

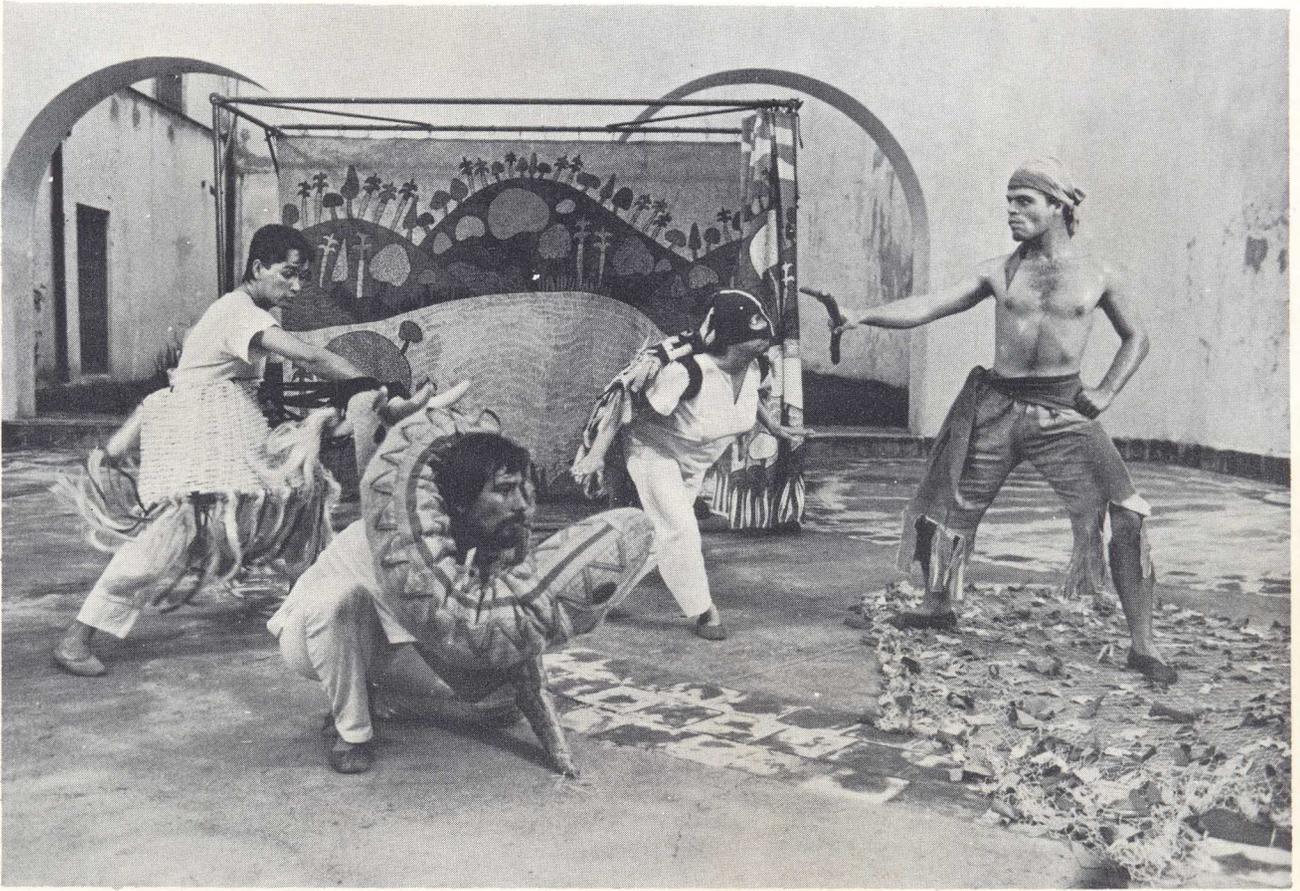
**PULSAR LA CUERDA: VALORACION MULTIPLE DEL
IX FESTIVAL DE TEATRO PARA NIÑOS**

AVENTURA DE UN NUEVO AUTOR: SALVADOR LEMIS

LAS DIEZ MEJORES PUESTAS DEL TEATRO CUBANO



20 CRITICAS



Tablas

IX FESTIVAL DE TEATRO PARA NIÑOS Y JOVENES: VEINTE VALORACIONES CRITICAS / Colectivo de autores / **GALAPAGO: AVENTURA DE INICIACION /** Raquel Carrió / **LIBRETO No. 9: GALAPAGO /** Salvador Lemis / **UNA ENCUESTA SOCIOLOGICA: LAS DIEZ MEJORES PUESTAS EN ESCENA /** Haydée Sala Santos y Miguel Sánchez León / **EN TABLILLA.**

Pulsar la cuerda

El IX Festival de Teatro para Niños y Jóvenes: encuentro entre un movimiento teatral y una crítica emergente y desprejuiciada.

