El director es realizador de las obras actuales y acentúa los aspectos que le son más cercanos en la obra, haciendo importante lo que antes pasaba inadvertido. Frecuentemente, el punto de vista sobre una obra no depende tanto de la misma, como de los espectáculos que hemos visto de ella: aunque se puede destacar, agudizar, acentuar, solamente lo que la obra contiene, ya que de otra forma la innovación inevitablemente se convierte en seudooriginalidad, en arbitrariedad del director que adapta al gran autor a circunstan-

cias coyunturales, o lo que es peor a la satisfacción de su ego.

En una edición del Festival internacional de teatro en Belgrado, un grupo de la RFA representó una obra de Shakespeare: *Medida por medida*. Por el escenario desfilaron sujetos con pelos largos y muchachas con minifaldas que exhibían sus puntos de vista, relaciones personales entre sí, y a sí mismos, pronunciando a pesar de esto el texto del gran dramaturgo. Con semejante tendencia de vulgarizar a los clásicos, aunque naturalmente no de esta manera escandalosa, nos encontramos también algunas veces en nuestros escenarios cuando la profunda capacidad de asociación se ve sustituida por banales alusiones.

Estos malos espectáculos no deberán hacernos sentir temor a emprender un trabajo serio con los clásicos ni deberán llevarnos a "restaurar" las viejas, aunque geniales obras.

LA NATURALEZA DE LA COMUNICACION CON EL PUBLICO

Lo más sorprendente en el teatro es la comunicación. Comunicación entre escena y sala, que no es más que poesía materializada. También es necesario tener en cuenta que el cambio del carácter de esta comunicación determina en gran medida la esencia y el papel del teatro en la sociedad.

Cuando el espectador llega al teatro su disposición favorable o, como dicen los sociólogos, su predisposición para la diversión son óptimas: así es la naturaleza del espectador. En diferentes tiempos esta predisposición puede disminuir o aumentar, pero siempre es óptima. Desde la primera réplica en el espectáculo, comienza la lucha del teatro por ser educativo, por ser portador de ideas con un significado social y por convertirse en generador de los impulsos espirituales destinados a la sala. El teatro no puede suprimir su función de distraer por alguna resolución "voluntariosa". Esto sería para él equivalente al suicidio; pero desgraciadamente el teatro puede resultar vencedor en esta lucha y perseguir solamente el objetivo de diver-

tir y divertir eliminando de la escena cualquier idea seria.

Para que el espectador se entregue a la situación escénica en la sala debe conformarse un clima de confianza, condición necesaria para el diálogo.

¿Qué conforma este clima? En la base de los fundamentos de la psicología del espectador se encuentra su experiencia personal. El siempre comienza su callado diálogo partiendo de lo concreto: analogías con personas concretas, asociaciones con situaciones de una forma u otra para



- El club de Pickwick, de Dickens: los actores buscaron la naturaleza de los sentimientos partiendo de lo rutinario.

él conocidas: este es un trampolín para el salto de su imaginación. Esta es la ley del inicio de nuestra comunicación. Aquí no hay ni puede haber excepciones. El teatro que comienza por proponer a los espectadores algo que no tiene ninguna relación con la vida, sufrirá un fracaso en

su objetivo fundamental: el de llegar al alma del espectador.

Nuestro diálogo con el espectador es polifacético. Los últimos veinte años del desarrollo de las artes escénicas están indudablemente relacionadas con el extraordinario desarrollo de las artes de información visual, las cuales, en general, ampliaron el diapason del espectador e hicieron su imaginación más viva y flexible.

El espectador de hoy, fácil y libremente comprende las metáforas escénicas, el juego de las decoraciones escénicas, la mezcla de los tiempos de acción, el montaje de los episodios...

Cuando en una ocasión la acción escénica se encierra dentro de los límites de la "cuarta pared", y en otra ocurre "al aire libre" abarcando en sí el universo, el espectador lo acepta tranquilamente, aunque con la condición indispensable de que todo lo que suceda esté justificado por la concepción del autor y el resultado artístico-ideológico hacia el cual el teatro conduce a su espectador.

LA NATURALEZA DE LOS SENTIMIENTOS

El término de Stanislavski "naturaleza de los sentimientos" tiene que ver no sólo con la vida del actor en la escena, sino también con la unión de la vida escénica con el mundo de la obra, con la visión a través de la cual el autor de la obra teatral y el director miran los acontecimientos, la realidad y los personajes. La relación de la naturaleza de los sentimientos de la obra con la naturaleza de los sentimientos de la interpretación actoral en la práctica consolidó todas las búsquedas del director, pero en la teoría no ha encontrado una acertada expresión.

Por supuesto que yo no pretendo dar recetas por las cuales cada uno pudiera fácilmente hallar la naturaleza de los sentimientos del autor y ayudar al artista a su realización. Yo solamente aspiro a no ignorar este problema en ninguna de las etapas de la creación del espectáculo, teniendo siempre en cuenta lo multicolor de la concepción del autor, su singularidad y profundidad e intentar así expresar la

misma con los medios de mi arte, el arte de la escena para lograr una verdadera escenificación del personaje por parte del actor.

Yo estoy convencido de que los recursos teatrales no son muchos, por lo cual inevitablemente tendrán que repetirse y combinarse. Pienso que sobre ellos no debe meditar el director que se prepara para el primer ensayo; él debe pensar sobre la obra con la cual llegará a los actores, con qué ojos mira el autor al mundo, y en qué se diferencia precisamente esta obra de todas las anteriores puestas en escena. Es importante saber el género de la obra, el cual determina el camino de las búsquedas de los caracteres, la lucha de los objetivos de los personajes y el principio de la improvisación escénica. Precisamente el género de la obra dicta los medios de selección de las circunstancias dadas. Sin esto no puede existir un satisfactorio, difícil y largo proceso de ensayo. El autor nos abre un nuevo mundo. Propone nuevas tareas acerca de la comprensión de la vida y de los razonamientos humanos. Por muy rico que sea el mundo espiritual del director, nunca es lo suficientemente florido para las obras con las cuales se enfrentará en su vida profesional. Afirmar lo contrario es un triste equívoco.

Para mí es evidente el destino de los directores que aspiran a una expresión de sí mismos; ellos inevitablemente se debilitan y sus espectáculos parecen como gemelos. La improvisación actoral, no puede y no debe dejar de tener objetivo. Solamente una improvisación orientada exactamente da el resultado esperado. Por mucho que se aleje de la improvisación o del texto de la obra el actor, el director y éste construyen la misma en base a la selección de las circunstancias dadas extraídas del material de la obra y de la concepción del autor.

La dificultad de la búsqueda de la naturaleza de los sentimientos, se encierra en la necesidad de pensar simultáneamente en todos los elementos que la componen. Me refiero a la selección de las circunstancias dadas, a la improvisación en base a dicha selección y a los medios de contacto con el público del futuro espectáculo. En

caso contrario aparecen espectáculos gemelos, uniformes trabajos actorales, que no tienen nada en común con el problema de la encarnación, tal como lo entendía Stanislavski, el cual escribió: "Existe un gran error en el problema de la encarnación. Encarnar no quiere decir no partir de sí mismo, sino que con las acciones del personaje usted se rodee de las circunstancias dadas del rol, compenetrándose con ellas hasta tal punto de no saber dónde estoy yo, y dónde el personaje". Esto sí es verdadero, esto sí es encarnación. Ni el maquillaje ni su rechazo, nos ayudan a alcanzar esto. Tal problema se acentúa mucho en nuestros razonamientos de hoy, pero según me parece no tiene ningún significado por sí solo. Nadie nota la presencia o la ausencia del mismo, si en el escenario arde en toda su potencia la verdad del espíritu humano.

Para esto vale la pena esforzarse y buscar el único camino que nos lleva hacia una fiel y, en cada caso, única naturaleza de los sentimientos.

En nuestro espectáculo *El club de Pickwick* los actores, en el proceso de trabajo, intentaron buscar la naturaleza de los sentimientos partiendo de lo rutinario. Esto nos alejó de la naturaleza de los sentimientos propia del mundo de Dickens.

Los respetables "gentlemen" y sus amigos se conducen en la vida con la ingenua crueldad de niños de siete años.

Ellos creen en la palabra del que encuentran, por lo que no cuesta nada engañarlos. Esto no es una condición especial, sino todo lo que determina el desarrollo del argumento y la relación de los personajes, la comicidad de los mismos y el triste final.

Cuando esta forma de existencia se rompe, inmediatamente desaparece la inocente comprensión del mundo. La mentira, la falsedad, y el cliché colman el escenario. El éxito o no de los actores en el espectáculo se determina por el grado de su acercamiento a la naturaleza de la percepción infantil en estas personas adultas.

Todas mis exigencias de director hacia el actor durante la creación del espectáculo consisten en vivir bajo las leyes de la nueva obra, cada vez convertirse en otro hombre, recorrer el camino desde el "yo" hasta el personaje, y crear un nuevo carácter.

¿Qué quiere decir, finalmente, la naturaleza de los sentimientos? Es un singular estado espiritual incitado en el actor en un momento de búsqueda durante la improvisación, cuando es capaz de encontrar con la ayuda de un espectador imaginario, un contacto singular, único posible en las circunstancias dadas, para un carácter y un autor dados.

RELACION ESCENA-LITERATURA EN EL TEATRO SOVIETICO

En los últimos años los teatros han escenificado con frecuencia la prosa clásica y contemporánea. Estas experiencias han permitido ver en la relación escena-literatura fuentes de enriquecimiento artístico-ideológico.

La prosa soviética contemporánea (refiriéndome a sus mejores exponentes) decididamente se elevó a un nuevo grado con respecto al análisis ideológico y artístico de la realidad. Su profundidad, su magnitud de caracteres, su diapasón de las diversas esferas de nuestra vida, y en fin, su historicismo y diversidad de motivos artísticos, como la aparición de nuevos escritores, nos permiten calificar a nuestra prosa como líder del proceso artístico contemporáneo. Desde mi punto de vista, la dramaturgia de hoy, con algunas excepciones cede paso a la prosa.

El teatro contemporáneo superó en los últimos años el atraso "tecnológico" en relación con el cine y la televisión: el arsenal de sus recursos le permite maniobrar libremente en la actualidad con el tiempo y el espacio escénico.

El teatro ya no teme a las dificultades de la adaptación de la prosa al lenguaje escénico. Por lo menos, no ve dificultades donde las veía antes.

No se debe resucitar la vieja fórmula de que la dramaturgia está rezagada. Para acercarse a la comprensión de cualquier fenómeno en el arte es necesario liberarse de semejantes fórmulas.

Si hablamos de "contenido" podemos decir que en la dramaturgia de los últimos años hay algunas obras que igualan los mejores logros de la prosa. Los dramaturgos talentosos son pocos pero siempre ha sido así.



● Los respetables "gentlemen" y sus amigos se conducen en la vida con la crueldad de niños de siete años.

Alcanzan el éxito solamente aquellos dramaturgos que encaminan el surgimiento de nuevos caracteres hacia un auténtico análisis social. Subrayo "auténtico" ya que en la escena hay suficientes imitaciones, seudoproblemas y repeticiones de lo que fue alcanzado por la prosa, el ensayo y la publicística.

Hay obras donde realmente existe cierta cualidad dramática nueva. Por ejemplo: *El hombre de otra parte*, de I. Dvorietski y las obras puestas en nuestro teatro *El premio* y *Los abajo firmantes*, de A. Guelman. En ellas no se plantean problemas o situaciones característicos solamente para algunas capas de la sociedad socialista. A través de las relaciones de las personas, es decir, a través de la disposición de fuerzas en estas obras se pueden palpar posiciones morales e imaginar el camino a las soluciones de una serie de problemas que le competen a toda la sociedad y a sus objetivos morales y sociales. Por eso, inclusive, en el momento del espectáculo oyes en la sala exclamaciones de identificación. A mí me parece que al mismo tiempo estamos frente a un "drama de ideas", pues en el primer plano no hay choque de caracteres sino de posiciones.

Es necesario poner atención sobre la calidad del conflicto de las mejores obras de este tipo. En primer lugar no hay "buenos" y "malos" personajes. Todos son desinteresados y desean que los asuntos marchen mejor. Pero ellos se encuentran, al mismo tiempo, atados frente a la situación que se presenta y los problemas que surgen: y otros procuran ver lo que sucede sin obligaciones. Las personas aquí tienen diferentes grados de comprensión de la realidad, diferentes niveles de razonamiento. Y ya esto provoca en sí un conflicto tenso.

Para una completa expresión de la prosa, el teatro debe, a menudo, alejarse de ella lo más posible. El realismo se manifiesta en él a través de la convención teatral y con frecuencia un grado extremo de ella acerca al espectador a la esencia realista de la prosa, con más efectividad que la servil plasmación de la misma cuando solamente se adapta la narrativa a diálogos. El teatro en general es convencional, cualquier teatro, aun el más naturalista que utiliza "decorados" con objetos verdaderos es convencional.

La historia de un caballo (adaptación del teatro es ejemplo de la adaptación de la relato *Jolstomer* de León Tolstoi) en nues-

tro teatro, es ejemplo de la adaptación de la prosa a paradójicos medios del teatro contemporáneo. Se montó un espectáculo musical, "un musical" como ahora dicen. Los actores bailan, cantan, interpretan ya sea un caballo, ya sea una persona, se dirigen a la sala de espectadores con las palabras del autor; y como resultado vemos plasmado el relato de Tolstoi: en donde la cólera del severo publicista-acusador se une con la alegría. Todo esto concierta la sorprendente penetración de Tolstoi en el carácter y psicología de *Jolstomer*.

El grado más extremo de convencionalismo conduce al espectador hacia el crudo realismo de Tolstoi: así como a la percepción total del espectáculo. Esto quiere decir que nosotros logramos encontrar un fiel equivalente teatral de la prosa. (Selección de textos y traducción: *Elsa Brugal*)

DON JUAN: ¿BUSQUEDA?

Vivian Martínez Tabares

Fotos: Mario Díaz

Una primera indagación en los clásicos, en el más puro sentido del término, significó la puesta en escena del *Don Juan* de Moliere por el Teatro Político Bertolt Brecht, bajo la dirección de Miriam Lezcano. Y este aspecto suponía, de un lado, una interesante incursión en un teatro genuinamente popular, por parte de un colectivo que se ha esforzado sostenidamente por acercar a sus puestas amplios sectores de la población, y de otro, un complemento de significación universal que ampliara la línea artística del grupo, donde han tenido mayor énfasis los temas de la realidad cubana actual y los del repertorio socialista.

El montaje contó con todos los ingredientes que permitían suponer un eficaz espectáculo: una dirección hábil, preocupada por la búsqueda y expresión certera del enfoque dado por Moliere al personaje; una profunda investigación sobre el teatro y las condiciones sociales de la época; una primera figura y una serie de actores capaces para los papeles secundarios; una hermosa y sugerente escenografía y un texto excelente, entre los principales, pero los resultados no alcanzaron el nivel esperado.

La elección imponía un factor de complejidad concreto, por tratarse de una de las obras más difíciles del dramaturgo del clasicismo francés y la de mayor carga ética y filosófica. Aunque Moliere partía de un personaje y un argumento tratados antes por Tirso de Molina, —su creador en *El burlador de Sevilla*—; el guión italiano de los cómicos del arte *El convidado de piedra*; Zorrilla —cuya versión es bien conocida por todos los públicos— y otros muchos autores; su interpretación llegó más allá del simple reflejo del famoso libertino.

Su Don Juan se mueva más que en pos de las conquistas amorosas y la voluptuosidad, hacia el enfrentamiento a todas las normas de una moral en la que no cree; su personaje es un héroe renacentista de moral liberal, siempre impugnado por su criado Sganarelle, representante de la burguesía, cuya principal preocupación es la seguridad económica. Moliere fustiga así, a un tiempo, a uno y al otro. Su comedia es una diabólica protesta a la prohibición que sufriera su obra anterior, *Tartufo*, donde el rey había descubierto confusas semejanzas entre el vicio y la virtud en la referencia a la religión. Moliere, como luego Don Juan, fue amenazado con el fuego infernal, y como él, nunca se sintió intimidado.

Miriam Lezcano tuvo especial interés en enfatizar los rasgos contradictorios del carácter del héroe y "el mal que causan los impulsos no refrenados cuando se enmascaran bajo principios de la moral social". Y ese fue el *leit motiv* que guió el trabajo rector, reflejado en un dibujo del protagonista con trazos amplios y disímiles, expresivos de su carácter de conquistador descreído, racionalista y además, sincero —aun a veces a su pesar— y profundamente humano.

Mario Balmaseda llenó de múltiples facetas su interpretación, pero no logró satisfacer la expectativa que creaba en el público su conocido talento y su arraigo popular. Aunque de función en función el actor ganó en ritmo y soltura y añadió matices al papel; apoyado por un rico trabajo vocal, su Don Juan no alcanzó toda la gracia y lozanía que el personaje demandaba y resultó a veces demasiado fuerte o demasiado duro. Para Jesús López, el joven actor que compartió el rol, esta fue una prueba difícil, porque se trataba de su primer protagonismo y de un papel complejo, que permanece en escena la mayor parte del tiempo de representación y que se enfrenta a situaciones de diferente carácter. Jesús siguió de cerca el patrón escogido por Mario y padeció deficiencias en las inflexiones y modulaciones de la voz que restaron seguridad a su personaje. En algunas escenas, principalmente en el enfrentamiento con

las mujeres, le faltó en serenidad, en "dominio del oficio" del aristocrático libertino, y se acentuó demasiado su desconcierto, llevándolo más allá de lo que exigía la situación y la dialéctica del carácter, pero hay que reconocer que supo encontrar un ritmo interno ágil y chispeante para el inquieto Tenorio.

Es imprescindible hacer referencia al Sganarelle de Litico Rodríguez. Aunque en ocasiones aligeró un tanto la carga filosófica

implícita en sus parlamentos, aspecto de primera importancia en la expresión del interés del burgués por cuidar a toda costa su status, su criado resultó una creación llena de gracia en la sostenida reprobación y vigilancia al otro. Se trata, sin duda, de una de las mejores interpretaciones del actor.

El resto del elenco mantuvo un nivel de equilibrada corrección en la extensa relación de personajes.



● La puesta en escena tuvo especial interés en enfatizar los rasgos contradictorios del carácter del héroe.

Aunque de la puesta emanaba un sentido profundamente profesional, y de la responsabilidad asumida por la directora resultaba el enfrentamiento a un reto y una etapa cualitativamente superior en su carrera, después de *Valentín y Valentina*, *Reacción en cadena* y *Crimen en noche de máscaras* (sus últimos montajes), la rica



teatralidad y la comicidad interna, inherentes al teatro de Moliere no tuvieron un reflejo escénico sostenido. En ocasiones, el arreglo básico, simple, o la acción física demasiado estática, conspiraban contra esa condición. Los recursos escenográficos diseñados por Nieves Laferté, desplegados y ricos en detalles del ambiente del siglo XVII: la comarca, la feria, el mercado con variados géneros, el carruaje, no fueron utilizados más que como estricto marco decorativo, apoyado por las luces; se per-

dieron así múltiples posibilidades de juego teatral y de desarrollo de acciones e imágenes escénicas en consonancia con la espectacularidad que esos elementos proponían desde el punto de vista plástico. En ese mismo sentido, faltó integrar coherentemente a la acción a los bufones y personajes de feria, interpretados por actores y alumnos de la escuela de circo y variedades. Su participación se limitó a servir de enlace entre las escenas y a solucionar aspectos de orden práctico —llenar el tiempo de los cambios de vestuarios, traer o retirar elementos del tablado— y sólo se plantearon tímidos apuntes de vincularlos a algunas escenas, donde permanecen en actitud pasiva. El juego de teatro dentro del teatro intentado con ellos como cómicos de feria perdió así la posibilidad de una clara lectura. Ese estatismo que caracterizó el montaje fue, a nuestro juicio, su defecto más grave. Sí puede hablarse de escenas logradas en la del rejuego de Don Juan con Carlota y Maturina y en la aparición de la estatua del Comendador con los efectos visuales y mágicos que creó la utilización del estroboscopio, aunque se trató también de un artificio ajeno, en alguna medida, al resto del diseño de luces del montaje, a cargo de Calixto Manzanares.

Para un público acostumbrado al trabajo del Teatro Político Bertolt Brecht, conocedor de algunos de los resortes que ha manejado en la búsqueda de un teatro popular, y que han sido principalmente los que le han atraído —recuérdese *Andoba*, *La permuta*, *Rampa arriba*, *Rampa abajo*—, la "seriedad" de este *Don Juan* significó un súbito desconcierto, no exento de cierto sentimiento de decepción. No se trata de que aprobemos o no todos los mecanismos de la primera vía, ni que neguemos la posibilidad de búsquedas, válida y necesaria, sino que nos parece importante, en aras de que el colectivo encuentre y perfile una línea de trabajo más armónica, proponer una consideración alrededor de esta dicotomía artificial. Los clásicos pueden coexistir con nuestros autores más contemporáneos, se trata de cómo, unos y otros sean representados.