Las diez mejores puestas en escena

Una encuesta de expertos examina el discutido problema de la calidad artística en el teatro dramático de las últimas décadas y emite su veredicto.

Galapago

El texto de un nuevo autor: Salvador Lemis, su aventura de conocimiento e iniciación en el teatro para niños.

High strung

The IX Festival of Theatre for Children and Young People: encounter between a theatre movement and emerging young critics.

The ten best mises in scene

A survey by experts examines the controversial question of artistic quality in drama theatre in the last decades: a verdict is passed.

Galapago

The text of a new author: Salvador Lemis, his adventure of knowledge and initiation in the theatre for children.

Tablas No. 1/86 (enero-marzo). Editada por el Centro de Investigación y Desarrollo de las Artes Escénicas. Directora: Rosa Ileana Boudet. Editor: Juan Carlos Martínez. Redacción: Vivian Martínez Tabares y Amado del Pino. Diseño: César Ernesto. Administración: Unidad Presupuestada de Teatro y Danza. 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: Inauguración del IX Festival de Teatro para Niños y Jóvenes (Foto: Marquetti) **Contraportada:** El caballo de ceiba (Foto: Marquetti). **Reverso de portada:** Nokán y el maíz (Foto: Riquenes). **Reverso de contraportada:** Armando Tomey, actor del grupo Mirón Cubano (Foto: Antonio López).

PULSAR LA CUERDA

Setenta cuartillas pueden ser el desafío; el encuentro anhelado entre un movimiento teatral que pugna por ser definitivamente —y se le reconozca— y una crítica emergente, desprejuiciada, comprometida y —ya se ha dicho— en diferentes estadios de desarrollo. La ocasión no pudo ser mejor que la ofrecida por el IX Festival de teatro para niños y jóvenes, al que concurren dieciocho colectivos teatrales de casi todo el país con veintiuna puestas en escena y, por primera vez, dos grupos extranjeros invitados: el Atelier Teatern de Suecia y el francés Theatre D'Animation Du Versau.

Muchos siguieron día a día un festival que reveló, entre otras señales de alerta, que nuestro teatro para niños ha llegado al límite de su propio curso: si nuevas fuerzas (directores artísticos, dramaturgos, actores, asesores dramáticos) no le alientan en breve, nada lo salvará del estancamiento. Lo que hace un cuarto de siglo era la utopía de un exiguo grupo de creadores, convencidos de la necesidad social del teatro para niños y de su propia virtualidad artística, es hoy un movimiento orgánico, numeroso, extensivo y cuya continuidad está garantizada por una sociedad que ha elevado a rango constitucional, a derecho ciudadano, la educación estética de las nuevas generaciones. Pero falta vitalidad, capacidad de riesgo, fascinación y, sobre todo, hondura de ideas. En tal estado, sólo una renovación profunda en todos los aspectos de la creación podrá suscitar el prodigio. La solución está en todos, somos todos.

He aquí una reflexión-memoria de lo acontecido. Para ello *Tablas* convocó a colaboradores asiduos y debutantes: periodistas, teatrólogos, investigadores, estudiantes de



artes escénicas. Van en estas setenta cuartillas valoraciones quizás demasiado absolutas, frases lapidarias, formulaciones a medio camino entre la inmadurez y la falta de visión de contexto, como juicios serenos, aproximaciones desmitificadoras, revelación, oficio... Pulsar la cuerda también tiene su precio.

RUANDI

ROXANA PINEDA

Ruandi parte de la historia, pero la historia no es su objetivo final. Hay un intento explícito de hacer saltar las líneas del argumento hacia un mundo de ideas más abarcadoras del sentido de la vida.

Que el protagonista sea un niño esclavo encara una importancia dual: el tratamiento escaso, si no ausente, del tema de la esclavitud en el teatro para niños, y la calidad dramática de la literatura dramática

Foto: Riquenes



Obra: Ruandi / *Autor:* Gerardo Fullea León / *Director artístico:* Enrique Poblet / *Música original:* Roberto Novo / *Diseños de escenografía y muñecos:* Enrique Poblet / *Diseño de vestuario:* Mario Rodríguez / *Diseño de luces:* Francisco Valdés / *Intérpretes:* Agustina Hernández / Cecilio Valdés / Gloria Pérez / Mirta Ruiz, entre otros. / *Grupo:* Guiñol de Cienfuegos.

infantil; sin hacer concesiones a la ñoñería, sin subestimar la capacidad de percepción de su público, y sobre todo, porque presenta al hombre como protagonista de un conflicto esencial: las posibilidades para vivir.