GALICH EN SUS SETENTA

Francisco Garzón Céspedes

Fotos: Marisela Sánchez

Escribir teatro requiere enfrentarse a un hecho literario que exige no sólo como literatura, sino como espectáculo futuro, y el dramaturgo —cuando crea sin el apoyo de un grupo que le permite comprobar paso a paso las situaciones y diálogos antes de dar un texto como definitivo— debe sentirse responsable no únicamente por el contenido y el estilo de lo que escribe, sino ver eso como un esquema dramático que alcanzará su mayor magnitud y posibilidad de comunicación cuando sea montado, por lo que desde el momento en el cual escribe tiene que tomar en cuenta su proyección escénica próxima.

Dentro de esas exigencias generales, el teatro para niños es un terreno particularmente difícil porque obliga al conocimiento de otras disciplinas referidas al universo infantil, al dominio de sus intereses, disposiciones, marcos de referencia y potencialidades imaginativas, siendo más profunda la responsabilidad por el período formativo a que se dirige en el desarrollo de un ser humano.

Si todo lo anterior es cierto, qué decir entonces del teatro para jóvenes que por orientarse hacia una etapa intermedia, marcada a fondo por su carácter transicional, debe partir tanto de los principios del teatro para adultos como de muchos de los presupuestos del teatro para niños, e inscribirse en ese mundo de interrogantes, de inquietudes, de continua evolución y búsqueda que es la adolescencia y la juventud en sus primeros tiempos.

Por ello cuando digo que el teatro para jóvenes del dramaturgo, ensayista e historiador Manuel Galich (Guatemala, 1913) se inscribe en ese contexto vivencial y formativo, lo hago porque considero que cumple con los requisitos del género en su dimensión más amplia y con los específicos de la actividad escénica cuyo objetivo es la juventud, al indagar, divertir, enseñar, y sugerirle respuestas.

Todo esto como veremos se evidencia en sus obras ¹: *Miel amarga*, *Entremés de los cinco pescaditos* y *el río revuelto*, *Puede lotodo vencido*, *Ropa de teatro*, *Mister John Ténor* y *yo*, *Gulliver junior* y *Operación Perico*.

Estas aproximaciones al repertorio para jóvenes de este escritor se proponen ser una suerte de índice valorativo temático que oriente a los lectores y teatristas hacia aquellas obras de Galich que les resulten más cercanas a sus necesidades o *Miel amarga*², escrita a pedido de una niña expectativas.

UN HIMNO AL TRABAJO Y A LA EXISTENCIA

uruguaya en el Buenos Aires de los últimos años de la década del cincuenta y una de sus obras más estrenadas, exhibe un rasgo que distingue el teatro de este dramaturgo: su universalidad, y asume el análisis de valores morales y sociales sin olvidar que el teatro para niños y jóvenes es prodigio y juego y aventura y dinamismo.

Manuel Galich ha dicho que "*Miel amarga* plantea el problema clasista de la explotación de quien produce por quien no produce", y lo expone con hondura pero también con un sentido tan certero del humor, que continuamente sucesos y peripecias hacen saltar sonrisas y carcajadas.

¹ He seguido para este artículo el orden en que aparece la mayoría de estas obras en el libro de próxima edición *Teatros*, de Manuel Galich, del cual hice la selección y el prólogo.

² *Miel amarga*, revista Conjunto no. 24, Casa de las Américas, abril-junio de 1975, La Habana, Cuba, pp 22 a 34.



Un coro de abejas, el sol y la luna como narradores, y personajes positivos tan bien delineados como Alegría —una suerte de abeja gitana— y negativos como Pérez Oso y San Gano, cobran ritmo en estos diálogos, que cuentan el conflicto entre las abejas obreras de una colmena y dos pícaros holgazanes que pretenden vivir del esfuerzo de los demás.

La obra demuestra que es posible la transformación de algunos que han caído en el error y no estén deformados totalmente, y lo evidencia sin ingenuidades, no olvidemos que resuelto el conflicto, Galich ya desde aquellos años, satiriza y advierte acerca del peligro militarista, cuando al pedido del Oso de una escopeta para cuidar la colmena en prueba de arrepentimiento, una de las abejas le dice: “—No señor. Nada de escopetas. Montará la guardia con el mismo fumigador que usaba contra nosotros. Ahora es nuestro”. Y añade: “—Cuando se tienen las garras tan grandes y los ojos tan chiquitos, como los suyos, son muy peligrosas las escopetas”.

UN LLAMADO A LA UNIDAD

A partir de palabras compuestas con el vocablo pez surgen los personajes del *Entremés de los cinco pescaditos y el río revuelto* que, editado dentro del portafolios *Artes para los jóvenes*, fue uno de los textos que la Casa de las Américas entregó en el XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, en 1978, a los más jóvenes creadores de Nuestra América presentes en La Habana.

Su brevedad no disminuye la importancia de esta obra, y prueba de ellos es que cuenta con tres ediciones, dos muy significativas, la de 1978 que circuló limitadamente porque de *Arte para los jóvenes* no se hi-

cieron más que quinientos ejemplares autografiados; y la de 1981, al ser incluida en la antología *Teatro para niños*, que el crítico y dramaturgo Freddy Artiles publicó por la Editorial Letras Cubanas.

Como otros textos de Galich, este *Entremés...* hace un llamado a la unidad de nuestros pueblos en su lucha y, aunque la simbología es sencilla y diáfana, la gracia en el manejo de los personajes en sus diálogos e incidentes, es tan depurada y salutarina, tan de pez hermoso y ligero dentro del agua, que afirma con un mínimo de recursos su alta categoría artística y su necesario mensaje político.

Se da por igual para otra característica de varias de las obras que Galich ha dirigido a niños y jóvenes, y es que se hace muy difícil delimitar las edades a las que puede interesar, porque por razones idénticas en unos aspectos y distintas en otros, es capaz de atraer y ser útil tanto a unos como a otros e incluso a determinado público de adultos. No es de extrañar por eso que aparezca en una antología y en el repertorio de los grupos de teatro para niños, y que la Casa de las Américas la editara para los jóvenes.

CONFIANZA EN LA JUVENTUD Y ESPLENDOROSA VITALIDAD

Ahquih, un viejo “principal”, es el relator de *Puedelotodo vencido o El Gran Gukup-Cakish*⁴, creación dramática con la que Galich rinde homenaje al *Popol Vuh*, al inspirarse en uno de sus fragmentos para narrar desde el teatro una anécdota de la época grandiosa de la mitología maya quiché donde un fiero guacamayo, un “puedelotodo” enriquecido y lleno de soberbia, pretende tiranizar a las criaturas que lo rodean, y es hostigado por dos héroes gemelos y los abuelos míticos de la nación quiché.

³ *Entremés de los cinco pescaditos y el río revuelto*, portafolio *Arte para los jóvenes*, Casa de las Américas, junio de 1978, La Habana, Cuba, pp 21 a 25; revista *Lanzas y Letras*, Universidad de San Carlos de Guatemala, Ciudad de Guatemala, no. 1, Tercera época, enero-febrero de 1979, pp 16 a 22; *Teatro para niños*, selección, prólogo y notas de Freddy Artiles, Colección Repertorio Teatral Cubano, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1981, pp 287 a 296.

⁴ *Puedelotodo vencido*, revista *Conjunto* no. 29, Casa de las Américas, julio-septiembre de 1976, La Habana, Cuba, pp 25 a 43; Colección Universo, Editorial Gente Nueva, La Habana, Cuba, 1978, 44 pp.

Extraordinariamente poética, con situaciones y personajes de una magia insólita y enraizada en la sensibilidad de nuestros indígenas, esta obra ostenta altura psicológica y habilidad teatral, riquezas en su disposición donde cada paso es imprescindible para la anécdota y el mensaje, y donde la fantasía es intuición y sabiduría del pueblo.

Las acciones, acompañadas por la música de los instrumentos de los quichés: el tún y la chirimía, nos acercan a la decisión y el coraje en la lucha de dos jóvenes, los gemelos Hunahup y Xbalamqué, que en ejemplar unión con sus mayores, no descansan hasta vencer al violento Gukup—Caquish, en esta obra que trasciende por su confianza en la juventud y la convoca contra los tiranos y explotadores. La poesía de los maya-quichés tiene en esta recreación teatral toda su esplendorosa vitalidad.

UNA EXCEPCIONAL HISTORIA DE AMOR

Con *Ropa de teatro*⁵, Galich alcanza uno de los horizontes culminantes en su deseo de contribuir con optimismo y alegría a formar un hombre y una mujer mejores, de más firme y elevado sentir, más analíticos y humanos, más solidarios y generosos. *Ropa de teatro*, es un historia de amor que tiende su hilo a través de los maniqués de una tienda de vestuarios teatrales, simbólicamente utilizados por el dramaturgo en su invención escénica.

Por medio de un diálogo ingenioso, fresco; de originales conductas que se suceden en armoniosa progresión cuando llegada la noche los maniqués cobran vida propia y emergen sus relaciones y problemas, sus anhelos; por medio de personajes a los que ha trazado con mano segura su psicología, ofreciendo sus personalidades con matices que barren los esquemas para dar la multiplicidad de las contradicciones y los sentimientos humanos; y de un acontecer dramático que va dejando en el camino deformaciones como la envidia, el

⁵ *Ropa de teatro*, revista Conjunto no. 27, Casa de las Américas, enero-marzo de 1976, La Habana, pp. 77 a 93.

falso orgullo, la vanidad y el pesimismo, derrotándolos a la par que reafirma lo más noble de la vida; Manuel Galich entrega con esta obra de excepcional significación para los jóvenes, con esta historia de amor, un elevado ejemplo de la más genuina solidaridad humana.

RELAMPAGUEANTE DIVERTIMIENTO Y JUSTICIERA ESPADA POLITICA

No es casual que en la primera edición de *Mister John Ténor y yo*⁶, ocurrida en el número 28 de la revista Conjunto, participaran dos personalidades de la cultura cubana, el historiador y crítico Rine Leal, que escribió de modo documentado e insuperable su presentación, y el caricaturista René de la Nuez, que supo encontrar dentro del dibujo humorístico las más precisas imágenes para los personajes y acontecimientos de esta obra.

El desbordado conocimiento que Galich tiene de la historia de América —es historiador y profesor titular de esta asignatura en la Universidad de La Habana—, sustenta como una columna vertebral su trabajo al hacer la parodia de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, para ensamblar desde un desempolvado verso zorrillesco —otra sorprendente destreza del dramaturgo— su *Mister John Ténor y yo* y transitar con este texto por los senderos no sólo de la parodia, sino de un humor que desde allí se extiende a lo farsesco y sigue hasta lo grotesco, sin perder su acusado sentido de sátira política.

Y es que *Mister John Ténor y yo*, escrita en 1976 para conmemorar el sesquicentenario del Congreso de Panamá, convocado por Bolívar y contra el que accionó para hacerlo fracasar la política exterior norteamericana, es como dice Galich en su introducción una "síntesis festiva y teatral de nuestra historia moderna, incluyendo, desde luego su ingrediente fascista" don-

⁶ *Mister John Ténor y yo*, revista Conjunto no. 28, Casa de las Américas, abril-junio de 1976, La Habana, Cuba, pp. 27 a 111; Colección Mínima, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1978, 144 pp.

de se parte de que —como el mismo dramaturgo señala—:

“Los componentes éticos de Tenorio, Mejía, la celestina Brígida y Marcos Ciutti son asombrosamente similares a los del imperialismo yanqui, del fascismo, de la OEA y de la CIA, trasladados y magnificados, desde la picaresca sevillana del siglo XVI, al escenario continental y mundial de nuestro tiempo. Las analogías de los otros personajes, que se verán, surgieron solas. Los personajes de mi pieza reconocen como “modelos” a algunas figuras de la historia real. Pero no por ello pretenden reencarnar esas figuras, ni caricaturizarlas, ni nada de eso. Son puras alegorías, abstracciones, arquetipos, “realismo mágico”, como se dice hoy, si se quiere. Tres de ellos, Don Simón, Nuestra Inés y Mister George, así como la gente del Pueblo, me merecen el mayor respeto. Los otros son intencionadamente grotescos y así hay que tratarlos en la escena. Únicamente ruego, en su caso, no vestir a John Ténor como el consabido Tío Sam, ni poner bigotitos charlot a Adolfo Hiat, ni caracterizar a Don Simón y Mister George, a imagen y semejanza de Bolívar y de Washington”.

He usado esta cita, porque Galich es tajante al trazar sus intenciones y porque su recorrido por los personajes da una panorámica —puesto que todos conocemos los sucesos de *Don Juan Tenorio*— de los hechos que se teatralizan y de las madejas políticas que se enredan y se desenredan para desenmascarar una vez más al imperialismo en sus planes dirigidos contra las repúblicas nuestras de América, sólo que es relampagueante divertimento y es, no dudarlo, justiciera espada política.

Ejemplo *Mister John Ténor y yo* de cómo un clásico puede ser reelaborado en consonancia con la transformación continua de la vida, las ideas, el arte, desde la perspectiva de nuestra ideología —el marxismo leninismo—, desde la trinchera de nuestra clase —la obrera.

UNA VICTORIA DEL AMOR

Galich define a *Gulliver junior*⁷ como entremés gigantesco y precisa en su dedicatoria “Al caballero irlandés Jonathan Swift y a su criatura Lemuell Gulliver, ambos inocentes en el caso San Gulliver, alias Gulliver junior”; y es que a partir del tan difundido personaje de Swift y de sus andanzas, el dramaturgo guatemalteco cuenta de nuevas exploraciones, ahora teniendo como protagonista a un supuesto hijo, el cual, venido desde Washington y no desde Londres, en busca de ganancias y poder, intenta dividir hasta la muerte a dos pequeños pueblos que, hermanos en su surgimiento, trayectoria y ansias, deben encontrar codo con codo la ruta de la unidad y de la libertad.

Este relato teatral, donde una vez más se encauza la cualidad de humorista de Galich, satiriza la irrupción del gigantesco, torpe y desmedido egoísta que es Gulliver junior en el universo diminuto de los liliputienses y blefuscanos, que no son sino los pueblos de nuestro continente en sus tantos enfrentamientos a las ingerencias y agresiones del imperialismo. Al “divido y venceré” imperialista, se opone “en la unión está la fuerza”, lema que este dramaturgo postula como perteneciente a la vanguardia revolucionaria de los humildes y explotados.

El atractivo del humor, está reforzado en la obra por otro no menos comunicativo, el de una historia de amor entre dos jóvenes, que desencadena la lucha contra el hijo de Gulliver, sus títeres y lo que todos ellos significan. La victoria de estos pueblos será, por tanto, por partida doble, una victoria del amor, que es como decir nosotros, que es como decir la esencia de la justicia.

UN HUMOR QUE DESTELLA JUVENTUD

*Operación Perico*⁸ ha sido definida por su autor como una farsuela de marionetas y

⁷ Gulliver junior, revista Conjunto no. 35, Casa de las Américas, enero-marzo de 1978, La Habana, Cuba, pp 86 a 115.

⁸ *Operación Perico*, revista Conjunto no. 36, Casa de las Américas, abril-junio de 1978, La Habana, pp 65 a 107.

espantos, y ciertamente es una farsa donde Galich se salta con experimentado oficio los muros, para ensamblar marionetas, actores y proyecciones cinematográficas, así como personajes de la fantasía popular de Guatemala, tales como El Cadejo, La Llorona, El Sisimete, El sombrero, El Duende y La Siguanaba, y otros más extendidos como Matusalén y Maricastaña, con productos surgidos de la fauna de los comics como Mc Pato y Mickey, sin olvidar a Clark Kent-Supermán, a Tarzán y a la clara alusión a Walt Disney que es Waldo Tisney —gerente de carne y hueso de Histmucom Company, trust que agrupa a los miembros de Disneylandia y sus afines.

La sátira y la parodia en *Operación Perico* son instrumentos políticos, que no por ridiculizar a los enemigos y despertar las carcajadas, dejan de ser menos eficaces en la batalla contra las propuestas imperialistas hacia Nuestra América. Esta obra retoma una escrita por el dramaturgo en 1940 y representada en 1946, *El Canciller Cadejo*, texto contra la dictadura de Jorge Ubico en Guatemala, gobierno que a la manera del nazismo europeo de entonces poseía intenciones y rasgos fascistoides. *Operación Perico* replantea las aristas de *El Canciller Cadejo*, y tanto desde lo formal como desde lo conceptual es mucho más audaz y contemporánea en su denuncia, que ahora desenmascara y ataca nuevos métodos de diversionismo y nuevos modos del fascismo.

Teatro para jóvenes que apela a la capacidad de invención de éstos y a su desalmidonamiento al plantear o juzgar los conflictos, disecciona con tono burlón y caricaturesco los verdaderos designios de la industria de los comics, que no son más que las finalidades imperialistas de ensanchar sus dominios, y de mediatizar, corromper y menospreciar a los nuestros. En el desenlace, donde después de su triunfo al lado del pueblo, los espantos olvidan su condición de fantasmas para humanizarse y afianzar la combatividad, se halla ese optimismo que es signo de confianza revolucionaria y de permanente militancia, todo ello enmarcado en un humor que destella juventud.

JUBILO DEL TEATRO Y DE LA VIDA

Estas obras, editadas todas en Cuba y estrenadas con éxito en Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Francia, Guatemala, Holanda, México, Panamá, Perú, Portugal, Suecia, Suiza y quien sabe en cuántos otros países, nos hacen testigos de que el teatro para jóvenes de Manuel Galich —así como su teatro para niños—, se enmarca dentro de las líneas más generales de su quehacer teatral en los últimos años: lo recorre una atmósfera poética que puede llegar hasta el realismo mágico, ahonda en los conflictos desde ángulos conceptuales y precisa ideas sin perder en teatralidad, imaginación, humor y belleza, estableciendo una justa correspondencia con la escala normativa de un hombre que, como él, ha comprometido su existencia y su obra con el pueblo, con las necesidades de los humildes y explotados de Nuestra América, con el socialismo. Estos textos teatrales para jóvenes son júbilo del teatro y de la vida.

EL VIRAJE DE LA CUEVA

Liliam Vázquez

Fotocopias: Marisela Sánchez

Luigi Pirandello moría en diciembre de 1936 tras revolucionar la escena mundial con la teoría dramática que emanaba de su extensa obra. Siete meses antes, en Cuba una de sus piezas inauguraba el suceso teatral iniciador de un viraje en la escena nacional: el Teatro de arte La Cueva.

Este grupo, que apenas encontraría precedentes en nuestra tradición teatral —sólo los intentos de las sociedades de Fomento del Teatro (1910) y la de Teatro Cubano (1915) y la Institución Cubana Pro-Arte Dramático, entre otras— definido por oposición frente a casi toda la historia del teatro cubano, sí tendría, en cambio, una repercusión decisiva: es el fenómeno que condiciona en gran medida lo mejor de nuestra práctica teatral entre 1936 y 1959.

Buscar un antecedente significa referirse a la presentación de *Fuenteovejuna* en la Plaza de la Catedral el 12 de agosto de 1935 (en recordación del tricentenario de la muerte de Lope de Vega). Dirigida por Luis Alejandro Baralt, quien apenas unos meses antes aceptaba la Cátedra de Filosofía y Estética de la Universidad de la Habana, significó una conmoción por lo inusual. Sin asideros en nuestra práctica teatral, el fenómeno *Fuenteovejuna* de Baralt fue un detonante escénico que no escapó a los espectadores ni a la crítica inmediata. Esta puesta, definida por contraste con el teatro que se ofrecía al público —el cual recién había tenido que soportar treinta y cinco años de teatro alhambresco—, no podía menos que servir de impulso para buscar nuevas maneras de hacer teatro.

Fuenteovejuna fue valorada elogiosamente por la crítica. Tomemos por caso a Francisco Ichaso para quien: "...Lo que mejor

nos impresionó de la fiesta teatral de anoche fue el espectáculo globalmente considerado". En otras palabras, el crítico se refería evidentemente al concepto de "puesta en escena", ausente en nuestra experiencia anterior y muy a tono con las renovaciones que en el mundo venían ocurriendo desde el Teatro Libre de André Antoine, y cuyos puntos principales serían, en primer lugar, la aparición del director como intérprete del drama, como figura principal del hecho teatral porque lo define, cambio que produce un nuevo concepto de teatralidad cuya esencia será la experimentación. De ahí la búsqueda febril de nuevos recursos expresivos que, por supuesto, sin la renovación tecnológica del teatro hubieran resultado vanos. Las nuevas técnicas implican el enriquecimiento de las posibilidades para los escenógrafos, que se incorporan vitalmente al hecho artístico. Es decir: el concepto de *escenario* da paso al de *espacio escénico*, fin de la dictadura de la caja óptica.