Es el "viaje" de Ruandi lo que más interesa en la pieza, porque las situaciones que se desencadenan durante éste dramatizan las variantes del conflicto central. La lucha del

niño o del hombre, que en la puesta parece ser lo mismo, contra las dificultades que le presenta el camino es un problema general donde, a modo de información y conocimiento, se incorpora lo particular de la esclavitud. Nótese que a nivel de argumento no es visible el desenlace. Se escuchan toques de tambor y los actores, especie de narrador, aseguran que en cualquier parte del público puede encontrarse Ruandi. "Todo buen esfuerzo tiene su premio", dice la abuela Minga, y en este proverbio radica uno de los mensajes de la pieza.

El encanto de *Ruandi* está en el abanico de actitudes que cuestiona, en la cercanía y complejidad de un lenguaje eminentemente poético, del cual no hace ostentación sino que se apoya en las situaciones para sacar de ellas una forma poética de enjuiciarlas. No se siente en la pieza a un autor que ha escrito para los niños; se trata de una obra teatral contemporánea, uno de los valores de nuestra dramaturgia y, coincidentemente, una de las pocas piezas en la que el niño puede identificar sus intereses sin un enfoque en diminutivo. La puesta en escena del Guiñol de Cienfuegos es consecuente con la amplitud autoral. Se eleva de ella un canto a la vida genuino, la autenticidad del sentimiento; la variabilidad y el complejo mecanismo de las emociones; el miedo-valentía, piedad-impiedad, razón-pasión, decisión-vacilación, generosidad-egoísmo, gratitud-ingratitude, justicia-injusticia.

Además de tomar algunos de los valores del texto, el montaje le otorga un "don de cubanía", de "tierra adentro", que lo hacen despuntar por su originalidad y fantasía. Sobresale la utilización de materiales típicos de la naturaleza cubana: el guano, el yarey, la caña brava y el maíz. Así, el Perro Duque, el alacrán y la lechuza, están realizados en yarey grueso. Sobresale la gran ceiba que asusta a Ruandi: un actor forrado en tiras de guano y los brazos de varios actores que conforman las ramas y raíces del viejo árbol.

Los intérpretes permanecen al fondo del escenario cuando no representan algún personaje. Ellos mismos ejecutan la música.

Cada suceso importante es recogido en una canción. Los puentes entre la acción y la recreación musical inciden muchas veces en la síntesis y el *tempo* del espectáculo. La acción se independiza de las canciones y viceversa, produciéndose una especie de ruptura entre los dos elementos.

El colectivo de actores del Guiñol de Cienfuegos sin embargo, alcanza un alto nivel de expresividad. Traducen, esencialmente, el carácter de cada uno de sus personajes, a despecho, incluso, de adornos superfluos y ademanes trillados. El trabajo de Agustina Hernández en el papel de Ruandi merece destacarse, pues aun apoyada en la riqueza del protagónico ella logra una visión muy personal y desenfadada del personaje. Asimismo se observa una intención distinta en la actriz Mirta Ruiz, que trabaja "su abuela Minga" con un "tono de lejanía", sin incurrir en la clásica interpretación de la vieja esclava.

La combinación de la actuación en vivo con esperpentos y títeres mimados alcanza una armónica interacción como código teatral para la puesta. La sencillez de la manipulación cedió la clave del espectáculo, no a la supremacía formal, sino a la síntesis de todos los elementos teatrales, por lo que la imagen aflora con fuerza y produce el efecto deseado para la comunicación. Los actores, que hablan al niño respetándolo, que toman en consideración su importancia como individuo, resumen sus claves cuando cantan que "el premio de la vida es tan simple y es vivir".

Ruandi es una proposición cargada de fantasía. De principio a fin hay un concepto definido de puesta en escena. Por ello huelgan la "hojarasca", la reiteración y el "floreo".

La dirección artística de Enrique Poblet logra así una de las proposiciones más auténticas de este festival, donde ha abundado la pobreza de ideas, la reiteración de fábulas y temas ya inferiores al nivel de desarrollo e información del niño cubano, y la escasa calidad de muchas de las obras participantes.