Así, la puesta de Baralt, asombra precisamente por el despliegue de recursos técnicos emanados del nuevo concepto de teatralidad.

LA GENESIS

Acontecimiento tan singular como éste sólo podía producir ecos afines: de ahí que La Cueva, Teatro de Arte de La Habana, no difería en principio con las ideas teatrales que motivaron la puesta del drama lopesco.

La idea de su fundación surge precisamente tras aquel estreno. Reunidos en un café llamado La Cueva, cito en el antiguo palacio del Conde de Lombillo, un grupo de intelectuales decide fundar el colectivo teatral que a pesar de su vida efímera (sólo unos meses), significaría en primer lugar la reorientación de nuestra escena: a partir de su trabajo el teatro cubano se actualiza —proceso que ya había sufrido la literatura en la década anterior— y que se traslada al teatro a partir del estreno con que inicia su labor: *Esta noche se improvisa*, de Luigi Pirandello, dada a conocer en Europa seis años antes y traducida por vez primera al

español expresamente para esta representación inaugural.

De manera que tal estreno indicaría, en Cuba, el comienzo de un modo de hacer teatro marcado en primerísimo lugar por los elementos teóricos que abordábamos antes.

IDEAS Y PRACTICA TEATRAL

Tomar para la representación inaugural una obra de Luigi Pirandello significaba una indagación en el concepto mismo del teatro. El dramaturgo italiano había centrado sus renovaciones en una nueva interpretación del fenómeno escénico como tal. Justamente la obra escogida —*Esta noche se improvisa*— es portadora de los nuevos postulados acerca de la función del director. El doctor Hinkfuss se encarga de enunciarlo cuando, al explicar los motivos para seleccionar a Pirandello como autor, dice: "...porque (...) entre todos los autores teatrales quizás sea el único que ha demostrado comprender que la obra del escritor ha terminado en el mismo momento en que terminaba de escribir la última palabra..." Y toda la obra es un rejuego que emana de la obsesión estética pirandelliana, esto es, el conflicto entre ilusión y realidad.

No hay que insistir en el impacto que produciría la puesta en escena ante un público relacionado casi únicamente con María Guerrero, Esperanza Iris o la compañía de Benavente; en otras palabras: con el más puro teatro decimonónico. De esta manera, la representación inaugural de *La Cueva* fue la alfombra mágica que trasladó el teatro (y el público) cubanos de las candilejas del siglo XIX a los *spot-lights* de nuestros días.

Los días 28 y 29 de marzo de 1936 los espectadores pudieron ver, junto con el estreno pirandelliano, el derrumbe definitivo de la cuarta pared. Naturalmente, también irrumpen otras ideas renovadoras que emanan de la obra. Entre ellas, el hecho de que el teatro adquiere condición de "otra realidad", deja de ser una ilusión, de ahí que la dinámica teatral se erige entonces sobre la base de la discontinuidad de la





"IXQUIC"

TRAGEDIA MITOLOGICA QUICHE
TEATRO BAILABLE
CON MASCARAS

DE CARLOS GIRON CERNA

Sábado 26 y Domingo 27

DE SEPTIEMBRE
9 - 10 P. M.

PRINCIPAL DE LA COMEDIA

POR "LA CUEVA"

TEATRO DE ARTE DE LA HABANA

representación y una construcción otra de los personajes que se desarrollan con su propia dialéctica: dejan de ser seres vivos para entrar en un constante juego de la ilusión. El teatro ya no es literatura dramática o, no solamente eso.

Para los fundadores de La Cueva, la obra de Pirandello sería una necesidad urgente en el panorama teatral:

Los programas se formaban a base de Quintero, Benavente, Linares, Rivas, y otros pocos autores españoles, sin que faltaran las astracanadas de Muñoz Seca, e ignorando siempre las buenas obras del gran teatro universal, al punto que Pirandello era casi desconocido en Cuba. Las buenas compañías de excepción como la Zuffoli, o Soler, apenas ofrecieron una o dos obras modernas: *La sirena varada*, *Topacio*, *Judas*. En estas condiciones la afición por el teatro tuvo que decaer necesariamente y el círculo vicioso se formó: no había afición porque las compañías eran muy malas y no podían venir buenas porque no había suficiente público para poder pagarlas. Por otro lado el cine, con sus espectáculos millonarios (...) había formado un público exigente y baratero (...). Puede decirse que el teatro era un pobre derrotado que ante las coqueterías del público con su joven rival sin defectos, se encontraba en la etapa del suicidio, cansado de gritar su legítima superioridad de espectáculo humano, vivido...¹

Este era el entorno que hizo al grupo de intelectuales creadores de La Cueva tomar conciencia de su proceder inmediato, del papel que tenía que asumir para variar el rumbo de la escena nacional.

EL REPERTORIO

Después de Pirandello vendría José Martí y su drama *Adúltera*, estrenado el 9 de julio de 1936. A juicio del crítico Rine Leal

¹ Girón Cerna, Carlos. *Cómo se fundó La Cueva* en: *Programa inaugural de La Cueva*.

EL PATIO
COLONIAL

La Cueva

EN LA PLAZA
DE LA CATEDRAL

Venga usted a cenar o a
refrescar al mismo sitio
en que nació la iniciativa
de "La Cueva". Teatro de
Arte de La Habana.

—
MUSICA TODA
LA NOCHE

—
Romance y alegría en un
ambiente de silencio le
ofrece nuestra clásica ta-
berna española.

—
RESERVE SU MESA
TELEFONO M-4535

es una obra que "... va más allá del melodrama a lo Echegaray para transformarse en la ambiciosa pieza de un escritor de apenas veinte años que ve en la escena un símbolo de la existencia y la agonía".

Esta selección manifiesta un hecho importante: el colectivo teatral busca constantemente elementos novedosos, no pierde de vista la tradición nacional y trata de rescatar lo que a su juicio puede relacionarse con los postulados iniciales. Es por eso que tras el estreno de *Esta noche se improvisa* ellos prometan "llevar a escena obras de mérito universal y aquellas cubanas que lo merezcan de acuerdo con nuestro criterio de Teatro de Arte"². Y así, la otra obra cubana que aparecería en el repertorio —*La luna en el pantano*, de Luis A. Baralt— haría decir a Francisco Ichaso: "He aquí teatro cubano sin cubaneo (...). El cubaneo es el polo opuesto a la cubanidad. La cubanidad es un sentimiento sustantivo y hondo. El cubaneo es la improvisación, la irresponsabilidad y el poco más o menos sistematizado..."³

Podemos inferir de estas palabras que la obra de Baralt huye de la tradición bufa y trata de indagar en las raíces de la nacionalidad, de lo genuinamente cubano. Fue estrenada el 8 de noviembre de 1936, también en el Principal de la Comedia, espacio físico preferido por el grupo.

Tanto *Adúltera* como *La luna en el pantano* integran la línea nacional dentro del repertorio, a la vez que evidencian, por una parte, la intención de rescatar una tradición y, por otra, el propósito de alentar nuevos dramaturgos cubanos. Lo último, sobre todo, se convertirá en una constante en el trabajo posterior de muchos grupos en la década del cuarenta, los que tratarán por todos los medios de resolver la crisis dramática señalada en principio por La Cueva.

Dos meses antes del estreno de *La luna en el pantano*, el colectivo teatral llevaba a escena una de las obras más interesantes

² Girón Cerna, Carlos. Ob cit.

³ Ichaso, Francisco. Nota de prensa, sin precisar fecha exacta.

NUESTRO PROXIMO
ESTRENO
"BARRABAS"

De Rafael Suárez Solís

Esta Bellísima Obra será uno de
Nuestros Mayores Exitos.

ESPERE PROGRAMAS.

de su repertorio, por la obra en sí y por la impresión que causó en la crítica. Nos referimos a *Ixquic*, cuyo estreno aconteció el 26-27 de septiembre en el Principal de la Comedia.

Obra escrita por Carlos Girón Cerna, consistía en una escenificación poética de elementos de la mitología quiché. El autor estructuró la pieza en un prólogo y tres actos a través de los cuales describía el mito base de la cosmogonía maya, contenido en el *Popol Vuh*. La puesta, además de contar con un texto poético de rara belleza, fue concebida como un espectáculo múltiple donde se conjugaban elementos de ballet, máscaras, color, recursos plásticos. En otras palabras, se le concedía igual importancia a todos los recursos expresivos, de ahí que para la crítica el centro de interés se amplíe y, de reseñar el trabajo de los actores, pase a detenerse en los elementos señalados, lo que evidencia que también la crítica recibía la influencia de las renovaciones del grupo en su propia construcción. En uno de los párrafos de su crítica, Francisco Ichaso decía:

Carlos Girón Cerna ha transcritto dramáticamente este mito cosmogónico del Popul Buj(sic), el libro sagrado de los quichés, en una prosa poemática de gran concisión y de brillante lujo metafórico. Tan interesante, sin embargo, como la vestidura verbal, nos parece la inventiva escénica, realizada en cuadros de una plasticidad y un movimiento eminentemente dramáticos...⁴

Esta apreciación denota un hecho importante y del cual ya hablábamos: el trabajo teatral se erigía sobre la base del concepto "puesta en escena", a partir del cual emanó la práctica consecuente del grupo.

Ixquic representa un punto central en la selección del repertorio, que deriva, por un lado, hacia las obras cubanas señaladas, y, por otro, hacia las piezas europeas que veremos a continuación. Esta línea las componen las siguientes obras: *La vida es un*

⁴ Ibid.

"LA CUEVA"

TEATRO DE ARTE DE LA HABANA

LLAMAMIENTO

Si usted se interesa activamente por el Teatro.

Si es usted

AUTOR, ESCENOGRAFO, ACTOR, PINTOR, TECNICO, etc., INSCRIBASE EN "LA CUEVA". llamando a los teléfonos: A-6244 y F-2504, o recortando y enviando el cupón a la Manzana de Gómez 532.

Hágalo pronto

<p>"LA CUEVA" TEATRO DE ARTE Manzana de Gómez 532 HABANA.</p> <p>Yo.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p>
--

sueño, de H.R. Lenormand; *La muerte alegre*, de Nicolas Evreinoff y *La cabeza del bautista*, creación valleinclanesca. Se cree que la primera fue presentada en agosto de 1936, mientras que las dos restantes se integraron en un estreno conjunto el 31 de enero de 1937, por demás el último trabajo presentado al público (quedaba anunciada *Barrabás*, de Rafael Suárez Solís) y el cual tenía la peculiaridad de ser ambas piezas de teatro de muñecos.

Acerca de la obra de Evreinoff, José Ardévol apuntaba: "Los muñecos, que vuelven a ser centro de gravitación, han llegado, por fin, a La Habana. Baralt desde hace

tiempo venía deseando presentárnoslos y ofrecerles —ojalá se enseñoreen bien— la ciudad".⁵

Mientras que Ichaso destacaba el origen de la obra de Valle Inclán en el guiñol y las marionetas, lo cual le confería una teatralidad suigéneris. Este, además, constituía el primer contacto del público cubano con la genial creación del autor español.

Terminaba así la vida de un grupo cuya labor dejaba tras sí el punto de viraje más importante de las tres primeras décadas del siglo en la escena nacional, y que animaría toda la práctica teatral posterior. No podía ser de otra manera después de experiencia tan definitoria.

Nos falta hacer referencia a lo que estimamos de suma importancia: la composición del grupo teatral, integrado casi sin excepción por intelectuales de vanguardia: Amadeo Roldán, Camila Enríquez Ureña, José Cid, Luis Gómez Wangüemert, José Manuel Valdés Rodríguez, José Antonio Portuondo, entre otros, quienes aportaron la perspectiva necesaria para lograr plasmar los objetivos del colectivo. Y esta condicionante, que muchas veces se erige como una limitación a la hora de plasmar las ideas en práctica teatral, no produce aquí ese efecto porque estos creadores asumen el teatro desde un punto de vista de síntesis de las artes. Sólo así se justifica la importancia del grupo en la experiencia posterior, a pesar de su cortísima vida.

Las causas de su desaparición, como en múltiples tentativas antes del triunfo de la Revolución en 1959, se debieron a la imposibilidad de concluir los requerimientos económicos de semejante empresa con el empeño artístico que la alentaba.

Con todo, estos ocho meses de intenso trabajo (mayo de 1936-enero de 1937) son de imprescindible conocimiento para la explicación de un largo período en nuestra creación teatral definido por la coincidencia de intereses con el núcleo germinal que

⁵ Ardévol, José. Programa de *La muerte alegre*. fue La Cueva, Teatro de Arte de La Habana.

LAS PREFERENCIAS DE CAMILA

Senel Paz

Fotos: Mario Díaz

Verónica Lynn se declara una mujer sin preferencias. Por supuesto, uno sabe que no es verdad pero ella se mantiene aferrada a tal presupuesto, o lo suaviza quizás admitiendo que se refiere a *grandes contrastes en su preferencias*.

De todos modos, es realmente difícil entrevistar a alguien que no está dispuesto a confesar sus inclinaciones íntimas; pero en su caso la entrevista resulta inevitable porque Verónica acaba de reafirmarse en la preferencia del público habanero amante del teatro con su brillante interpretación del personaje central de *Santa Camila de La Habana Vieja*, de José R. Brene, llevada a escena por el grupo Teatro Estudio a principios de este año, bajo la dirección de Armando Suárez del Villar.

La obra, protagonizada también alternadamente por Isabel Moreno y Adria Santana, y con Adolfo Llauradó en el papel de Níco, se mantuvo semanas en cartelera y fue disfrutada a teatro lleno por un público joven. Meritorios fueron el trabajo de Llauradó, un actor en plena madurez que ha mantenido muy arriba sus últimas interpretaciones; el de la experimentada Isabel Moreno; y el de Adria Santana, quien se enfrentó aquí airosamente a su experiencia más compleja sobre las tablas.

La labor de Verónica, sin embargo, contó con un atractivo especial. *Santa Camila* cumplía veinte años de su primera puesta en escena y el impacto que produjo entonces esta pieza, de indiscutible peso en la dramaturgia cubana y específicamente en la trayectoria de su autor, ha perdurado hasta el presente.

Camila es uno de los personajes más vivos del teatro cubano post-revolucionario y el nombre de Verónica Lynn está íntimamente vinculado al de la obra, al personaje y al

de aquel éxito, porque ella fue la primera intérprete de *Camila*: el tiempo ha demostrado que su desempeño fue inolvidable, que permanece con fuerza en el recuerdo del público.

De este modo, en su caso se creó una expectativa con la nueva puesta en escena, incluso en aquéllos que, por su edad, no la vieron en aquel momento pero aprecian su calidad de actriz.

¿Cómo será Camila veinte años después —era la interrogante—, qué vigencia conservará, qué nos dirá al cabo de dos décadas, y cómo será Verónica en ella, cómo reencarnará un personaje que la graduó como actriz?

Alimentó la expectativa el confiar el papel central, además, a otras dos actrices, lo que llevó inevitablemente a que el público deseara establecer comparaciones. Muchos quisieron conocer qué resultados obtenía Adria Santana en este *tours de force*, comprobar cómo se desempeñaba Isabel en una situación nada usual y, en fin, ver cómo matizaba cada una a un personaje tan rico como Camila, y bien interpretado anteriormente.

Las tres salieron victoriosas, y victoriosa salió, sobre todo, Camila. Pero aquí sólo se trata de hablar de Verónica Lynn, de recordar su rostro, el brillo de sus ojos, la sonrisa nerviosa que de todos modos llegaba a sus labios, la emoción que le recorría la piel mientras escuchaba un apasionado, sincero y largo aplauso al final de cada función, aplauso que en su mente se confundiría necesariamente con los de muchos años atrás cuando su vida de actriz era breve y no subía al escenario con la seguridad y aplome que da la experiencia, cuando no subía con el respaldo de un público que la estima, la espera y la aplaude de nuevo, o por primera vez, o una vez más la aplaude ahora en cada representación en la sala Hubert de Blanck, y Verónica se emociona, se siente victoriosa porque sí, pese a la experiencia, Camila subió al escenario intranquila, a enfrentar el reto de satisfacer a unos espectadores que acudieron a compararla con ella misma, a vencerse de su clase, a que les ratificara las razones de su admiración.

Pero ahora Verónica no está en el teatro. Está en su casa, frente a mí, sentada casi seguro en el sillón que prefiere, calzada sus pantuflas preferidas, diciéndome que no tiene preferencias y dispuesta a contestarme lo más escuetamente posible mis preguntas, tal vez porque para atenderme ha tenido que interrumpir los estudios para un examen de mañana y porque esta noche tiene función.



—¿Qué ha significado para usted esta nueva interpretación del papel de Camila?

Me contestó algo así como *imáinate*, y me habló un poco de la importancia, digamos histórica, de este personaje en su carrera. Lo que dijo no tiene mayor trascendencia pero sí las expresiones de su rostro, la dulzura y cariño, el respeto con que pronuncia el nombre de *Camila*, que revela su verdadera identificación con el personaje de Brene. Al interesarme por sus personajes preferidos entre los muchos

que ha interpretado, la breve relación la inicia *Camila*, "por supuesto", y agrega la Luz Marina, de *Aire frío*; Fortunata de *Fortunata y Jacinta*; Rosa de *El ángel azul*, y Martha, de *¿Quién le teme a Virginia Wolf?* "He tenido muchos buenos momentos en mi carrera. La mayoría de ellos han sido en el teatro. Los personajes, algunos me han gustado más, otros menos. Pero a todos he tenido que vencerlos. Y en cuanto a las obras, si tuviera alguna preferencia, ésta sería por las cubanas, quizás porque para mi trabajo yo parto de la identificación. A veces nos quedamos en el sicologismo, en lo histórico. La labor de una es dar un ser humano en sus contradicciones, ofrecer una síntesis de él, de toda su vida, y en ella expresar sus conceptos, sus valores. Todo esto depende también, mucho, del director".

—¿Con qué directores prefiere trabajar?

—¡Muchacho! Nadie contesta esa pregunta.

—¿Y en un sentido general?

—Aprecio al director que es inteligente, que hace una investigación profunda de la obra, de la realidad que ella encierra, que como creador tiene un punto de vista firme y definido, que tenga buen gusto y finalmente que sepa pedirle a los actores.

Verónica Lynn no se convirtió en actriz de la noche a la mañana ni porque fuera un genio; sintió muy temprano la necesidad de expresarse, de expresar sus sentimientos internos y aquellos que le provocaban la realidad que apreciaba. Su modo de hacerlo fue el teatro, la interpretación, y ser actriz se convirtió para ella en un sueño, ese sueño tan común a las adolescentes que para ella no pasó, sino que se reafirmó con el tiempo. Tuvo la voluntad necesaria para triunfar en su empeño, pues aparte de proceder de una familia humilde, no encontró en ella inicialmente el estímulo necesario sino más bien tuvo que vencer los clásicos prejuicios. Ella es un ejemplo de trabajadora, de persona que se enfrenta a su tarea con la mayor entrega y seriedad. "Me queda muy poco tiempo libre. Vivo muy enfrascada en mi trabajo, no sólo como actriz sino también como instructora, y en la docencia y los estudios, en mis cactus..."

—¿Los cactus son sus plantas preferidas?

—...y en los quehaceres domésticos.

—¿Le dedica tiempo a otras artes?

—Un artista se nutre de vivencias, no sólo de las suyas, sino también de las de los demás, y esto te lleva a una constante observación, y además a la literatura, a la pintura, a la música.

No puede negar su inclinación por Dostoievski, Turgueniev, Balzac... "Aunque leo también novelas policíacas, cualquier cosa" y en numerosas ocasiones recurre a las artes plásticas, no sólo para obtener información de gestos, vestuarios, sino por otro tipo de estímulo. Aprecia a los clásicos y a los cubanos.



—¿Que principios le han guiado en la vida como artista?

Se queda pensando largo rato:

—La honestidad. Yo creo que hay que ser honesto a toda costa.

—¿Y en su vida personal?

—¡La honestidad!

—¿Cuáles considera que son sus cualidades como actriz?

De nuevo piensa largo rato:

—Que soy inteligente. De verdad. Mira, está lo otro: la constancia, la voluntad. Pero primero la inteligencia. Y que tengo buen gusto.

—¿Me quisiera decir su actor preferido?

—Sí cómo no. Pedro Alvarez.

Pedro Alvarez es su esposo.

—No te dije, y aquí hay una preferencia, que también este año se cumplen veinte años de la puesta en escena de *Aire frío*. A mí me gustaría volverla a hacer.

—Verónica, ¿y qué piensa usted del estado actual del teatro cubano?

—Creo que se está iniciando otra gran etapa. Se aprecia en las carteleras, siempre hay buenas obras, hay buenas puestas. Fui jurado en el último Festival de Teatro de La Habana, y aprecié calidad. Creo que estamos camino de hacer diariamente un teatro a nivel del Festival, que nuestro teatro esté siempre en festival. Esto es muy importante. Y que haya más teatro, más obras. El teatro se hace básicamente en El Vedado. Se hace poco teatro en Marianao, 10 de Octubre, Centro Habana. Es necesario hacerlo allí también porque el teatro genera sus propios espectadores. Ahora está la experiencia de las casas de Cultura, pero no basta. La experiencia del cine Fausto ha sido muy buena. Poner allí cosas cubanas, obras de calidad, y habrá más teatro y más público.

Aún le hice muchas otras preguntas pero Verónica no respondió mucho más, fiel a su decisión inicial de ser breve.

—¿No le he preguntado sobre algún tema al que se quisiera referir?

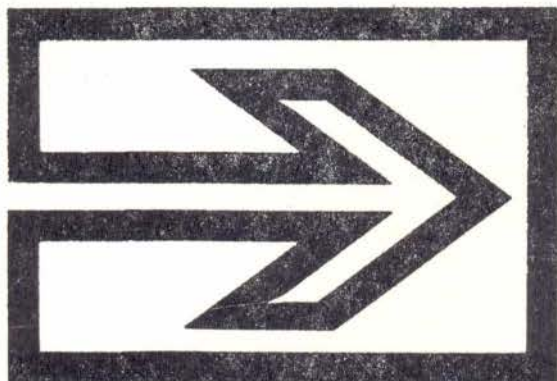
Ni lo piensa:

—No.

No se entienda que estaba apresurando mi ida, como yo mismo lo estaba pensando. Fue entonces que llegó el café (y el fotógrafo, para más), y fue cuando se incorporó Pedro Alvarez a la conversación y acudieron a la sala de Verónica viejos recuerdos teatrales, ideas actuales, inquietudes, y mientras conversábamos la observé a ella y no pude evitar recordar a la otra, a *Camila*, y meditar sobre la fuerza de este personaje, tan revitalizado con la puesta en escena de Suárez del Villar y las interpretaciones de Isabel, Adria y Verónica. Y es que Camila sintetizó en sí un tipo tristemente representativo de la mujer cubana, con el acierto de hacer convivir en ella, junto a lo negativo y retrógrado, esencias de la sensibilidad y ternura de nuestras mujeres, y porque estas actrices, y pienso particularmente en Verónica, que ha sido objeto de mi trabajo, la asumieron con una autenticidad de gestos, carácter y colorido, que la hará inolvidable, por lo menos, por otros veinte años.

UNA ISLA EN LA SINTESIS DE LAS CULTURAS

Vidas Siliunas



Un sol ardiente calienta las montañas de Santiago de Cuba, sus calles antiguas y los estrechos callejones que corren al encuentro con las olas del mar Caribe. Con la caída del crepúsculo, la brisa balancea los penachos de las palmas para regalar una agradable frescura a la gente que, en las tardes de sábado y domingo, se reúne en el parque principal de la ciudad. Se trata de una vieja tradición de los santiagueros que acuden a escuchar, a cielo abierto, los encuentros de cantores a los cuales se les llama aquí "trovadores", como en la edad media.

El cubano es excepcionalmente musical. A la tarima van subiendo, uno tras otro, intérpretes de diversas edades. Son hombres y mujeres de distintos colores de piel. Quizás no todos ellos recuerden que antes del triunfo de la Revolución existían muy cerca de allí, en los edificios circundantes, tres clubes de una diferencia sorprendente: uno para blancos, otro para negros y uno más... para mulatos.

El camino que condujo a la creación de una cultura nacional única en Cuba no fue sencillo. Como señala el poeta Angel Augier, esa cultura ha sido el resultado de

"un lento proceso de asimilación de elementos culturales traídos de Europa y África que se asentaron en la isla". A ello se debe, por ejemplo, esa íntimamente relación con la riqueza de las fuentes de las que se ha alimentado: el arte clásico español, el movimiento poético de los primeros decenios del siglo XX en la península ibérica y eso que Augier llama "rica herencia musical, terrenal y mágica" aportada por los negros.

Y uno tiene que deslumbrarse cada vez que esa herencia resucita en las presentaciones del Conjunto Folklórico Nacional o aquí, en el espectáculo *Cefi y la muerte* que pone, en espacio abierto, el Cabildo Teatral Santiago en esta ciudad que viene a ser la cuna del teatro latinoamericano de los nuevos tiempos. Porque fue precisamente en Santiago donde tuvo lugar —en 1520, durante los festejos religiosos del Corpus Christi— la primera representación teatral del continente. El propio nombre del conjunto —cabildo— procede de aquellas antiguas organizaciones negras que hacían pequeñas escenificaciones en las calles de la ciudad. Años después, Santiago sería la cuna del florecimiento del famoso carnaval cubano.

El espectáculo *Cefi y la muerte*, dirigido por Ramiro Herrero, va tejiendo ante nuestros ojos una urdimbre de imágenes carnavalescas y rituales afrocubanos. La ingenua historia de cómo el esclavo Cefi atrapa a la Muerte en un cántaro y cómo, luego, los esclavos se rebelan contra el Amo que la ha dejado escapar, está narrada con un lenguaje festivo-ceremonial en el cual la plasticidad y el ritmo no son menos importantes que la palabra. El espectáculo es un fantástico viaje a las tribus negras y a las profundidades de sus elementos mágicos que actúan como una especie de fuerza "subversiva" de los esclavos. Los tambores africanos lanzan al aire mensajes rítmicos donde uno siente una alarma imprecisa que, al mismo tiempo, se expresa con suma exactitud —como en una clave de Morse— y electriza el ambiente con los relámpagos intermitentes de su lenguaje nervioso y temperamental. Un sentimiento de libertad, de independen-

cia, resuena en las profundidades mismas de la creada por el espectáculo que viene a ser toda una explosión de música, danza y movimiento. Es particularmente impresionante la pantomima en la cual Micaela (Migdalia García) hechiza frenéticamente a Cefi (Rogelio Meneses), liberándolo de sus cadenas y despertando en él una fuerza y un espíritu de gigante. No es casual que en una de las escenas Cefi se convierte en Changó, la venerada deidad de los yorubas que simboliza el rayo. La lucha por la libertad adquiere entonces el sentido de misterio consagrado por las tradiciones de la cultura de la antigüedad. La interrelación de algunos personajes con el coro tiene aquí un sentido semejante al de la tragedia antigua. En su última aparición, el coro es un símbolo de la unidad y la immortalidad de la fuerza del pueblo: mientras la Muerte y el Amo vencen a uno de los coreutas, el resto se vivifica y el misterio folklórico de la resurrección subraya la fe en el triunfo de la justicia social.

Podría suponerse que entre este espectáculo basado en motivos —argumentales y estilísticos— afrocubanos, presentado a la usanza del teatro de relaciones en Santiago y la puesta en escena de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, que presenta en La Habana el grupo Teatro Estudio no hay nada en común. Pero la fuerza sintetizadora de la cultura cubana radica, precisamente, en esa capacidad suya de imponer un sello muy peculiar a los fenómenos más diversos.

Lorca había visitado Cuba en 1930, invitado por el destacado etnógrafo e historiador Fernando Ortiz, uno de los más importantes estudiosos del folclore negro en Cuba, al cual el poeta granadino dedicara unos versos escritos al estilo del son:

*Cuando llegue la luna llena,
iré a Santiago de Cuba,
iré a Santiago
en un coche de aguas negras.
Iré a Santiago.*

*Cantarán los techos de palmera.
Iré a Santiago.*

*Cuando la palma quiera ser cigüeña.
Iré a Santiago.*

Había llegado a La Habana procedente desde aquel New York que le resultara "frío y terrible", como la encarnación misma de "la geometría y la angustia". La capital cubana se le había revelado como un alegre juego de colores. La madre del poeta, Doña Vicenta, escribiría por entonces en una carta: "Mi hijo habla de Cuba con un entusiasmo tal, que me parece que aquello le gusta más que su patria".

El éxito de la poesía y la dramaturgia lorquianas en Cuba es un fenómeno sumamente atractivo dentro del complejísimo desarrollo de la cultura cubana. No olvidemos que España, después de haber experimentado la influencia de los fenicios y los griegos, de romanos y germanos, es invadida en el siglo VII por los moros, quienes traen consigo una poesía y una música excelentes que se desarrollarán en el territorio español. Una vez expulsados los moros de sus fronteras, los españoles fueron a colonizar el continente americano, entonando canciones en las cuales latían acentos orientales y africanos. Posteriormente, son ellos quienes llevan a los esclavos negros a Cuba, trayendo de esta forma a la isla una cultura desarrollada bajo el signo de siglos de explotación.

... Y en esas *Bodas de sangre* que uno encuentra en las tablas de Teatro Estudio hay un ritmo que penetra cada una de las células que compone el tejido artístico. La dirección tiene plena conciencia de que la prosa lorquiana es, ante todo, la prosa rítmica de un poeta y las pulsaciones del ritmo conforman la vida del espectáculo en su contradicción dramática. Hay en los intérpretes algo hierático, severo, que resulta —al mismo tiempo— audaz y extremadamente actual.

La puesta en escena de Berta Martínez se basa en una indiscutible unidad que pudiera parecernos imposible, en tanto conjuga una espontaneidad apasionada con una severa previsión de lo existencial. Y de ello, precisamente, fluye ese ritmo que unas veces nos ata en un abrazo majestuoso y otras vuela con entera libertad. Es el

ritmo de los ceremoniales que el drama de Lorca nos muestra: la ceremonia de la petición de mano, la de la boda, la de los funerales. La solemnidad de la ceremonia se realiza como el triunfo del orden sobre el caos, del sistema sobre la barbarie, de la forma sobre la casualidad desenfrenada: de aquí se desprende esa forma expresiva en la cual hay un marcado carácter danzario y que viene a ser una constante en el espectáculo. La puesta, además nos revela lo histórico concreto en las manifestacio-



nes del ritual. La novia se casa, pero no por amor. Desolada y sumisa asume el matrimonio como si fuera un yugo y es la causa de que se nos presente severamente enlutada, con su negro traje de bodas. Las composiciones, austeras y plenas de plasticidad, se suceden una tras otra, en una suerte de caleidoscopio gigantesco en

el cual el destino juega a su antojo con el hombre, pasando por alto sus intereses, haciendo que surjan en esa barahúnda cuadros cada vez más despiadados. Unos piden la mano, porque así está establecido; otros —también porque así está establecido— se casan; aquellos felicitan a los jóvenes desposados porque así debe ser. Todos juntos festejan la boda, porque las bodas deben festejarse. Entonces se repiten las mismas palabras, los mismos gestos y movimientos que, en casos semejantes, se deben repetir. Esa es la norma y todos se deslizan por el sendero de las costumbres. Pero éste conducirá, irremediablemente, hacia la muerte.

El ritual de la boda se ha programado con mano hermosa y llena de rigor. Los novios surgen desde las profundidades oscuras del escenario y avanza hacia nosotros con solemnes pasos, llevando en sus manos candelabros coronados por velas encendidas como si trataran de iluminar con esas llamas temblorosas, capaces de transmitir —por momentos— cierto calor, las sombras de un sepulcro. Los invitados, con grandes jarras en las manos, se sientan inmóviles, silenciosos, como si estuvieran en un templo. Y entonces la boda es atravesada por un hálito fúnebre. Las mujeres abren y cierran sus abanicos con movimientos cortados, rápidos, agudos, como si desenvainaran navajas afiladas; los hombres danzan, manejando los cuchillos con la misma elegancia y donaire con que las mujeres se abanicán. El lenguaje de los abanicos y los cuchillos es el lenguaje del amor y la muerte frente a frente.

La Muerte es un personaje que aparece en la obra de Lorca en el último acto. En la puesta de Berta Martínez la encontramos en escena desde el inicio mismo. Y está como si hubiera surgido del viento, como una partícula de cristal arrancada a un vitral colorido, subrayando esa carga de sangre y dolor que subyace en la atmósfera del espectáculo, esa tensión que impiden debilitar la opresión que constantemente se ejerce sobre la libertad de los sentimientos y la voluntad. La Muerte —interpretada por Nieves Rivallo— se

nos muestra hermosa en su vestido plateado como la luna (la luna se presenta en Lorca con una fuerza destructora). Acompañada de la Luna —un hombre tocado con un enorme sombrero negro— llega la Muerte a la boda y prácticamente expulsa a los invitados para ir a sentarse sola a la cabeza de la larga y estrecha mesa como un ser desgarrado, elegante, frío y nostálgico. ¿Estamos ante una imagen propia del simbolismo? No. Es, más bien, una antigua tradición folklórica que explica el atractivo de esa Muerte-Novia fugándose con Leonardo de la boda, porque prefiere perecer antes que someter su voluntad.

El espectáculo revela —apoyado en una fuerte carga trágica— esa cualidad imperecedera del ser humano de buscar la libertad, pone ante nuestros ojos el nacimiento de las profundas esencias del hombre, de un grito de protesta contra las convenciones y los obstáculos.

Después de la función dialogué con Berta Martínez. Le hice una de esas preguntas de rigor que uno suele hacer: “¿De dónde le viene a usted esa precisión sorprendente en el modelado de la *mise en scène*?”

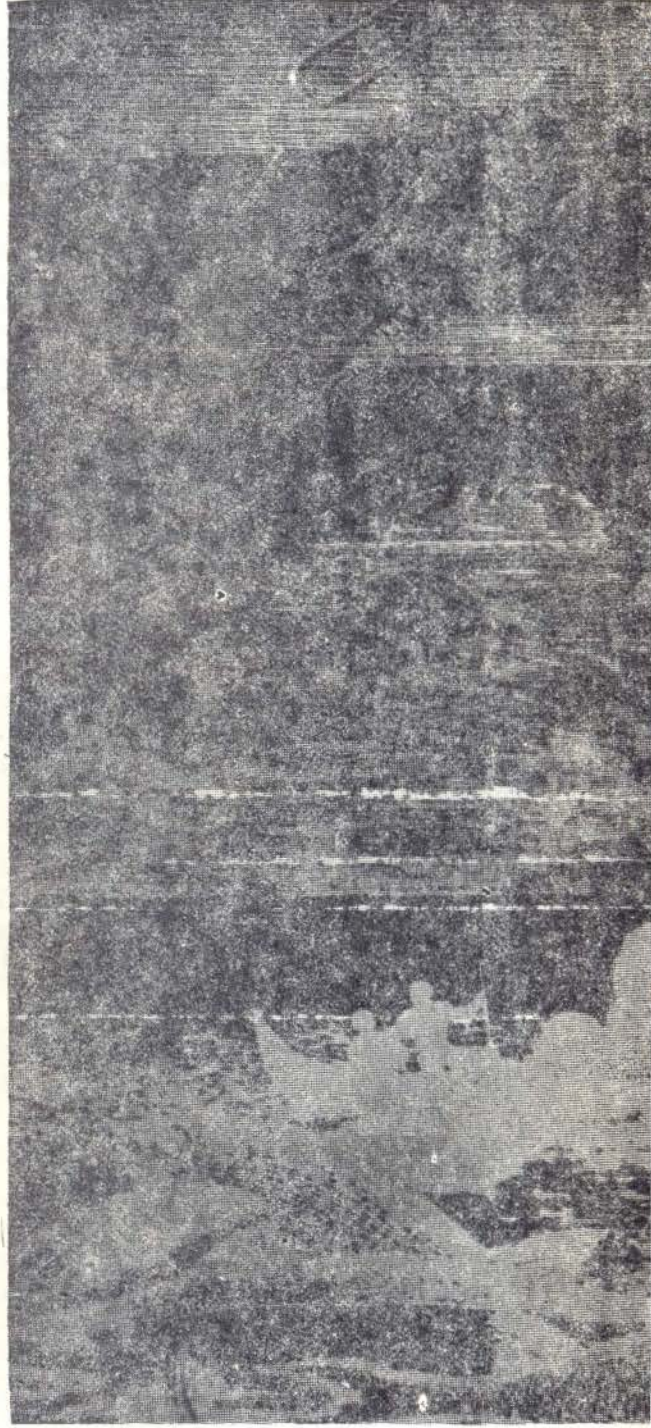
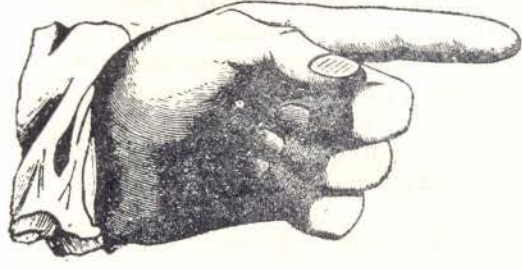
Sin pensarlo, la Martínez me respondió: “De Meyerhold”. *Bodas de sangre* es un clásico del drama español. Ha subido a la escena cubana en una puesta que la asume a partir de las mejores tradiciones de la dramaturgia europea y, al mismo tiempo, proyecta rasgos muy específicos de lo nacional. Uno siente, en ese ritmo que fluye a lo largo del espectáculo, los toques de la percusión afrocubana.

Creo que este es un ejemplo muy claro, muy ilustrativo de esa tendencia de la literatura y el arte cubanos de actualidad de buscar una síntesis de sus diversos componentes, de esa cualidad de una cultura que es capaz de asimilar riquezas artísticas universales y extraer de ellas los estímulos que conducen a un desarrollo creativo independiente. (*Versión al español de Julio Cid. Publicado en Literaturnaya Gazeta, No.2, enero 12 de 1983.*)

tablas

THE GREAT ZOO

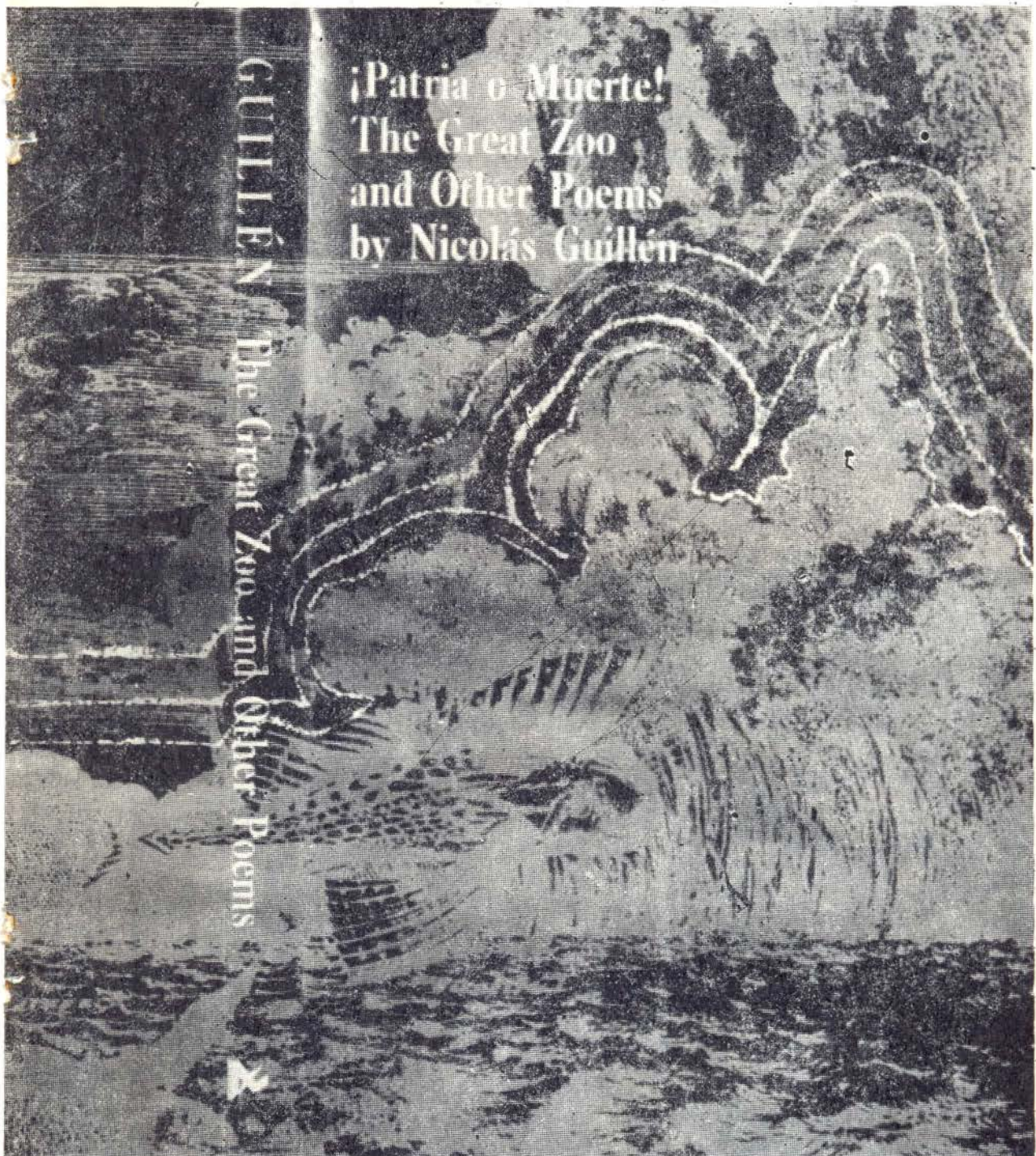
PARA LA ESCENA



¡Patria o Muerte!
The Great Zoo
and Other Poems
by Nicolás Guillén

GUILLEN The Great Zoo and Other Poems

2



Durante diez días teatristas de 26 países vivieron en La Habana la experiencia del Taller Internacional del Nuevo Teatro del ITI, organizado por el Centro cubano de este organismo. Las sesiones de trabajo —mañana, tarde y hasta noche— culminaron con dos días de debates a partir de las propuestas escénicas. Los participantes conocieron la manera de trabajar de varios directores latinoamericanos y qué comprendemos por “nuevo teatro” en este ámbito geográfico y humano. Durante el evento conocieron nuestro teatro; se reunieron con el ministro de Cultura, Armando Hart; emitieron una Declaración Final y una moción de apoyo irrestricto a García Márquez, así como saludaron la celebración en la nueva Nicaragua del II Encuentro de Teatristas Latinoamericanos y del Caribe. **Tablas** fue invitada a este Taller y ofrece a los lectores su aproximación a esta renovadora experiencia.