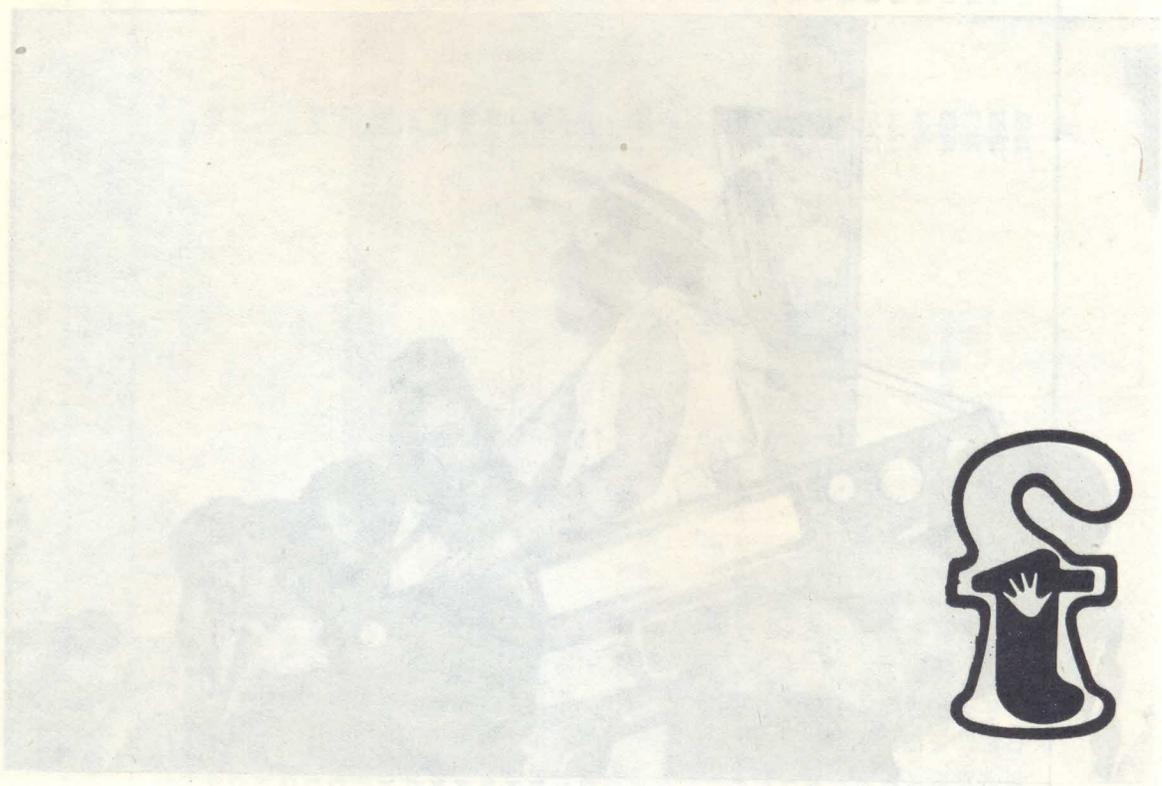
Ruandi, de Gerardo Fullea León, es un viaje bien diseñado por algunos recodos de la vida; donde el niño aprende sin amonestaciones ni lecciones directas; disfruta, porque no es superior a las ideas que le presenta la puesta. La gran malla que hacen volar los actores es el río que envuelve a Ruandi, el que casi lo atrapa; la vieja ceiba se vuelve un monstruo con sus brazos de guano; los troncos de caña brava son el camino o el monte; diminutas pen- cas de guano son pájaros, aves raras. Este

es el juego en el que creen los niños, con el que ríen y gritan, auténticamente, quizá sin saberlo. Lo difícil es que tras ese complejo aparato tiene que estar la presencia de los adultos, censores, hacedores y críticos; que muchas veces ignoran la paciencia con que los esperan cada día para aceptar su trabajo francamente. Por ellos, antes que cualquier lamento, es mejor hacer valer las palabras de Eliseo Diego en la apertura de este Festival "... este teatro puede ser tan hermoso como el que representaban sin saberlo..."

El teatro en la actualidad el antiguo...
 cultura contemporánea exige un sentido crítico y social del que carecen en general...
 los intentos por hacer perdurar dicho...
 nes...
 Muestra de ello es la obra Chimpanceos...
 que en su intento de presentar un teatro...
 para los jóvenes sigue a un falso...
 mo que combina con resortes para una...

El marginalismo como fenómeno social de...
 importancia en nuestra cultura es una...
 y otra vez en la escena de personajes...
 acciones y códigos de conducta. Momentos...
 espléndidos de nuestro teatro se deben a...
 dicho tema que estudiado por múltiples...
 críticos y abordado por creadores desde...
 diversas perspectivas ha tenido expresio-
 nes tanto de carácter costumbrista como...
 mítica o social.

Foto: Tony López



CHIMPANCHEOS

MARIA ANTONIETA COLLAZO

El marginalismo como fenómeno social de importancia en nuestra cultura se arma una y otra vez en la escena de personajes, locaciones y códigos de conducta. Momentos espléndidos de nuestro teatro se deben a dicho tema, que estudiado por múltiples críticos y abordado por creadores desde diversas perspectivas, ha tenido expresiones tanto de carácter costumbrista, como mítico o social.

Foto: Tony López

Obra: Chimpancheos / Guión y dirección artística: Emelia González / Música: canciones populares / Diseños: Armando Echevarría / Principales intérpretes: Ulises Fonseca, Clotilde Aguillón, Eva Martínez y Emelia González, entre otros / Grupo: Los Zahoríes.

Sin embargo, en la actualidad el enfoque cultural contemporáneo exige un sentido crítico y social del que carecen en general los intentos por hacer perdurar dicha línea.