Fotos: José A. Marquetti



Rosa Ileana Boudet

Las búsquedas alrededor de la imagen teatral y la proyección de algunos métodos de trabajo del nuevo teatro latinoamericano concentraron la atención de los teatristas que asistieron a una experiencia sin antecedentes en nuestro país: el Taller Internacional del Nuevo Teatro, ya que los talleres nacionales, celebrados anteriormente en Santiago de Cuba y Ciego de Avila no tuvieron este campo de acción universal ni se plantearon tan profundas premisas.

El Taller mostró el quehacer de nueve directores latinoamericanos del prestigio de Atahualpa del Cioppo, Enrique Buenaventura, Santiago García, Ronney Davis, José Luis Valenzuela, Allan Bolt y Rubens Correa, así como los cubanos Flora Lauten y Carlos Pérez Peña. La Habana acogió la multiplicidad de tendencias en las que trabajan miembros de El Galpón, de Uruguay; el Teatro Abierto, de Argentina; La Candelaria y el TEC, de Colombia; el teatro político de los Estados Unidos, el movimiento teatral chicano y el teatro popular nicaragüense mediante un intercambio inapreciable de experiencias artísticas y humanas, una confrontación de métodos y procedimientos que no tuvieron como objetivo mostrar un logro, sino vivir y participar en el proceso. Asistir a este encuentro singular fue para todos los actores una fuente inagotable de inspiración, que tiene quizás su punto más vulnerable en el crítico. El trabajo —de eminente sentido experimental— obliga a todo el que no participó directamente en la creación de imágenes a estar atento más que al resultado final, los valores cualitativos y los necesarios puntos de confrontación, a insistir sobre los distintos modos de producción y las relaciones entre los procesos presentados (o esbozados) y el público. Estamos ante lo que Enrique Buenaventura calificó de "un nuevo modo de producción de sentido." Y por lo tanto, si la aventura de teatralizar el texto de Nicolás Guillén *El gran zoo* constituyó un desafío, es arriesgada tarea tratar de apresar con palabras los diferentes procesos, las largas sesiones de búsquedas, entrenamiento corporal



y adentramiento en los lenguajes verbales y no verbales de la escena. Más que difícil, imposible; porque nadie pudo participar de ocho equipos que trabajaron simultáneamente sobre este poemario-fresco del Caribe, que por su riqueza permitió variadas lecturas, casi un espesor polifónico de encuentros y desencuentros con la imagen.

Enrique Buenaventura y Santiago García aportaron su caudal de experiencia teórica y práctica ya que el nuevo teatro colombia-

Santiago García y su equipo eligió el poema *El sueño* porque le pareció que ofrecía más dificultades para la traslación del texto poético al teatral. Después de su lectura, el grupo se subdividió en pequeños grupos que realizaron improvisaciones sobre la primera impresión. El "sueño vulgar" devino muchas cosas. Hizo énfasis en las imágenes concretas y contradictorias, disturbadoras y en minimizar el elemento narrativo. Al final lograron una imagen del sueño vulgar y enfatizaron la idea de que



no investiga los nuevos lenguajes y las relaciones de éstos con el texto. Enrique, por ejemplo, escogió el poema *El hambre* y lo mostró escénicamente a través de su opuesto, la gula. Las improvisaciones de analogía por oposición dieron luz definitiva a los elementos predominantes que asomaron en la propuesta final, la cual huía de una tendencia muy peligrosa, la de "ilustrar" el poema.

"aunque estos monstruos se capturen no pierden peligrosidad, por lo que hay que estar atentos, porque pueden invadir la realidad".

Ronney Davis entrenó a su equipo en un intenso adiestramiento corporal e intentó mostrar en *La papaya* y *Reloj* las imágenes de una humorística orquesta nacional, y la contraposición entre una imagen agrícola y otra industrial en *Reloj*, propuestas definitivamente polémicas y atrevidas.

Rubens Correa encontró en el ritmo, el elemento unificador para una idea común del Caribe, disímil y multifacético. Y al no tener una experiencia en el método de creación colectiva de un texto se basó en las imágenes incorporadas a las vivencias de los actores. Atahualpa del Cioppo optó por escoger entre la diversidad del poemario, no sólo los que tenían un valor intrínseco o sólo estético, sino que podían ser una advertencia para la colectividad: *La bomba atómica* "que es un animal que no sólo puede destruir el zoológico sino a la humanidad".

Allan Bolt trabajó sobre canciones y juegos infantiles logrando una propuesta llena de reminiscencias folklóricas y de participación colectiva —raíz del teatro popular nicaragüense. José Luis Valenzuela ofreció su versión del Caribe con una utilización de los elementos escenográficos cargada de imaginación, mientras los cubanos contrapusieron el Caribe de postal turística y edulcorado, a la imagen real, doliente, de un "animal" que muerde y sueña.

El poemario fue efectivo como punto de partida para el ejercicio colectivo y un desafío a los participantes. Y aunque el convencionalismo de la sala Avellaneda dio una apariencia de "gran teatro" a estos esbozos, el público integrado por observadores extranjeros y latinoamericanos y estudiantes y especialistas cubanos, pudo ver y discutir durante dos días las apasionantes imágenes que surgían en la escena. Un verdadero trabajo de taller donde se cincelan las imágenes, se rechazan o se incorporan a la propuesta que tuvo la virtud de recopilar en diez días —como en una antología— diez de las más importantes figuras de la escena latinoamericana. Porque al final, el brasileiro César Vieira, de Uniao e Olho Vivo, quien llegó con retraso, pudo al menos narrar su experiencia de teatro popular en los barrios de la periferia del Brasil. Asistir al proceso en vivo y conocer a sus figuras como una forma de profundizar cada día más en los elementos integradores de una cultura teatral latinoamericana y caribeña, fue contribución indiscutible del Taller. Tanto como verificar que

a pesar de las disímiles propuestas, las concepciones particulares, la individualidad de los creadores, una nueva realidad teatral emerge en esta zona: el teatro latinoamericano descubre su propia imagen y la proyecta con fuerza hacia el mundo. Por encima de la diversidad formal y estilística —de la cual el Taller también fue una prueba— se percibe la voluntad común de reafirmación de una identidad y una forma de hacer propia.



*instituto
internacional
del teatro*

*institut
international
du théâtre*

*international
theatre
institute*

Para el Comité del Nuevo Teatro este evento es una contribución a la praxis teatral, que da al traste con estériles teorizaciones. Para Cuba, una prueba más que confirma la certeza de un nuevo teatro popular latinoamericano que surgido de las aspiraciones más profundas de los pueblos, lucha junto con éstos por la reafirmación de los valores nacionales frente al injerencismo imperialista. Durante más de una semana diez de los más importantes directores de América Latina se enfrentaron a un texto único. *El gran Zoo* suministró la fuente de donde surgieron imágenes polisémicas, cargadas de sentido, nítidas u oscuras, requeridas o no de más intensa elaboración, reconocidas por su claridad y aplaudidas por su eficacia. Pero nada más lejos del divismo o el exhibicionismo que esta voluntad de servicio coral y no individual que es una de las lecciones más lúcidas del Taller de La Habana.

LOS PROFESORES Y SUS METODOS

Rubens Correa.— Su equipo elaboró varias imágenes de diversos poemas, y como centro el texto de *Caribe*. Fue una proposición colectiva y como tal, visión multifacética de una realidad, sustentada por vivencias individuales más que como síntesis intelectual. Según declaración del propio profesor el proceso se concretó en: 1) Aporte y discusión de ideas globales sugeridas por el poemario (agrupadas en dos vertientes: imagen virtual e imagen real del Caribe). 2) Improvisaciones (unas elaboradas en pequeños grupos de trabajo y otras por todo el colectivo). 3) Síntesis escénica.

Enrique Buenaventura.— Trabajó con un sólo poema, *El hambre*, por decisión de él mismo ("discutir colectivamente sobre gustos es una seudodemocracia", dijo). El colectivo se dividió en dos grupos para hacer propuestas a partir de la lectura del poema. Después de discutidas se pasó a la búsqueda de lo no resuelto con un nuevo elemento: la analogía por oposición (oposición binaria, de contrarios inmediatos, por ejemplo: hambre-gula). A través de este elemento metodológico inicial se libera la creatividad de los actores.

Santiago García.— Escogió arbitrariamente tres poemas y con ellos elaboraron igual número de grupos de actores. Por decisión colectiva optaron por asumir *El sueño*, dada su complejidad para trasladar el texto poético a la imagen escénica. El primer objetivo que persiguieron con las improvisaciones fue descubrir cuál era la realidad que había dado lugar a la metáfora. (Según García "toda obra artística parte de la realidad y la sublima; en este caso a base de metáforas"). Agotado este presupuesto, se dedicaron a desentrañar la contradicción entre la belleza y la vulgarización de los sueños; y por último, la búsqueda de una imagen que reprodujera esas contradicciones y esos conceptos. Sobre esta base se hizo el montaje, proceso que a juicio del

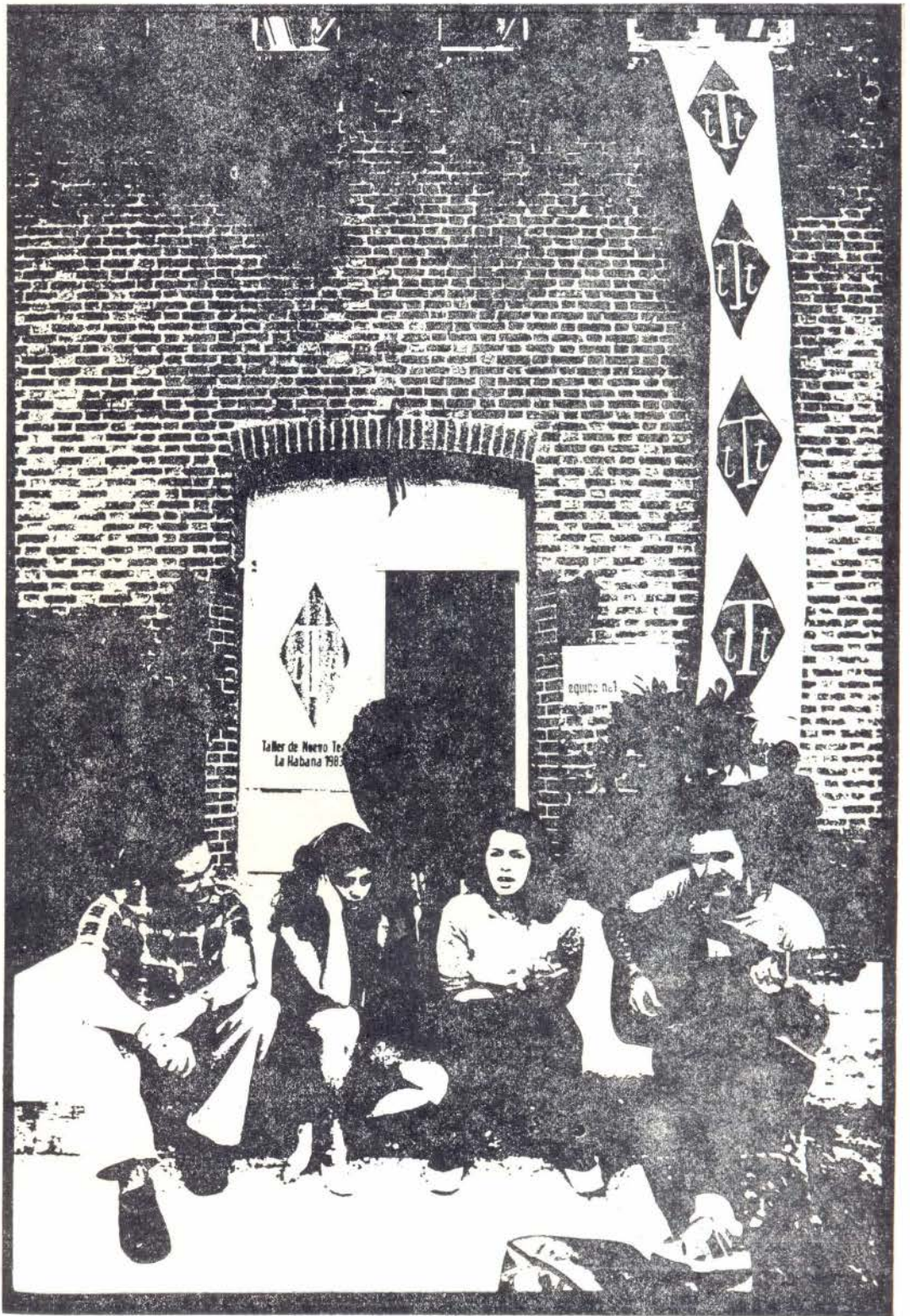
profesor fue absolutamente tradicional. Este equipo realizó un total de diecisiete improvisaciones.

Ronney Davis.— En su interés por poder asociar a textos políticos contemporáneos el poemario, seleccionó tres poemas: *Ave Fénix*, *Papaya* y *Reloj*. Siguió para cada uno de ellos igual proceso de improvisaciones: los miembros del equipo los leían y exponían públicamente sus interpretaciones, y finalmente el profesor exponía la propia. Según su criterio, aun en la creación colectiva el director es responsable de elaborar un plan que pueda ser desarrollado por los actores. Fue fiel a este principio y no escatimó esfuerzos por conseguir una politización de su propuesta de espectáculo.

Allan Bolt.— Realizó ejercicios basados en rondas y juegos infantiles como parte del proceso de desinhibición de los integrantes del equipo. Asumió, a la manera del teatro popular nicaragüense, un espectáculo de integración donde se sumaron danzas, música folklórica y mitos religiosos. El resultado fue consecuencia de un largo proceso de discusión colectiva por el esclarecimiento de los conflictos, y subconflictos, generación de un conflicto general y realización de improvisaciones.

José Luis Valenzuela.— Sugirió al colectivo basar la propuesta en tres poemas: *El hambre*, *Bomba atómica* y *Gánster*, utilizando como elemento central el primero, proposición que fue aceptada por el grupo. Luego tuvo lugar una ronda de exposición acerca de las vivencias que cada quien tenía en relación con el hambre. A partir de ello, y en ausencia del profesor, el equipo hizo una serie de propuestas escénicas de las cuales Valenzuela seleccionó, reelaboró y enriqueció siguiendo sus criterios. Habida cuenta la diversidad de tendencias, estilos y experiencia vital y profesional del grupo a su cargo, el profesor se trazó como objetivo lograr un conocimiento común sobre el tema y la manera de enfrentarlo teatralmente.

Atahualpa del Cioppo.— Optó por los poemas *Bomba atómica* y *Los usureros*, persiguiendo una propuesta de aliento trágico



Taller de Negro Te
La Habana 1983

equipo net

donde se combinaran "la gracia y el horror del arte", según apuntara el profesor. Como director del equipo se limitó a conducir el quehacer a una unidad, a salvaguardar los objetivos planteados, a esclarecer los puntos. Como método apeló al desencadenamiento de la capacidad creativa de cada integrante del equipo cuidando de que no se desbordara "el torrente de creatividad, porque —dijo— a veces entonces se dejan por el camino los objetivos principales planteados."

Flora Lauten — Carlos Pérez. A partir de la experiencia adquirida por uno de los profesores en el trabajo con Santiago García y conjugándolo con el presupuesto de utilizar el elemento del juego como vía de representación del teatro, el equipo se dividió en dos grupos y aplicaron por separado el método de las improvisaciones, análogas primero, y homólogas después, hasta conformar una propuesta de montaje. El trabajo colectivo, apoyado por dos músicos, un diseñador y un coreógrafo, trató de incorporar además algunas búsquedas desarrolladas en el teatro dirigido a los jóvenes.

NELSON VILLAGRA SE AUTOENTREVISTA

hormiguero, una colmena, un bosque bullicioso. Aquello fue impagable. Si todo hubiera terminado allí yo me hubiera dado por satisfecho porque no hay nada más hermoso que ver a las gentes en estado de creatividad, y el Taller tuvo la gran virtud de ponernos a todos en esa actitud.



P.— *Nelson, ¿qué te pareció el Taller del Nuevo Teatro?*

R.— Una verdadera experiencia desde todo punto de vista. Yo no conocía el local de la facultad de Artes Escénicas del ISA y me pareció perfecto para el Taller: sus escaleras, sus diversos viricuetos, pasadizos laberínticos... le dieron realce a la locura creativa del Taller. Cuando tu veías ese local lleno de gritos, canciones, gestos, los pasillos y escaleras ocupados por extraños tipos que blandían una escoba de tal forma que parecía el más hermoso báculo que rey alguno poseyó jamás, en fin ese local se convirtió en algo así como un

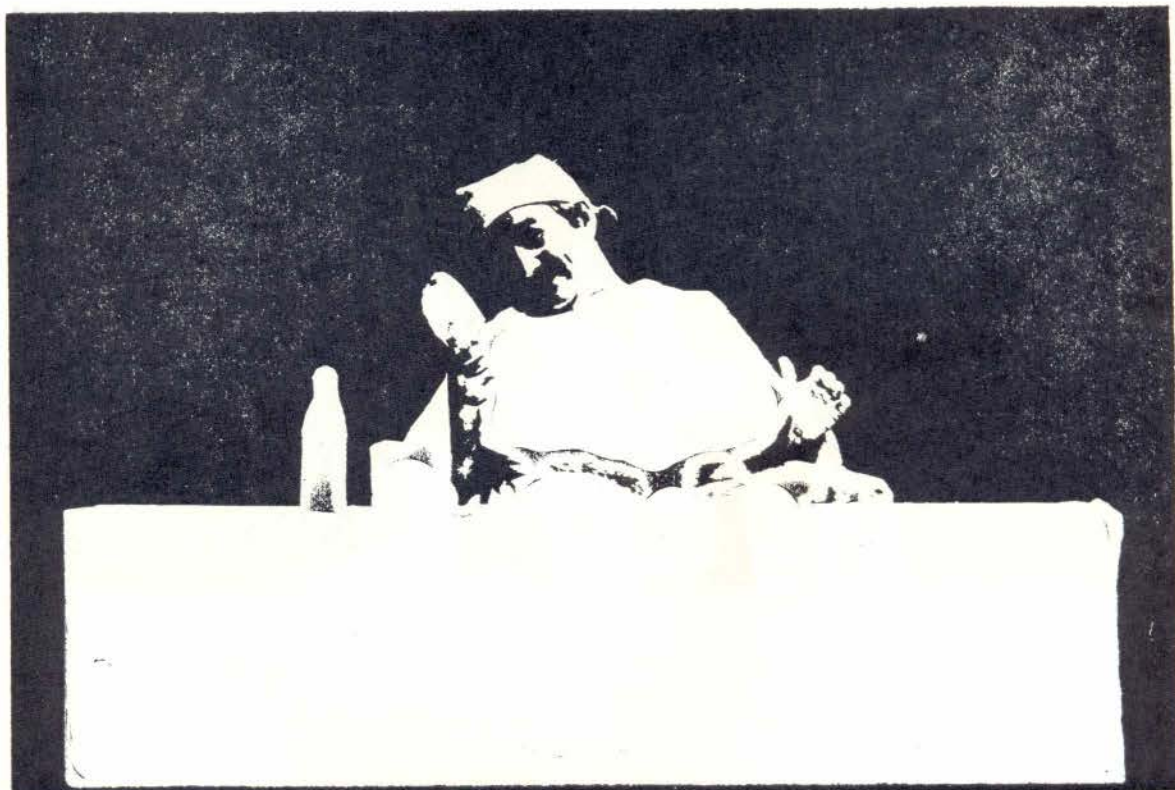
P.— *Y respecto de las técnicas mismas que trató el Taller...*

R.— Hacía años que yo no trabajaba en experiencias de creación colectiva, y años además que no trabajaba en teatro, los últimos doce años he estado trabajando solamente en cine y en este medio no se utiliza el método de creación colectiva (al menos no de manera corriente) de tal forma que me resultó evidente el avance que se ha producido en el punto de vista para asumir dicha creación.