Muestra de ello es la obra *Chimpancheos*, que en su intento de presentar un teatro para los jóvenes acude a un falso didactismo que combina con resortes para una risa



fácil. Simplificados los jóvenes en una relación desigual con los adultos, son víctimas de un ámbito universal restringido, donde la calidad artística determinada por la abundancia del conocimiento y el placer estético, debe tener como esencia el mejoramiento del hombre. En esta nueva apertura a la vida el arte ha de ser un servidor, donde un teatro de pobres ideas y corta visión es incapaz de ampliar las dimensiones del pensamiento.

Chimpancheos, cuya única proposición es la caricatura del "cheo", es por tanto un teatro marginado. La expresión restringida a un estereotipo social niega todo sentido teatral a la obra, al carecer de un hilo conductor significativo. Palabras, actitudes y atributos del marginal, desgajados de un orden de significados cual imagen hecha a retazos, simplifica a fenómenos aislados —utilización del argot, mal gusto en el vestir, hábitos incorrectos— un problema social de mayor envergadura.

Así la estructura, que pretende ser un recorrido por la historia del "cheo", contrasta con el estatismo dramático de la obra. La evidente falta de un lenguaje teatral que accione un sistema de significados efectivos, condiciona un espectáculo de ideas truncas que basado en improvisaciones, cuyo carácter de propuesta no rebasa, superpone imágenes inconexas entre sí, sin que logre la fluidez del pensamiento a través del juego de las contradicciones. Es por ello que el enfrentamiento entre las "fuerzas del mal" y el cuadro moralizante de los buenos hábitos de la conducta y el vestir —rígido esquema cuestionable en su sentido de la modernidad— lejos de convencer anula con su simplismo todo intento didáctico.

Chimpancheos, que tiene muy poco que decir, elimina la posibilidad de un texto verbal, no logrando a su vez, con el lenguaje del gesto, una imagen para la escena. Al ser una obra de carencias, no da cabida, fuera de una intención descriptiva, para un análisis de sus particularidades.

El teatro como servidor de la verdad, la humanidad y la belleza que propugnó Brecht, debe iluminar sendas para un arte más profundo en expresiones e ideas, labor no sólo de creadores sino de críticos y jurados.



CANEK

ROBERTO GACIO SUAREZ

El único título latinoamericano dentro del amplio espectro de las opciones que ofreciera el Festival convocó mi interés que, poco después de comenzada la representación, se había esfumado casi completamente.

Canek, por el grupo guiñol Pequeño Príncipe de Granma, sólo quizás por tratarse de una leyenda indígena, cuya incidencia en nuestro repertorio en esta especialidad teatral y en general ha sido escasa, haya convencido para su selección dentro de la muestra de seis puestas en escena para jóvenes incluidas en el evento, porque su tratamiento escénico se encuentra distante de los niveles mínimos conseguidos en estos últimos años para las más nuevas generaciones.

Ermilo Abreu Gómez (1895-1971), mexicano, especialista e impulsor del teatro maya, estudioso de Sor Juana Inés de la Cruz, prologuista del Popol Vuh, dramaturgo, cuentista, ensayista y profesor de diversas universidades nacionales e internacionales, es el creador del relato *Canek* (1940) que más tarde incluyera en su libro *Héroes mayas* (1942). Traducido al inglés y alemán, considerado por algunos críticos expresión maestra del escritor, *Canek* es un breve relato dividido en tres partes, narrado en tercera persona, sintético, casi austero en su lenguaje y estructura, con diálogos mínimos. Presenta además posibilidades escénicas suficientes como detonante para la imaginación de un director que sepa descubrir y plasmar consecuentemente los planos de lenguaje no verbal que encierra.

Obra: Canek / Autor: Ermilo Abreu / Dirección artística: Carlos Leyva / Diseño de escenografía, vestuario y luces: Luisa Cedeño / Principales intérpretes: Joel Ortiz, Mariela Rosales, Pilar Rodríguez y Elena Fernández, entre otros / Grupo: Guiñol Pequeño Príncipe.



Por otra parte su anécdota abunda en expresiones de solidaridad y amistad entre el indio y un niño, basadas en la generosidad de ambos personajes; son mostrados los horrores cometidos por los amos conquistadores, así como la bella contraposición que establece el pensamiento reflexivo del protagonista sobre las actitudes del hombre blanco y las de sus hermanos.

La tendencia creciente hacia la utilización de textos narrativos en el teatro requiere ante todo de un trabajo experimentado que haga válido el tránsito hacia lenguajes escénicos y evite las "teatralizaciones". Y este es el primer escollo que no logra salvar la puesta en escena de *Canek*; aquí el personaje central se convirtió en un narrador, cuyo discurso dramático deviene retórica verbal y resulta en ocasiones ilustrado por escenas con diálogos no portadores de acción. De igual modo las acciones heroicas de Canek ocurren fuera del escenario, por lo que el conflicto o choque de voluntades se diluye y hace perder fuerza al argumento.