A mí me tocó trabajar en el grupo que dirigió Enrique Buenaventura, y él "tiene muchos años de circo", por tanto es un pícaro,

un pillo en el mejor sentido de la palabra. Quiero decir que al método le adiciona su capacidad creadora práctica, es capaz de canalizar y concretar las propuestas escénicas que le hacen los actores. Según sus propias palabras, él es capaz de producir la "condensación" a la hora de la verdad.

res que posean nociones diversas porque ello amplía y hace más crítico el punto de vista de la actitud creadora. Con ello el teatro en general y la creación colectiva en particular se enriquecen notablemente. A propósito, déjame decirte que yo tengo en alta estima la creación colectiva porque



Durante los años que he estado alejado del teatro se han sistematizado mucho diversos métodos para encarar la creación colectiva, pero lógicamente como todo método su efectividad está determinada por el sujeto que lo emplea, y no podía ser de otra forma porque estamos hablando de creación y más específicamente de creación artística, en donde lo subjetivo es determinante.

Por otra parte, coincidido plenamente con Buenaventura en su preocupación por utilizar elementos de otras artes, y aun ciencias, en la creación teatral. En América Latina particularmente necesitamos acto-

como método, a mi juicio, rescata al actor como eje central del fenómeno dramático-artístico. Es decir, en la creación colectiva el actor vuelve a ser creador por excelencia, vuelve a hermanarse con el antiquísimo mago de la tribu pero también con Lope de Rueda, Moliere y otros viejos y respetables "cómicos". Aquí el actor vuelve a ser responsable directo de lo que dice y hace y de cómo lo dice y hace. En estas condiciones el actor no tiene dónde esconderse (el maquillaje o la máscara, por el contrario, aquí lo evidencian) y por tanto en su confrontación con el espectador el actor debe poner sobre la escena sus...

"mejores intenciones". En esto creo que reside la gran vitalidad que se advierte en el espectáculo de creación colectiva.

P.— *¿Debemos entender que niegas el teatro de autor?*

R.— Negación en sentido dialéctico sí, para producir una afirmación, porque ambos

neda haciendo giros y regiros aquel sábado y domingo de febrero del 83.

Los tipos locos, completamente locos arriba de la escena, y sin embargo qué cordura de imágenes artísticas. Algunas más poderosas y profundas que otras, eso..., bueno, pero si tú como especta-



tipos de teatro vienen influyéndose desde que el mundo teatral es mundo teatral, y con ello gana el Teatro. Es altamente recomendable que la contradicción continúe. Mueran los dogmáticos, ¡viva el Teatro!

P.— *¿Puedes decirnos algo sobre los resultados escénicos que se mostraron al finalizar el Taller?*

R.— Hermoso y maravilloso, dos palabras que pocas experiencias artístico-teatrales me provocan decirles. ¿Tú has visto alguna vez "al espíritu libre" volar entre las gentes? Pues yo lo vi allí en la sala Avella-

dor no sólo te *tragas* sino que te inquietas vivamente porque un paraguas, un simple paraguas negro de pronto late amenazante y parece ser el terrorífico hongo atómico que un día estallará sobre todos nosotros..., si no somos capaces de parar la otra locura...

Y fueron sólo propuestas escénicas trabajadas en cinco días... Sí, definitivamente, con este tipo de teatro también podemos indagar en el "sentir latinoamericano", en el hombre histórico-concreto de nuestro mundo.

La eficacia del método

Allan Bolt

Esta experiencia nos demostró la eficacia del "método nicaragüense", que es un método que ha venido desarrollándose allá. Yo pienso que lo más importante es lo que significó para la gente: cómo aprendieron a usar su cuerpo, cómo rompieron las inhibiciones, los temores de bailar y moverse, los temores para representar cosas y cómo fueron pasando de los juegos infantiles —cada vez más líricos— o de los cuentos, a esa otra cosa más trascendente.

Estoy completamente convencido de que el teatro no puede quedarse como algo así muy común y corriente, sino que tiene que ser siempre, como el teatro de Shakespeare, una reflexión sobre la vida social, una reflexión sobre los valores del hombre. Lo que nosotros hacíamos con los juegos infantiles era una reflexión sobre los conflictos y traspasábamos eso, nos metíamos en un asunto más trascendente: el gran conflicto entre el optimismo y la opresión, entre lo lírico y lo vulgar, entre el sueño vulgar y el sueño extraordinario, entre el sueño optimista, el sueño que llena de vida y que llena de luz... y por eso los cuentos iban en ese sentido. Yo siempre estoy narrando cuentos a los grupos con los que trabajo en Nicaragua. En el taller de Santiago de Cuba también lo hice, porque el cuento ayuda a que la gente pase de un nivel a otro. Pero lo importante es que la gente iba soltando su cuerpo e hicieron cosas muy lindas de cosas simples, pues comenzábamos con *La Guantanamo*, y después se fue complicando y buscamos

los sonos y aquello de "pica mi caballo" y lo de la Virgen del Cobre y se hacía un popurrí de estribillos y todo el mundo cantaba y bailaba y se soltaba y gozaba. Ese goce por la vida, ese goce por el placer estético viene a ser como la vivencia más importante.

En esa natural progresión todo el mundo fue sintiendo esos cambios, fue cambiando el tono de las cosas, algo así como el filin, el sentimiento, el espíritu. Al principio se dieron discusiones tediosas sobre los conflictos y subconflictos, se sacaron los hechos hasta llegar a un conflicto general. Y luego pasamos con eso a las improvisaciones, a los juegos infantiles de la tradición popular y luego vino la cuestión aquella de la comparsa y todo el mundo comenzó a buscar y después el colectivo empezó a defender la necesidad de la limpieza, de que los elementos se usaran desde el principio y tuvieran su sentido, su significado.

Todo se fue dando poco a poco, casi imperceptiblemente, y además se fue dando la unidad del equipo alrededor de la idea central de lo que se quería conseguir. Ya el equipo tenía criterios en torno a la limpieza de los movimientos, la sencillez de las cosas, todo lo que debía ser el movimiento escénico, la música, y la gente dejó de preocuparse por lo que hicieran o no hicieran los otros grupos participantes en el Taller y comenzaron a interesarse fundamentalmente por lo que estaban haciendo. Esa posición creadora de todo el mundo demuestra la eficacia del método.

A mí me preocupaba al principio que el grupo era muy heterogéneo, era la primera vez que me enfrentaba a un colectivo así: había gente que no había hecho teatro nunca, teatrólogos, gente que había hecho teatro muy tradicional; gente que tenía una experiencia muy concreta y luego, gente que eran estudiantes del ISA. Y creo que eso me aportó algo nuevo, a mí me sirvió para aclararme algunas cosas también; para tratar de partir más de la tradición de todos. El método tenía posibilidades de trabajo que no había aplicado antes y que en esta experiencia le enriquecieron.

PUBLICO Y ESPACIO: NUEVOS OBJETIVOS

Orietta Medina

Trabajé en el equipo dirigido por el maestro colombiano Enrique Buenaventura, donde desde el primer momento se insistió en el desafío que significaba partir en un texto poético para convertirlo en un texto teatral. "Este es el reto —decía a menudo Enrique— la tarea concreta de este taller". Y la primera sesión consistió precisamente en el acercamiento al poema (*El hambre*) a través de improvisaciones analógicas.

—al menos eso sucedió en la práctica— a una exposición de lo concreto, con un predominio del pensamiento lógico; por lo tanto esas primeras propuestas resultaban una analogía por semejanza, apegadas al poema, por la vía de la lógica racional y analítica. Reclamaba Enrique que para procesar el texto poético tendríamos que inventar nuevas herramientas. Así, se propuso probar suerte con la *analogía por oposición*, es decir: al hambre le opondríamos la gula, y al animal-monstruo-fiera, la gente; insistiendo en la necesidad de materializar en imágenes teatrales el texto poético y para ello encontrar los personajes y el contexto situacional. Esta segunda



Un poema es fundamentalmente una referencia a la realidad objetiva mediante un lenguaje que usa para expresar el pensamiento por imágenes, pensamiento propio del arte. De modo que la improvisación analógica sobre un texto poético conduce

● Ronney Davies: director teatral de los Estados Unidos, durante uno de los debates.

ronda de improvisaciones debía develar quiénes eran el sujeto enunciado (el que "dice") y el sujeto de la enunciación (de quien "se dice") de modo que se produjera la situación teatral que narra una historia.

Del análisis y aprovechamiento de los elementos que aportaron las improvisaciones hechas con estos últimos propósitos surgió lo que llamamos el esquema de la propuesta final, pues en una emergieron los personajes que decían el texto: la gente que padecía el hambre; y en otra, la gula: como contraposición al hambre-gente, y con elementos de ambas quedaba establecido el

sideraciones —más bien reflexiones— que son producto del estudio y análisis, hasta donde somos capaces, de la experiencia extraída, tanto del proceso práctico en el equipo como de la valoración general de todas las propuestas.

Estamos empeñados en la búsqueda de un teatro verdaderamente popular, que se propone conscientemente contribuir a la formación cultural y político-ideológica del pueblo, reflejando la vida, la moral y la ética de ese pueblo, a la vez que contribuye a enriquecerlas, actuando así como un agente activo en la transformación de la sociedad que expresa; de donde se infiere que este



contexto situacional. Sobre el trabajo en este equipo y cada uno de sus pasos se podría elaborar un material más amplio que quizás pueda hacerse en otra ocasión. A nuestro juicio, los resultados generales de este Taller son determinantes para el teatro nuevo, sobre todo por el análisis de índole estético que nos permite hacer. En tal sentido podemos expresar algunas con-

● José Luis Valenzuela: director del movimiento teatral chicano ensaya con su equipo de trabajo.

nuevo teatro debe tratar las cuestiones fundamentales de un arte realista, pues el conocimiento de la realidad también debe admitir el conocimiento de su dominio. Entonces hay que encontrar para las obras,

como planteaba Brecht, "un desenvolvimiento de la fábula que responda a las leyes de la sociedad".

Si aspiramos a producir un teatro que realmente interese a las grandes masas trabajadoras, nos parece muy importante destacar la obligatoriedad de que el proceso cognoscitivo que nos lleva a adentrarnos en los distintos fenómenos sea lo más objetivo posible, porque éste es un punto de partida que posibilita la creación de un producto artístico portador de la verdadera esencia del fenómeno. De ahí que la investiga-

Se han ido formando algunas ideas falsas, entre los propios creadores, sobre la imagen teatral en el teatro nuevo y que nos pueden conducir por un camino equivocado. Por ejemplo, la imagen teatral que buscamos nada tiene que ver con el concepto de muchos actores en escena que, generalmente, no poseen características individuales definidas, dándosele más importancia a producir por esta vía movimiento, actividad, o que el espacio se vea lleno, etc, ni tiene que ver con una brillantez dada por la utilización de colores en función del co-



ción social haya sido un principio imprescindible de la práctica del teatro nuevo. Esa investigación profundamente entendida sabemos que es mucho más que la obtención de datos y elementos que posibilitan la elaboración de un texto dramático y del texto teatral en su conjunto sino que debe abarcar también la confrontación con el público que permita comprobar la eficacia del espectáculo, no sólo en el interés por el tema sino en lo que a los valores estéticos se refiere.

● Rubens Correa, del Teatro Abierto de la Argentina, discute su versión del poema.

lorido, de la alegría, de la agitación. Es frecuente atribuirle al lenguaje del teatro nuevo ciertas adjetivaciones: brillo, colorido, alegría. Pienso que algunas de las propuestas de este Taller son muy aclaratorias en este sentido si somos capaces de analizarlas sensatamente como aportes dentro del camino que estamos recorriendo.

La imagen teatral que debemos producir culminará en la mente del espectador, por lo tanto su elaboración es un proceso consciente y creador por parte de los artistas, que deben saber exactamente qué resultados desean obtener sobre el espectador. Por lo que creemos que se hace cada vez más evidente la necesidad de investigar en todos los sentidos; los creadores necesitan conocer los resultados de su labor en el público y profundizar el estudio de las valoraciones estéticas de ese público sobre sus espectáculos, de manera que en la práctica sistemática, la elaboración artística y creadora de las imágenes teatrales sea un verdadero enriquecimiento para ellos, pues el artista debe elaborarlas a partir de la enciclopedia de ese público y comprobar si efectivamente se produce en él

lo que nos habíamos propuesto. Esto requiere una práctica muy intensa y una preocupación por estos aspectos siempre que nos planteemos experimentar y buscar nuevos caminos dentro de nuestros propósitos. Por eso pienso que la experiencia del Taller nos hace detenernos en la necesidad de poder relacionar, en estos períodos de estudios, experimentación y búsquedas que constituyen los talleres, esos dos aspectos tan determinantes en nuestro quehacer, que son el público y el espacio en que se realiza el trabajo sistemático. Es decir, después de los logros a lo largo de estos años y las experiencias extraídas de los talleres nacionales de la Isla de la Juventud, Santiago de Cuba y Ciego de Avila (y por supuesto éste primero internacional) pienso que estos eventos deben, de alguna



● Enrique Buenaventura: dramaturgo y director del Teatro Experimental de Cali, Colombia.

manera, vincularse más directamente a las características generales en que se produce la práctica teatral de los grupos que conforman el movimiento de teatro nuevo.



GUILLEN, EL JARDIN, LOS SUEÑOS . . .

Cuando el Poeta Nacional supo que su libro *El gran zoo* se había convertido en el punto de partida para la creación escénica del Taller Internacional del Nuevo Teatro, quiso dialogar con los teatristas para conocer sus impresiones y los pormenores del proceso de trabajo.

Y el encuentro se produjo en la sede de la UNEAC. Allí estuvimos recién finalizado el evento práctico, con los colombianos Santiago García y Enrique Buenaventura; Ronney Davis, de Estados Unidos y Rubens Correa, de Argentina, cuatro de los profesores que participaron al frente de los equipos del experimento teatral, entre otros. Guillén manifestó su regocijo porque su poesía fuera a parar al mundo maravilloso y mágico del teatro, recordó su obra teatral *Poema con niños* —que casualmente ahora celebra cuarenta años de su estreno y es la primera de la dramaturgia para niños en Cuba— y concibió un nuevo poema para *El gran zoo*, como complemento de *El sueño: El insomnio*, que oímos en su voz en términos de imágenes: con una cama en total revoltijo de sábanas, frazadas y almohada, unas chancletas de palo al pie del lecho y un hombre todo desgredado que le abandona. El poeta ni corto ni pere-

zozo quiso saber "como buen padre, el destino de sus hijos" y los teatristas contaron cómo se había iniciado la labor, desde una primera selección de uno a cuatro poemas, el análisis de los textos, la conformación de imágenes, el largo proceso de improvisaciones y el pie forzado de no utilizar texto alguno más que el de los poemas seleccionados, que Buenaventura definió como una "limitación bien interesante".

Entre mojito y mojito hubo anécdotas, chistes y recuerdos de viejos conocidos comunes, se habló de las "vainas" colombianas y las "gomas" de Centroamérica, sinónimos de nuestras respectivas boberías y borracheras y Nicolás nos mostró el jardín de la casa de los artistas cubanos, las palmas reales, los cocoteros, las matas de mango y de aguacate y sus crías de gallinas y palomas, lamentando que el encuentro no se hubiera producido a las tres de la tarde, hora en que cada día, cartucho de chícharos en mano, se ve rodeado por ellas.

La despedida fue en el mismo amplio portón de la calle 17 y dijimos adiós al Poeta con nuevos sueños de zoológicos y guitarras caribeñas revoloteándonos en las cabezas. (V.M.T.)

ENCUENTRO CON TABLAS

Fotos: Tony López



Por primera vez, a principios de 1983, **TABLAS** reunió a un considerable número de directores artísticos, dramaturgos, actores, asesores y estudiantes de Teatología del Instituto Superior de Arte con el

● Participantes de los colectivos teatrales del país durante una de las sesiones del Encuentro de **Tablas** dedicado a discutir la experiencia internacional de los teatristas cubanos, en la sala del Acuario del Parque Lenin.



● Ignacio Gutiérrez: narró las experiencias de su participación en la temporada del Teatro de Las Naciones 82 de Sofía, Bulgaria.

propósito de hacer extensivas las experiencias que en el ámbito internacional ha ganado el teatro cubano en los últimos años.

Por eso entregamos la tribuna de **TABLAS** —instalada en el Parque Lenin— a Roberto Blanco para que narrara el trabajo

realizado como profesor invitado en Breukelen, Holanda, a cuyo curso experimental de teatro musical él llevó un singular montaje de **La Simona**, obra del cubano Eugenio Hernández, y para lo cual contó con un grupo de actores de varios países.

En esa misma sesión, Ignacio Gutiérrez y Jesús Gregorio



● Sara Larocca: un punto de vista sobre el Festival Cervantino y una polémica sobre el teatro de Tadeusz Kantor.

ofrecieron una panorámica de lo visto por ellos en el Festival de Teatro de las Naciones que tuvo por sede a la capital búlgara en 1982, y Sara Larocca y Abelardo Estorino aportaron sus juicios –no en todos los casos coincidentes– en torno a los espectáculos del Festival Cervantino, en México. Rogelio Martínez Furé cerró la jornada con una

excelente exposición acerca de la extensa gira que realizara por primera vez al Africa nuestro Conjunto Folklórico Nacional, y en la que no sólo hizo una evaluación de los resultados artísticos sino también de la trascendencia política que adquirieron las presentaciones de la compañía allí, y la satisfacción de corroborar



● Roberto Blanco: su puesta de **La Simona**, de Eugenio Hernández, música de Leo Brouwer, fue una de las piezas del Taller Internacional de Breukelen del Comité de Teatro Musical del ITI.

in situ los numerosos puntos de contacto entre nuestra cultura y la africana.

El segundo día de sesiones contó con la participación de la doctora Graziella Pogolotti, quien asistió como invitada al III Festival de Teatro Popular Latinoamericano, celebrado en Nueva York, y en el que interviniera también el grupo Cubana de Acero.

La Pogolotti hizo un pormenorizado análisis acerca de las tendencias principales que se observan en el quehacer teatral en el continente y el papel concientizador y movilizador de las minorías étnicas que están jugando algunos colectivos en los propios Estados Unidos. Berta Martínez, presa de miedo escénico, llevó por



● Abelardo Estorino: dictó conferencias en instituciones mexicanas acerca del desarrollo de la dramaturgia cubana.

escrito sus consideraciones acerca del Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica, Porto 1982, y la teatróloga Vivian Martínez Tabares expuso los adelantos experimentados por el movimiento teatral nicaragüense, apreciados en la III Muestra Nacional

de Teatro organizada en ese hermano país. Asimismo, Héctor Quintero brindó una panorámica del desarrollo actual del teatro musical en los países del campo socialista, sus virtudes e insuficiencias. Finalmente, Eddy Socorro informó sobre las características y la labor que



● Jesús Gregorio: evaluó de manera crítica la muestra internacional de Sofía.

realiza la Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud, de la cual es vicepresidente de su Comité Ejecutivo, y Pedro Valdés Piña narró sus principales experiencias artísticas en Estados Unidos y América Latina.

Este primer **Encuentro con Tablas** significó la apertura de una nueva alternativa para el diálogo, el análisis y el enriquecimiento

teórico de los teatristas cubanos más allá de las páginas de ésta, su revista. Dos próximos "encuentros" ya se preparan, con temáticas diferentes, y a fe que no serán los últimos.



● Rogelio Martínez Furé: el Conjunto Folklórico Nacional durante su gira a África y el encuentro con nuestras raíces culturales.

EL RETORNO DE PIRANDELLO

Soledad Cruz

Foto: Mario Díaz

Pirandello ha llegado a la escena cubana, de la mano de Atahualpa del Cioppo, después de una prolongada ausencia. Que el célebre director uruguayo haya dirigido la puesta en escena del grupo Rita Montaner fue una garantía que la práctica demostró desde la noche del estreno.

Esta noche se improvisa la comedia fue la pieza escogida para este encuentro entre Pirandello y Atahualpa con los actores y el público cubano, y hay que decir que fue una buena elección porque esta obra es ejemplar expresión de las renovaciones que introdujo Pirandello en el teatro moderno y portavoz explícita de concepciones esenciales del dramaturgo sobre la puesta en escena, la función del director, la libertad creadora de los actores. De ahí el bien utilizado recurso del teatro dentro del teatro, ya antes trabajado por el autor en *Seis personajes en busca de un autor* y *Cada cual a su manera*.

Esta noche se improvisa la comedia se estrenó el 25 de enero de 1930 en Koennigsberg, Alemania. Por entonces ya su planteamiento de que la obra es materia prima que el director convierte en algo vivo, consistente, se había generalizado en las principales plazas europeas de teatro, junto con la idea de que el trabajo del dramaturgo termina al escribir la obra, mientras de ésta se juzgan las variantes de las diversas puestas en escena.

La validez de esas ideas se recrea en *Esta noche se improvisa la comedia*, que ilus-

trará las contradicciones que se presentan en el teatro y sus posibles vías de solución. En su estreno utilizarán los realizadores los recursos más modernos desde el punto de vista técnico, desde proyecciones cinematográficas hasta otro sentido para el diseño de luces.

Todo ello se aborda abiertamente cuando el doctor Hinkfuss critica, en el transcurso de la obra, a aquellos directores que no se ajustan a los nuevos tiempos y no entienden que el teatro es espectáculo, idea que retomará Brecht y desarrollará en su teoría y técnica teatrales, y estética en general.

Este doctor es un nuevo elemento respecto a *Seis personajes...* y *Cada cual a su manera* que introduce en la obra directamente los problemas de la puesta en escena. En la misma estructura de *Esta noche...* se ponen de manifiesto y se desafían las tradiciones, incluso hay un cuestionamiento al propio procedimiento del teatro dentro del teatro, pues ya no únicamente hay rupturas de la acción central, sino que el argumento es un pretexto que irrumpe entre el conjunto de las rupturas, y más que las teorías de los problemas humanos se proyecta la incomunicación entre la obra y los que deben ejecutarla. Por eso buena parte del espectáculo está dedicado a mostrar las contradicciones entre el director y los actores hasta que éstos, liberados de aquél, se entregan a las pasiones de sus personajes, de las cuales emerge el drama: los celos de Verri y su trágico efecto sobre Mommina.

Al final del espectáculo director y actores coinciden felizmente en los resultados y Pirandello deja bien esclarecido su principio de libertad para la elaboración de la puesta en escena, la necesidad de que haya armonía en todos los elementos del aparatage teatral pero a través de la lucha, de la contradicción para que el teatro sea un hecho vital.

Tales presupuestos del contenido son mostrados en *Esta noche...* con vitalidad. El director permanece entre el público, desde él discute con los actores, éstos

invitan a participar al espectador, lo desafían, se mezclan con los asistentes y el espacio escénico desborda la cuarta pared, se extiende a la sala, al vestíbulo incluso, todo lo cual es una verdadera revolución en el lenguaje teatral y justifica —como ilustrativa muestra del teatro pirandelliano— la elección de esta obra para el retorno del autor italiano a las tablas cubanas.

LO QUE DEBE EL TEATRO A PIRANDELLO

Es en ese sentido justamente en el cual le agradece el teatro universal al dramaturgo Pirandello, en el de haber revolucionado su forma y ser precursor de concepciones que luego se desarrollarían en muy diversas vertientes a través de la obra de Brecht, Maiakovski, Jean Anouilh, Jacinto Grau, Maxwell Anderson, Thornton Wilder, Tennessee Williams o Eugene Ionesco.

Y es necesario precisar ese aspecto porque desde el punto de vista del contenido filosófico sus obras son expresión de lo que Lukács llamó "filosofía de la vida", corriente burguesa que antecede a la Primera Guerra Mundial, que emana de Kant y de las interpretaciones irracionalistas de su teoría del conocimiento desarrolladas por Shelling, Shopenhauer y Nietzsche en cuanto a la negación del conocimiento en tanto objetivo, la desconfianza en la ciencia como instrumento transformador, posiciones que desembocarían en la negación de la cognoscibilidad y de la existencia de la realidad objetiva, lo cual podemos apreciar en los planteamientos de la incomunicación, tan recurrente en Pirandello, y en esa certeza manifiesta de que la vida es un absurdo y la realidad inapresable en su esencia, porque ésta es imposible de conocer, ya que cada ser humano tiene su verdad.

Claro que la influencia de esas ideas en Pirandello no se produce de manera gratuita sino que tiene su justificación en el efecto que los problemas de su época dejaron en su sensibilidad de artista, y cuando se estudia el marco social en que vive y se desarrolla el hombre y el artista se encuentran suficientes elementos para esa desorientación en un mundo que tiene

mucho de irracional y que a primera vista parece absurdo, pues se trata de esa encrucijada entre el desgaste sangriento de la primera contienda mundial y la germinación del fascismo.

La tragedia moral de esa época difícil subyace en la obra de Pirandello, de una manera parcial, idealista pero con la fuerza de su genio creador, aunque no asumió de manera directa la problemática política de su tiempo, pues sólo de forma incidental demuestra su desdén hacia ella, en una manifestación más de ignorancia de todo conocimiento científico de la sociedad, lo cual lo lleva a limitar sus preocupaciones sociales a cierto humanitarismo que no trasciende la compasión y la utopía.

Su estética tampoco escapa de esa limitación que supone una concepción equivocada del mundo, que es la causa fundamental de su absolutización de problemas parciales de la realidad y de ahí contradicciones notables entre su teoría y práctica artísticas, pues la última no siempre coincidió con la primera a la hora de expresar la belleza, a la cual proclamó como condición indispensable del arte. Ello sucede por el predominio del contenido abstracto en muchas de sus obras, o el desequilibrio de la forma respecto con él.

Hay autores que opinan que tal desequilibrio se asienta en una peculiar concepción del humorismo, ligada al concepto que tenía Pirandello de que la vida es una burla triste y que el humorista es aquél que descubre las características de esa burla. Pirandello se asume como ese humorista que al advertir el juego reflexiona sobre ello, desentraña el engaño, pues para él humorismo es conciencia de la realidad en contraposición a las apariencias y las ilusiones espirituales en que vive el hombre, engañándose. Ciertamente tal concepción lleva a reflexiones constantes en sus obras, de sus personajes, y la voluntad de transmitir un conocimiento, contradice, según sus teorías, la unidad, la libertad y la belleza.

Dentro de ese mar de contradicciones filosóficas, políticas, estéticas y su manifes-

tación en la práctica artística produce Pirandello su teatro y en cada una de sus obras se aprecian sus efectos. *Esta noche se improvisa la comedia* no es una excepción, sólo que en esta pieza hay una preocupación mayor y evidente por llevar sus presupuestos al plano de la realización teatral, y la armonía entre forma y contenido es un hecho, de acuerdo a la intención de la obra, que es el teatro mismo y no la teorización sobre el drama humano.

Sin embargo, en ella hay una muestra clara de la peculiar forma de humor pirandelliano, quizás menos amargo que en otras obras, porque está remitido al arte y Pirandello cree en la realidad del arte.



Por todos esos elementos que hacen particularmente complejo el fenómeno Pirandello, una puesta en escena de cualquiera de sus obras, requiere del conjunto de intérpretes y de la dirección un esfuerzo

peculiar, en cuanto a desentrañar la esencia de los planteamientos del dramaturgo y llevarlos a hecho artístico, con la vitalidad, el desenfado formal y la agilidad que el autor comunicó al teatro. Ello, para quienes no estén entrenados en esos principios, no es tarea fácil. Y de ahí que haya que reconocerle al colectivo Rita Montaner un esfuerzo por encima de su entrega habitual, que cuajó en uno de sus mejores trabajos durante la veintena de años de labor celebrados con Pirandello y Atahualpa.

LA PUESTA

La concepción de la puesta en escena de *Esta noche se improvisa la comedia* denota inteligencia y conocimiento de la obra del autor, ajustados a nuestra realidad teatral y a las características del grupo interpretativo. El espectador conocedor de Pirandello siente que hay fidelidad al revolucionador del teatro moderno, que en la sala se respira el ambiente que él supo comunicar a sus obras y a la vez una interpretación creadora; mientras el espectador no avisado se sorprende agradablemente con las audacias formales del dramaturgo y descubre que está ante un teatro distinto, que no le deja indiferente, aunque por momentos le sorprende un poco, sobre todo cuando lo invita a participar en el espectáculo.

Gran agilidad, frescura, valores plásticos en el vestuario y el diseño de luces, empleo adecuado de los elementos escenográficos fueron características de la forma externa de la puesta y en la interna esa dinámica abrupta de las rupturas constantes en aras de llamar la atención, de provocar el análisis de lo que quiere exponer el autor. Es lo que se aprecia de lo trazado por el director y su pericia escénica que salva en muchos momentos la falta de entrenamiento y dominio de la técnica en los actores.

Las actuaciones fueron precisamente un eslabón débil en la cadena de elementos escénicos y aunque se distinguía clara-

mente el empeño puesto por todos en la labor, factores como el trabajo de las voces, los movimientos, el desdoblamiento imprescindible para dar los matices diferenciadores entre las contradicciones de actores y director y el drama que éstos quieren representar, faltó en muchos momentos y volvimos a ver lo que suele ser un mal de nuestras proyecciones dramáticas: la excesiva gesticulación, los gritos para transmitir fuerza, la rajadura de la voz a causa de ello, todo lo cual indica deficiencias en elementos técnicos básicos de la actuación.

No obstante a esos rasgos generales que afectaron la labor conjunta de actuación, hubo trabajos de mayor ajuste a los requerimientos de la puesta y entre ellos se pueden mencionar los de Sara Reina, en su rol de madre imperativa, Daniel Jordán en el atribulado personaje que no podía morir, Daisy Fontao y Jorge Cao, sobre todo en el drama de Perri, y Roberto Cabrera, como el director excesivamente celoso de que se cumplan sus concepciones.

Como ejercicio técnico-artístico *Esta noche se improvisa la comedia* tensó las potencialidades del grupo Rita Montaner y le hizo crecerse, pero también demostró la necesidad de trabajar, de manera continua, sobre el entrenamiento integral que necesita un actor para estar presto a la diversidad escénica que el buen teatro supone.

Sirvió también este encuentro con Atahualpa del Cioppo para reafirmar el ganado prestigio del estimado director, pues a su mano comedida y sabia se debe este éxito del grupo Rita Montaner y el que el público cubano haya presenciado una digna puesta en escena de Pirandello, a la cual el colectivo teatral se entregó con pasión.

A veinte años de su fundación, marca esta puesta en escena un punto de partida para la labor posterior del Rita Montaner y a la vez es una prueba elocuente de la importancia del intercambio teatral con directores de la calidad de Atahualpa del Cioppo para la escena nacional.

Ha sido, pues, un buen retorno el de Pirandello a la escena cubana.

NO HAY CRISIS TEATRAL EN FRANCIA

Carlos Espinosa



- 4 El Baile", creación colectiva del teatro del Campagnol, dirigido y animado por Jean-Claude Panchenat.
"The Ball", a collective creation by the Campagnol theatre, directed and animated by Jean Claude Panchenat.
"Le Bal", création collective du théâtre du Campagnol, dirigé et animé par Jean-Claude Panchenat.

Historiador, crítico, cineasta e hispanista, André Camp (Narbonne, 1920) posee una larga y destacada trayectoria intelectual. Desde 1950 es redactor jefe de L'Avant Scena, decana de las publicaciones teatrales galas. Asimismo dirigió la sección española de la Radiodifusión Francesa, y en 1961 organizó la sección latinoamericana. Ha adaptado para radio y televisión varias obras de autores hispanoamericanos, y es además autor de algunas piezas originales. En su labor como guionista sobresale su participación en la coproducción cubano-francesa El señor presidente. Ha realiza-

do varios documentales sobre Miguel Angel Asturias, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges y Luis Buñuel. Fue secretario de las sociedades de Literatos y de Autores y Compositores Dramáticos y presidente del Sindicato Profesional de la Crítica Dramática y Musical. En la actualidad ocupa la secretaría general de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro, organización no gubernamental afiliada a la UNESCO. La siguiente entrevista a André Camp fue hecha durante una reciente visita suya a nuestra patria.

En las últimas elecciones presidenciales, se produjo en Francia el triunfo del Partido Socialista. ¿Qué líneas fundamentales distinguen la nueva política cultural del gobierno de Francois Mitterrand en lo que a teatro se refiere?

En realidad, no creo que pueda hablarse de una nueva política teatral. Desde hace varios años contamos en Francia con una política de difusión y ampliación de la actividad escénica a públicos más amplios. Después de la Segunda Guerra Mundial, se produjeron dos hechos significativos en cuanto a tratar de descentralizar el teatro de París: en 1951, Jeannne Laurent, quien atendía la subdirección de teatro del Ministerio de Educación, asignó la responsabilidad del Théâtre National Populaire a Jean Vilar, lo cual marcó toda una época en cuanto a restablecer la comunicación entre los artistas y el pueblo.

Estaba, por otro lado, lo que allá se conoce como regionalización: se crearon centros dramáticos nacionales en sitios como Toulouse, Rennes, Estrasburgo y otras ciudades de provincia, subvencionados en parte por el estado y en parte por las asambleas regionales. Años más tarde, durante el gobierno de Charles de Gaulle, surge en 1959 el Ministerio de Cultura que asumió André Malraux, y entonces se instauran las casas de cultura, otro intento importante por lograr que el auditorio del interior tenga acceso al arte. Después todo este esfuerzo no desapareció pero sí se estancó y avanzó poco.

Con la llegada de Jack Lang al Ministerio de cultura en 1981, se han creado nuevas posibilidades para la creación teatral y se han asignado más fondos para esta actividad. El obtuvo del gobierno y el parlamento un presupuesto para la labor cultural tres veces superior al que antes existía. Esto permitió que se le haya dado un considerable impulso al movimiento escénico, al cual Jack Lang estuvo muy ligado, sobre todo durante la etapa cuando creó el Festival de Nancy y dirigió el Teatro Nacional de Chaillot. Se han abierto así nuevos centros dramáticos, aumentó el número de

compañías independientes que reciben subvención.

Se trata, en resumen, de la continuidad de algo que ya existía, ahora con un impulso mayor. Lo que sí ha aportado el nuevo gobierno es la preocupación y el interés por dar a conocer en Francia la creación artística del Tercer Mundo a través del cine, el teatro, la literatura. En ese sentido, los primeros que han sido puestos de relieve son los artistas latinoamericanos.

Como proyectos concretos, ya se iniciaron los rodajes de tres coproducciones: *El señor presidente*, sobre la novela de Miguel Angel Asturias, y *El siglo de las luces*, telefilm a partir de la obra de Alejo Carpentier, con Cuba, y *La cándida Eréndira*, sobre el relato de Gabriel García Márquez, con México.

Tras este panorama, quisiéramos que se refiriese usted a las principales corrientes que confluyen en la escena francesa actual.

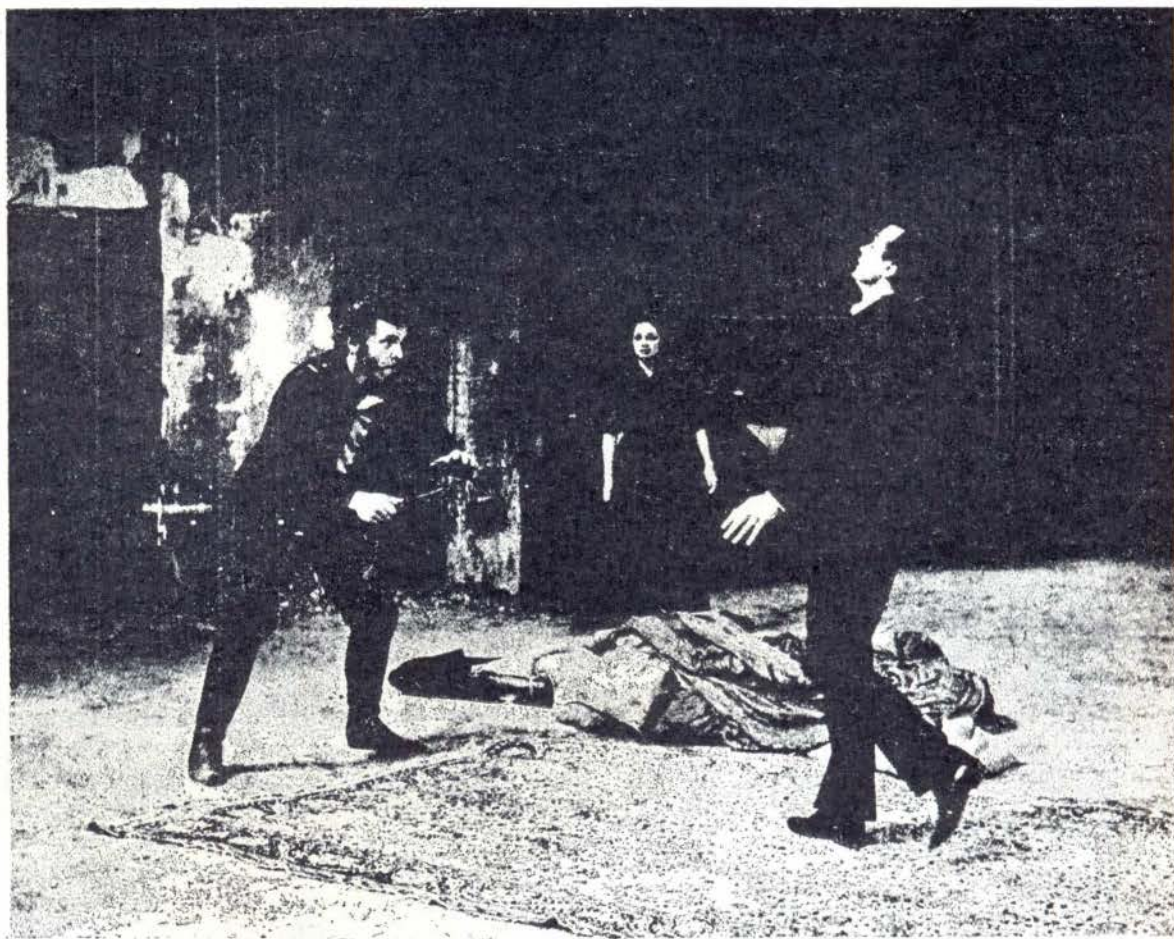
En los años cincuenta y sesenta, estaban el teatro del absurdo, con autores como Ionesco, Becket, Adamov, y el teatro político o comprometido ("engagé"), representado por Sartre y Camus. Vino luego la revolución cultural de mayo de 1968, que en el terreno del arte escénico quiso ignorar lo que hasta ese momento se había hecho.

El teatro salió a la calle, pasó a ser un medio para la propaganda política y no un fin en sí mismo, se pusieron de moda las creaciones colectivas y al texto como tal se le prestó poca atención. Esa reacción y esa forma de concebir el teatro fueron, a mi juicio, interesantes y necesarias entonces, pero tuvieron sus limitaciones y no supieron hallar salidas para la expresión artística.

En la década del setenta surgió una nueva generación de hombres de teatro, que se interesaron por la dramaturgia y empezaron a abordar temas más cercanos a la vida cotidiana y a los problemas actuales. No todas las obras que han escrito son buenas pero significan una corriente distinta. Son piezas que emplean el realismo y, en ocasiones, el humor negro, y que dejan bastan-

tes posibilidades al director y los actores. Entre los nombres que para mí resultan más importantes se hallan los de Jean Claude Grumberg, Serge Ganz, Jean Paul Wenzel, René Kalisky y Louis Calaferte. Algunos de ellos son a la vez directores de sus propios textos, o bien los trabajan con el colectivo.

hablarse con autoridad de una nueva promoción, que es la de Gildas Bourdet, Marcel Marechal, George Lavaudant Daniel Mesguich, Jerome Deschamps. Muchas de esas figuras de proa del teatro francés colaboran con la tarea de ampliación, y hay algunos como Bourdet, Savary, Chéreau, Lavaudant, Denis Llorca y Bernard Sobel



1. "La tragedia de Carmen" de Georges Bizet, según Próspero Mérimée, puesta en escena por Peter Brook en el teatro Bouffes du Nord.

¿Existe en el campo de la dirección una generación nueva, como ocurre en la dramaturgia?

Después de la generación de Vilar, vino la de Roger Planchon, Patrice Chéreau, Jorge Lavelli, Jerome Savary, Antoine Vitez, Ariane Mnouchkine. En la actualidad, puede

que dirigen centros dramáticos nacionales. *¿Se puede afirmar que París está dejando de ser capital teatral del país?*

Hoy día, lo nuevo no se realiza sólo en París. Pueden verse puestas muy interesantes en Lille, Niza, Grenoble, Marseille; títulos que, por supuesto, van luego a París.