Existe una intención pedagógica en el espectáculo pero el arte sólo será educativo si cumple su papel artístico. Esta propuesta teatral opera con valores gnoseológicos y de otros tipos, mas el carácter estético que debe sostener y expresar los demás valores, no aparece situado en el lugar que le corresponde.

No se logró tampoco la relación arte-público, por la ausencia de un punto de vista actualizado de la tragedia del indio maya frente a los colonizadores. Se da una visión estática, de museo, cuando hoy sus descendientes sometidos a la explotación oligárquica se enfrentan a sus nuevos opresores.

Leyva Bonaga —que optó como técnica de interpretación la actuación en vivo— no utilizó el espacio libremente sino que sus agrupaciones resultaron prefijadas y reite-

rativas. Joel Ortiz, como Canek, aunque concentrado, sólo ofreció una interpretación monocorde en el plano oral y rigidez corporal, la dirección no lo ayudó a encontrar la cadena de acciones internas y su correspondiente respuesta exterior. Se perdieron por lo tanto, de una parte, los matices e intenciones y de la otra, la revelación de las profundas aristas psicológicas del indígena, pues lo subyacente al texto fue obviado por el intérprete.

Se apreciaron también indefiniciones en el estilo y el tono de la puesta en escena al coexistir aspectos naturalistas, rasgos épicos y cierto simbolismo; en ocasiones la proyección dramática se convierte en risible sólo por no haberse hallado los recursos expresivos adecuados. Planteado nada más en un primer nivel de lectura, se deja de lado la polisemia del texto y se toma partido por la representación directa de la realidad, desaprovechando la plasmación metafórica afín al relato por la poetización, mitología, variedad de escenarios —sobre todo campestres— y el simbolismo que se desprende del conmovedor final del original, con su carga de señalización.

La atmósfera exterior y el *tempo* del hombre indígena fueron, sin embargo, aciertos conseguidos en la puesta en escena. En cuanto al diseño, es de destacar el sugerente telón de fondo pero las figuras de cartón recortado y la horca como elemento central evidenciaron cierto pintoresquismo y restaron autenticidad a la acción dramática.

Cabe esperar de un colectivo muy joven, necesitado de asesoramiento, cuyo director diera muestras de frescura y creatividad anteriormente, que encuentre el cauce —mediante el experimento y la innovación— hacia la búsqueda de la respuesta artística demandada por los jóvenes en su afán de conocimiento y disfrute, cuya interrelación dialéctica con los creadores deberá enriquecerse cada vez más.

LA FLOR DE CUBA

SOLEDAD CRUZ

La palabra puede recobrar su significado trascendente y el viejo y sencillo arte de contar convertirse en un acto de magia, si el texto que se va a decir ha sido procesado por esa pequeña sinfonía llamada Teatrova, que integran María Eugenia García y Augusto Blanca. Los asistentes al Festival tuvieron posibilidad de comprobarlo en la puesta en escena de *La flor de Cuba*. Sobre un relato de David García, quien tiene a su cargo la dirección artística de la puesta, María Eugenia y Augusto han conseguido un buen binomio, al que ella ha aportado su experiencia de actriz y él, la suya de cantor. Pero no están solos en escena, existe también toda una escenografía y el uso peculiar de unos muñecos y, curiosamente, son estos posibles elementos enriquecedores de la escenificación los que producen cierta traba de la fluidez.

Hay indudable imaginación en la propuesta escénica pero falta dramaturgia, elaboración en el texto y una estructuración sólida de los movimientos que no entorpezca la coherencia del discurso teatral en términos de actuación.

Se trata de contar la historia de una familia, su genealogía que supone una parábola del sincretismo étnico de nuestra nacionalidad y se suceden hechos tras hechos, ilustrados por los muñecos a la manera de un juego de niños de forma tal que se queda en lo expositivo, sin plantearse un conflicto, ni —por ende— un desenlace dramáticamente justificado.

Obra: La flor de Cuba / Autor y director artístico: David García / Música original: Augusto Blanca / Diseños de escenografía y vestuario: Teatrova / Diseños de muñecos: David García y Celene Gonze / Intérpretes: María Eugenia García y Augusto Blanca / Grupo: Teatrova.

Y mientras se disfruta lo que ocurre en la escena uno siente como espectador que, por momentos, es apresado, conquistado, para después ser abandonado, porque las tensiones se diluyen en el comienzo de otras que luego correrán la misma suerte hasta el final del espectáculo.

María Eugenia, actriz de indudable encanto, que logra hechizar al público con su voz honda y la sinceridad de su siempre sensible entrega, aquí, por instantes, se disocia en el manejo de los muñecos y no por falta de habilidad o gracia, sino por la manera en que está concebido su uso, por la disposición de los mismos en el escahario, y porque no hay una coherente inserción de éstos, los movimientos que le han sido marcados a ella y los restantes elementos que se manejan para crear las imágenes.

Sin embargo, ese factor de coherencia sí funciona en la interacción de ambos intérpretes —María Eugenia y Augusto— y la música; y en ese sentido fue muy justo otorgar el premio de composición a Augusto Blanca porque la música aquí, por sus valores, se convierte en un personaje importante de la escenificación.

Las imperfecciones, sin dudas, parten de la concepción escénica; comprobables cuando se hace abstracción de los restantes factores y uno oye y ve a los actores diciendo y cantando libremente por el escenario, como si se hubieran perdido las ataduras y las fuentes de torpezas. Esto no significa que sea inútil el empleo de los



Foto: Isabel Sierra

muñecos y las caracterizaciones, sino que habría que darle otro sentido en escena, integrarlos a favor de la agilidad y el ritmo de la representación.

El texto es hermoso y si fuera únicamente expresado en la pura técnica de la narración oral, con la pericia que en ello ha logrado María Eugenia no habría posibilidad de señalar las insuficiencias que desde el punto de vista dramático y escénico presenta en su carácter de espectáculo teatral.

Y a pesar de esas inconformidades con el resultado integral de la puesta en escena, viendo *La flor de Cuba* se produce el disfrute de la poesía, el buen humor y la música que le hicieron merecer una mención del jurado. Entonces hay que volver a lo dicho al principio, porque María Eugenia y Augusto saben sacarle a la palabra, dicha o cantada, sus más ricos matices comunicativos, desde los tonos más emocionales a los humorísticos,

Se ha ido produciendo entre ellos una fructífera simbiosis gracias a la cual ella se ha vuelto más musical, mientras él se adentra en los recursos de la actuación. Y éste es justamente uno de los indiscutibles valores de *La flor de Cuba*, trabajo que replanteado en los aspectos dramático y escénico pudiera ser sencillamente una excelente muestra de sensibilidad y buen gusto.



EL CAMARON ENCANTADO

CARLOS CELDRAN PEREZ

Existe en las artes plásticas lo que llaman *bad painting*, o sea mala pintura, y muchos son quienes se encuentran en esa apertura al horror que también la realidad incuba. Existe además el "kitsch", con su mágica apetencia de utilizar lo cursi, lo feo, para emancipar al hombre de su lealtad a un escueto filón de la belleza. Lo que no existe ni existirá nunca —ni en pintura, ni en teatro— es el mal gusto como categoría negligente que domine acriticamente al artista. La razón es intuible: dejaría el arte —el teatro— de ser una resistencia, un infinito y caudaloso catalizador, para convertirse en el híbrido producto que es, por ejemplo, *El camarón encantado* del Guíñol Santiago.

Duele ver en la escena el triunfo de telones con florecitas pintadas, soles bordados, casitas tristísimas, actores maquillados como antaño hacían en las historias del circo que nos llegan, los saltimbanquis, comecandelas, fakires y malabares para esconder su tristeza machacosa, las arrugas y el temor. Ni siquiera la intención de presentarse como tales ambulantes de antiguo salva la situación. Y duele porque ese mundo de cartón que no puede sostener el peso ingrátido de la poesía —por más que la busque con denuedo— lo hemos padecido todos desde siempre en el teatro de los días.

Obra: El camarón encantado / *Autor:* Laboulaye / *Versión y adaptación:* Ramón Pardo Asencio / *Dirección artística:* José Saavedra / *Música original:* Rodolfo Vistel / *Coreografía:* Eduardo Blanco / *Diseños de escenografía, vestuario y muñecos:* Suitberto Goire / *Principales intérpretes:* Enrique Paredes, Orlando Barthelemy, Norka Zamora, Miriam Boizán y Milagros Guzmán, entre otros / *Grupo:* Guíñol Santiago.

Obra: El camarón encantado / *Autor:* Laboulaye / *Versión:* Velia Boch / *Dirección artística:* Martha Díaz y Jesús Ferrer / *Música y diseños:* Jesús Ferrer / *Intérprete:* Jesús Ferrer / *Grupo:* Guíñol del Parque Lenin.