En este esfuerzo por ampliar la actividad escénica, hay que decir que existen intercambios entre los grupos, y constantemente se programan giras. Por ejemplo, al venir yo para Cuba el Théâtre de La Crieé cumplía una temporada en París, mientras que la Compañía Renaud-Barrault se estaba presentando en Marseille.

Si tuviera que ilustrar estos juicios con algunas experiencias significativas, ¿cuáles escogería?

Están, en primer lugar, algunos grupos ya consagrados incluso a nivel internacional y que mantienen una buena calidad en sus últimos estrenos. Ariane Mnouchkine y el Théâtre du Soleil iniciaron un ciclo shakespeareano con dos singulares espectáculos: *La duodécima noche*, concebida como un cuento persa, y *Ricardo II*, según las tradiciones del teatro japonés y las historias de samurais. En el Théâtre des Bouffes du Nord, un local medio en ruinas, Peter Brook presentó *La tragedia de Carmen*, a partir de la ópera de Bizet. Un conjunto no tan conocido en el extranjero, el Théâtre du Campagnol, que en una etapa utilizó mucho la creación colectiva, montó *El baile*, en puesta de Jean Claude Peachenat. Se trata de una obra sin palabras, en la cual los personajes bailan y a través de ellos van evocando lo que pasó en Francia desde 1936 hasta hoy. Y, en fin, la lista puede extenderse.

¿Confrontan en la actualidad problemas con el público?

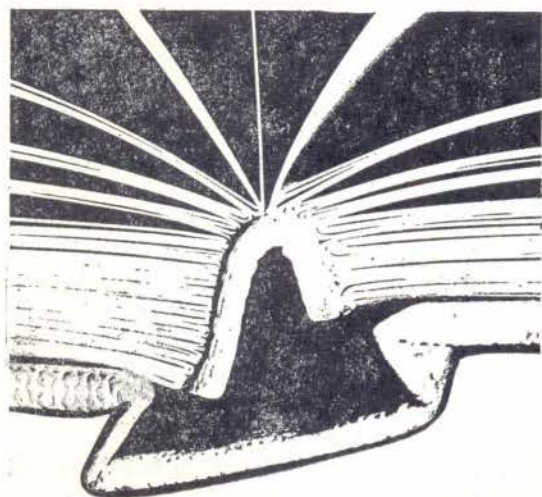
En general, a las salas acude bastante gente, aunque esa afluencia varía de unas obras a otras. En el caso de festivales como los de Avignon y de Otoño, las entradas se agotan con anticipación. A los montajes de los grupos subvencionados van muchos estudiantes y obreros, pues los boletos cuestan entre veinte y sesenta francos (en las compañías privadas, el precio de la entrada es de unos cien francos). Claro que todavía queda mucho por hacer; los campesinos, como en todas partes, van poco al teatro. Pero es innegable que existe un público nuevo muy numeroso.

Y en cuanto a la crítica, ¿cuál es la situación?

Uno de los grandes problemas para los críticos, lo constituye el mantener en los periódicos un espacio para comentar los estrenos que frecuentemente se producen, pues los redactores y directores muestran más interés por el cine y la televisión. Se trata de dificultades gremiales que deben solucionarse. Por otro lado, ya pasó el tiempo en que el juicio de la crítica podía llenar o mantener casi vacía una sala. Ahora es diferente: el público ha evolucionado y es el que determina el éxito o el fracaso de una obra. El crítico ha perdido influencia en lo que se refiere a la taquilla, más no en su papel formador y orientador. Asimismo hasta hace algunos años existía un divorcio entre los críticos y la gente de teatro. Estos nos veían como sus adversarios naturales, como personas incapaces y fracasadas que disfrutaban en destruir su trabajo. Si una puesta se malograba, la culpa recaía sobre nosotros. Hoy en cambio, se nos ve de otro modo, como lo que en realidad somos: miembros de la familia teatral. A tal punto han mejorado nuestras relaciones, que este año la entrega de los palmarés que cada año concedemos en distintos rubros va a dar motivo a una gran velada que se transmitirá por televisión desde la Comédie Française.

Por último, quisiera conocer si ve usted con optimismo el panorama actual del teatro francés y su futuro.

Nuestro teatro tiene problemas internos. Hay, como siempre, gentes que se quejan. La crisis económica afecta también a los artistas, y sobre todo las compañías privadas se ven apretadas. Cuando yo salí de París, por ejemplo, había una huelga de actores que exigían garantías laborales. Los directores, por su lado, se quejan de que no surgen nuevos autores pues quieren que cada año aparezcan dramaturgos de talento. Que confrontamos dificultades, es cierto, pero yo no soy pesimista. En nuestro país existen unas 600 compañías profesionales que estrenan por lo menos una o dos obras en cada temporada. Y aunque no todas son buenas, siempre hay varias interesantes. La ayuda oficial es también importante, y asegura el trabajo de buena parte de los conjuntos. Y, en resumen, hay una verdadera explosión del teatro.



LIBROS

DEL ESTUDIO DE LA COMEDIA Y DE LA COMEDIA DEL ESTUDIO

Los profesores de letras y de historia del arte suelen escribir mucho. Pudiera decirse hasta que a veces escriben demasiado. Ellos están entre los grandes responsables de esa alarmante explosión demográfica en la población mundial de los libros, que ha transformado a bibliotecas y librerías de ordenadas "casas de familia" en verdaderos "inquilinos", atestados de barba-coas y próximos al derrumbe. Y es que, además de las compulsiones meramente mercantiles del negocio editorial, estamos ante una situación lógica, porque en las ciencias de la literatura y el arte no sólo posee un peso notable el aspecto ideológico, sino también el subjetivo de cada autor específico, y por ambas razones todo el mundo desea presentar su interpretación de Ibsen o de los autos sacramentales, y escribir de nuevo y de nuevo la historia del Renacimiento o del teatro isabelino.

Nada más curioso entonces que en general nuestros profesores de filología y de historia del arte no escriban o lo hagan poco. Me imagino que en el hecho tenga que ver la pesada carga de papeleo docente. Llenar planillas dificulta llenar cuar-

tillas. Contribuye además el desestímulo de la demora en la publicación de los libros.

Todo esto es muy lamentable tanto en relación con el estudio de la cultura cubana, donde hay tanta selva virgen de investigación, como en el de toda la cultura, donde son tan necesarios los tratados de enfoque marxista.

Tales dificultades, por supuesto, al igual que los astros, inclinan pero no obligan. Y hay profesores que escriben a pesar de todo. Razón principal para saludar la aparición de un libro como *Comedia y sociedad en la antigua Grecia*¹, de Elina Miranda Cancela, profesora de letras clásicas en la Universidad de La Habana, quien además ha publicado, con fines docentes directos, *Temas de literatura griega y Manual de griego I y II*.

Como su título indica con mucha exactitud, se trata de una presentación de la comedia griega en vínculo con la problemática social que le sirve de base, según una perspectiva materialista histórica. Con respecto a esto último hay un tanto para la autora. Porque si bien su obra no es una investigación marxista completa, profunda y original sobre su objeto de estudio —algo que no se logra en un intento—, sí se salva de caer en ese seudomarxismo con que a veces se hacen nuestras interpretaciones del arte y la literatura. Me refiero a un esquema que puede sintetizarse así: se toman los datos de "estudios burgueses" sobre las manifestaciones superestructurales, se toman los datos de "estudios burgueses" sobre la economía y la sociedad, se dice que lo primero es reflejo de lo segundo, y ya está. A esto se le llama entonces abordar un problema por el método marxista. Es algo peor que el sociologismo vulgar.

Otra variante, consiste en agarrar por el pescuezo un fenómeno y, sin estudiarlo siquiera, declararlo mecánicamente consecuencia de una situación económica, social o hasta política dada. Nace así fetiches que por inercia llegan a aceptarse en forma generalizada; por ejemplo, la interpretación del abstraccionismo en la pintura

¹ Colección Espiral, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana 1982, 119 páginas.

cubana de los años 50 como una huida de la realidad opresiva del batistato², la valoración "histórico-social" de un dramaturgo en tres o cuatro frases, y cosas por el estilo. Perlas de este tipo convierten la aplicación del método del materialismo histórico, según dijo muy bien Engels, en algo "más fácil que resolver una simple ecuación de primer grado"³. Su error de base consiste en la falta de dialéctica, en no ver más que "causas aquí y efectos allí"⁴, lo que da lugar a "una vacua abstracción"⁵. En las cartas que escribió al final de su vida, Engels no se cansaba de insistir en que el marxismo era "una guía para el estudio y no una palanca para levantar construcciones"⁶.

El libro de Elina Miranda tiene la virtud de la modestia. Se ajusta con sencillez a sus objetivos, sin pretensiones infladas. Sólo que la modestia puede pasar de virtud a defecto, y sería de desear que en próximos

esfuerzos la autora se aventurase más en proposiciones. Su gran dominio de la materia podrá permitirle una reflexión más ambiciosa. *Comedia y sociedad...* es muy el libro de una profesora. Esto está bien, y se lo agradecemos además como un ejemplo de contención a seguir frente al "creacionismo", la "literatura" y la improvisación que sufren muchos trabajos investigativos. Pero por esa misma razón le pedimos que continúe profundizando en el análisis del tema, y se mantenga siempre en guardia contra la enfermedad profesional de "lo escolar" que siempre amenaza a la maestra que escribe.

De la exposición de Elina ya habíamos disfrutado un avance en el trabajo que encabeza un número de la más demorada de nuestras revistas⁷, el cual incluía fragmentos del libro. Este es un discurso corrido, sin introducción, capítulos ni conclusiones, pero muy bien estructurado, con una exposición coherente y sintética. Sólo se siente como si el texto estuviera necesitado de más palabras: la información y los conceptos son muy cuantiosos para ser presentados en forma escueta. Ahora, en esto siempre es mejor pecar por brevedad que por exceso.

La disertación se inicia con el análisis del surgimiento de la comedia y de los diferentes criterios que existen al respecto, se expone su estructura, y se pasa a estudiar la comedia antigua, dividida en dos etapas: la de "los iniciadores" y la de "los clásicos". Aquí la autora se concentra en la figura apasionante de Aristófanes —el autor de quien han sobrevivido mayor número de obras y fragmentos—, y comenta con rigor sus piezas. Después se traslada a esa zona nunca bien definida de la comedia media (se ha salvado poco material para hacerlo y más vale confiar en la crítica helenística, responsable de las divisiones que han llegado a nuestros días), para continuar con la comedia nueva, donde se concentra en Menandro —el gran inspirador de Kuchilán—, la otra personalidad más conocida. Aquí termina de pronto el libro, sin conclusiones, aunque con una frase que

⁷ "Aristófanes y su público", en *Universidad de La Habana*, n. 215, septiembre-diciembre de 1981, pp. 4-14.

² Es por lo menos sintomático que la única persona que hasta ahora ha estudiado este arte haya llegado a una conclusión por completo opuesta: Antonio Eligio Fernández (Tonel), en "Apuntes para una crónica de la otra guerra", trabajo de diploma para su licenciatura en historia del arte, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 1982, mecanuscrito. La tutora fue Luz Merino.

³ Carta a Joseph Bloch, en Carlos Marx y Federico Engels: *Obras escogidas*, Editorial Progreso, Moscú, p. 718.

⁴ Carta a Konrad Schmidt, 27 de octubre de 1890, en *op. cit.*, p. 725.

⁵ *Idem*.

⁶ Carta a Konrad Schmidt, 5 de agosto de 1890, en *op. cit.*, p. 715. Estos textos clave poseen la característica única de haber sido hechos en una época muy tardía —primera mitad de la década del 90—, cuando ya se habían producido aplicaciones dogmáticas del método del materialismo histórico, y establecen muchas precisiones que Engels no tuvo tiempo para desarrollar o aún para exponer, pues dedicaba todas sus fuerzas a terminar *El capital*. Ya a fines de los años 70 había declarado Carlos Marx a propósito de los "marxistas" franceses: "Lo único que sé es que no soy marxista" (ver *idem*, p. 714). ¡Las cosas que diría hoy! Aunque estas cartas son bien conocidas y se citan a menudo (incluso por los mismos que hacen caso omiso de ellas), a la hora de enfrentar "la concreta" de los estudios con frecuencia parece como si se olvidaran automáticamente.

es toda una conclusión sobre el significado de la comedia griega.

El breve trabajo de Elina es esencialmente expositivo. Ella se basa en una bibliografía muy especializada —sobre todo Lesky, Rodríguez Adrados, Reyes, Pickard-Cambridge y Dunkin—, pero expresa siempre hacia qué lado se inclina su opinión personal. Es decir hay exposición, pero también criterios fundamentados.

Quizás sería bueno —y es un problema general de la tendencia a la especialización de nuestro tiempo— que la autora ampliara algo sus fuentes en sentido interdisciplinario, sobre todo en relación con la primera parte de su tema de estudio, donde el desarrollo actual de la tecnología y la sociología pudiera suministrarle nuevos elementos de juicio. Sólo por poner un ejemplo, el concepto estricto de la fiesta como "ruptura en el espacio y el tiempo, un momento de liberación y exaltación de las fuerzas vitales en la comunicación del hombre con lo divino, donde se rompen las barreras que la sociedad impone"⁸, muy generalizado —difundido en gran parte por Eliade, Otto y Duvignaud—, ha sido criticado recientemente por Néstor García Caclini a partir de sus trabajos de campo en México⁹. En la cuestión de las fuentes pasivas se distingue a las claras otro problema que sufren los investigadores cubanos. En el campo socialista, y sobre todo en la Unión

⁸ Elina Miranda Cancela: *op. cit.*, p. 29.

⁹ Ver: *Las culturas populares en el capitalismo*, Ciudad de La Habana, 1982, pp. 60-62 y 142-146.

¹⁰ Para el teatro han sido acontecimientos felices la publicación reciente de los libros de Tovstogov y de Rüllicke-Weiler. Ver: *Tablas*.

¹¹ ¿Algunas experiencias del teatro actual no constituyen hasta cierto punto un proceso inverso a la evolución de sus comienzos? Veamos el resumen que Elina nos brinda de esta última: "Como en Grecia el teatro tenía un carácter de festival religioso que implicaba la participación de todos, tanto oficiantes como asistentes, la comedia aprovecha esta comunicación con el público como un recurso más. A medida que el género se desarrolla, que se va convirtiendo cada vez más en literatura, este contacto va perdiendo su inmediatez, queda circunscrito a apartes y a algunos monólogos, y los límites entre representación y espectador se vuelven precisos mientras que la relación entre la obra y su público se torna más compleja." *Op. cit.*, pp. 33-34.

Soviética, se realizan montones de estudios filológicos con metodología marxista, pero sufrimos una crítica desinformación de los logros concretos de tales investigaciones tanto como de sus experiencias en el plano metodológico. Por supuesto, se han hecho esfuerzos¹⁰, pero estamos agudamente alejados de la cantidad, la regularidad y la actualidad convenientes. Por esos los dos únicos autores socialistas —y marxistas— que cita Elina son el historiador Struve y el profesor de estética Zis, y es que ambos fueron traducidos y distribuidos en nuestro país. Nada hay de los que por allá deben haberse dedicado a su tema en particular

Es increíble pero cierto: en las ciencias de la cultura seguimos basándonos fundamentalmente en los "estudios burgueses". No es que pretenda que se sustituya a un autor clásico como por ejemplo Dunkin, ni que no nos esforcemos por seguir al día los resultados de los investigadores no marxistas. Se trata de la necesidad perentoria, si aspiramos a ser investigadores y profesores marxistas, de conocer la obra de quienes llevan y llevaron muchos años de esfuerzo en este sentido. Que un Bajtin o un Konrad sean todavía en nuestro medio dos honorables desconocidos me parece un escándalo.

Con *Comedia y sociedad en la antigua Grecia* los alumnos de letras y arte han ganado un buen texto, que posee además la ventaja de ser *nuestro*. Ellos no son los únicos que pueden aprender mucho con él: todos los interesados en el teatro y en los problemas de la cultura encontrarán muchas aclaraciones sobre un asunto de actualidad eterna, aún mayor ahora que el teatro, en una suerte de vuelta a los orígenes, ensaya ¿nuevas? formas de relación con el público.¹¹ (*Gerardo Mosquera*).

LA CORONA DE ESTRELLAS

Las noches estrelladas han sido, desde tiempos remotos, un reto a la imaginación de los hombres. Antaño, los primitivos se sobrecogían ante tal misterio y su mente volaba hacia el infinito tras seres míticos plenos de magia y poder; en el mundo contemporáneo, sirven como fuente de inspiración para la creatividad artística y lo

que antes fuera la explicación fantástica de fenómenos naturales, que de otro modo no lograban comprender, conforman los mitos, leyendas y tradiciones populares sobre los cuales se escriben en la actualidad obras de diversos géneros.

Alguna de esas noches en que el cielo es un camino cuajado de luces sobre el monte cubano, dejó su huella en José Ramón Marcos y su elaboración en una obra de teatro para niños —*La corona de estrellas*— le valió el premio del concurso La Edad de Oro en 1981, cuya edición apareciera recientemente en nuestras librerías.

El autor ha tomado las constelaciones Orión, Tauro y las Pléyades como centro del conflicto y desarrolla la trama atribuyéndoles a estos personajes rasgos humanos acordes con el significado que como estrellas poseen por su forma. Cada tarde, las Pléyades bajan a jugar a la Tierra y aquí traban amistad con el joven Orión, fuerte y bondadoso, que las acompaña en sus juegos con su música.

El amor entre Orión y Aurora, una de las estrellas de las Pléyades —aquella que primero se esconde cuando llega la luz de la mañana— motiva la cólera de sol, padre de las jóvenes: una estrella y un hombre de la Tierra no pueden amarse, por lo que el astro rey encarga a Tauro, el más fuerte animal del cielo, el cuidado de las Pléyades; pero ya los jóvenes habían intercambiado regalos que como símbolos los hacían iguales en esencia y los unía en su amor. Orión había recibido de Aurora la corona de estrellas que lo hacía invencible y para ella, con la ayuda de amigos, Orión había concebido un collar de semillas de monte aderezado con pureza, sabiduría, dulzura y amor, que era una verdadera joya. Además, la frente de Aurora estaba marcada por un haz de luz que como prueba del verdadero amor dejara un beso de Orión, semejante al que ostentaba él en su frente desde que una anciana le revelara tal secreto. Así las cosas, Orión vence a Tauro con su astucia y la fuerza que la corona de estrellas le infunde, mas cuando trata de convencer al Sol, éste se niega a escucharlo. La ayuda de los amigos no se hace esperar y mediante un ardid, logran convencerlo y consiente finalmente.

Es evidente que valores éticos como la fuerza de un amor verdadero y la amistad son una constante en el decursar de los sucesos y los asisten con eficacia, además de que el conflicto posee encanto y fuerza dramática suficiente; sin embargo, el autor utiliza a dos narradores (una niña y un niño) para introducirlos, que son agentes externos al drama y una vez cumplida su función en las dos primeras escenas —a manera de prólogo en exceso didáctico— su presencia no vuelve a estar justificada y se lastra la acción cuando reaparece la niña en la escena V para narrar lo que los actores representan, o en la escena VIII para decir solamente un bocadillo que muy bien pudo asimilar cualquier personaje en el contexto del diálogo, o cuando en un urgido intento de justificación a su ajena presencia se recurre al facilismo (una suerte de "deus ex-machina") de que resuelvan a Orión la cuerda que necesita para atar a Tauro.

La estructura de la obra condiciona el avance de la acción a saltos con escenas de cierta independencia, en un ambiente épico que nos hace descubrir cierta influencia brechtiana. Los personajes han sido dibujados más como alegorías que como caracteres; en su trazado apuntan a destacar los rasgos imprescindibles que justifiquen su forma de proceder en el desarrollo de la fábula.

De igual forma el lenguaje ha sido utilizado en función de la acción. El diálogo, dramático en todo momento, alcanza su mayor fuerza en la escena IX durante el enfrentamiento entre Aurora y su padre; y aunque no pueda señalarse valores en cuanto a elaboración literaria, el texto es, no obstante, rico en posibilidades teatrales. Un buen diseño de luces, por los "efectos mágicos" que pueden conseguirse con este importante elemento teatral —como señala el autor en la acotación que precede a la pieza— dotarían a la escena de valores plásticos indiscutibles.

Vale, pues, esta obra de un escritor joven que por primera vez incursiona con aciertos, en el difícil género del teatro. Nos resta ahora esperar su puesta en escena, aspiración máxima y prueba definitiva para todo dramaturgo. (Mayra Navarro)