Los niños, esos receptores agradecidos, ¿cómo podrán comprender alguna vez la diferencia esencial que existe entre el horror y la belleza, si en el templo de esta última continúan percibiendo, sin ruptura, el lenguaje con que le hablan los muros del aula, los forros chillones de las libre-

tas y cuadernos, las flores artificiales y los perros de yeso de mamá? ¿Cómo podrá este teatro, destinado a los niños, convencerlos a cabalidad de la parábola poética de *El camarón*... para nosotros más martiano que francés, si los signos escénicos no han cambiado de lugar, si una vez más se les ratifica, acuña, que el lenguaje total que los contiene, tanto en la vida como en la imaginación, son los mismos? Podrán estos artistas santiagueros intentar, con las mejores intenciones del mundo, decirles a los niños todo lo referente a la avaricia y la debilidad del carácter, que no obstante su reino estará frustrado desde el germen, pues el niño entiende poco de moralejas —aunque se divierte— y sí mucho de ejemplares paisajes poéticos. La raíz del equívoco, del mal, para ser exactos, está en el lenguaje. La verdad poética, en este caso escénica, sus signos, tiene que ser la única verdad. El reino de la imaginación escénica es el reino de la moraleja.

Verdades todas muy simples son las que he dicho. No tengo para enjuiciar aquello que sé, con placer y pretensión gestado, otras más justas. Si de una vez y para siempre no se entiende que el lenguaje también nos puede dominar —porque él con nosotros viene de la vida plural y múltiple— con sus trampas sutiles, sus esquemas, facilismo, ancestrales polvos que como una niebla nos ciegan, jamás se llegará ni al niño ni a nadie. Se crea teatro como se hace poesía retórica en talleres indiscriminados. Este camino o sin camino va al desierto. Entender esa regularidad implica cuestionar nuestro lenguaje, nuestras formas expresivas, bucear en el espacio y la temporalidad del teatro, experimentar, es decir, vivir de algún modo descubriendo cada día la dinámica real del mundo que nos conforma o que conforma a los pequeños.

No estaría bien de mi parte retirarme tras haber dicho cosas que generalizan el hecho concreto de esta puesta en escena de *El camarón encantado*, pero que no entran en valoraciones precisas. Bien.



El rasgo distintivo de esta nueva entrega del cuento de Laboulaye, es su versión cubanizada. Cubanizar es una vez más aquí la mecánica solución de "acercar". La puesta en escena despoja al cuento de su contexto fabulesco, que dentro de nuestra cultura infantil tiene ganado, para situarlo en la campaña cubana, de donde aprovecharán sus autores giros lingüísticos, chistes, canciones, flora, fauna, y escenas costumbristas. Un cúmulo de motivos que al impostarse al cuerpo original del cuento traen como consecuencia la dilatación injustificada de la fábula, porque si algo salta a la vista es la desproporción estructural del espectáculo, que intenta incorporar dichos elementos "nuestros" de un modo meramente ilustrativo, nunca dramático. Al forzar la cubanización desdibujan la síntesis original del cuento, produciendo, a su vez, un espectáculo ecléctico, desbordante en recursos gratuitos —sucesos que ilustran sin cumplir su cometido en la acción— canciones y juegos desarticulados. Por otro lado están los cuenteros de siempre, juglares ahistóricos, en contrapunto con la historicidad lastrante de la versión. Su juego escénico sólo es esclarecedor al inicio y final de la representación, el resto de sus apariciones en el segundo espacio utilizado es por lo regular oscuro, retórico y entorpecedor de la acción.

"Acercar", "traer a nuestra realidad", no tiene necesariamente que ser trasposición geográfica. El propio Martí es un maestro en eso de jugar a las analogías del paisaje. El tiempo mítico de los cuentos es un rescate universal que sólo aquéllos empeñados en una superficial indagación de lo nacional se preocupan por dinamitar. Hay sutilezas mucho más artísticas —teatrales— de indagar y citar el presente o el pasado nuestro, a través de temas, personajes, situaciones, etc, que la escuálida vocación de empañar las figuras.

El camarón encantado, del Guiñol Santiago padece de una pretendida virtud: el recargamiento, el exceso al querer contar apelando a una imaginería nada intrínseca, necesaria al corazón mismo del relato utilizado, sino por el contrario, con muchas ganas externas a él de hacer gala simplemente efectista.

La segunda versión de *El camarón encantado* que tuve oportunidad de presenciar, resultó, por el contrario, en extremo feliz y sintética. Jesús Ferrer, joven-trovador del Guiñol Parque Lenin, tenía a su cargo la antigua y difícil misión de convertirse en narrador, cantor, personajes, en fin, juglar.

Más allá de la conocidísima moraleja de *El camarón encantado*, Jesús Ferrer maneja en su breve espectáculo, como verdad poética, temática, el carácter lúdico del actor de siempre ante el círculo expectante de un público. Todo su novel trabajo indica hacia esa intuición tan simple e inobjetable de hacer el mundo jugando y destruirlo a su vez, porque en fin, nada es más justo y honesto que esa raíz, de donde surgió el arte que hoy tanto nos ocupa.

Demostrar ante los niños la pureza de ese juego es convencerlos de su magia, hacerlos partícipes de la experiencia del teatro, adentrarlos en una zona prohibida, desconocedora de otras leyes que las suyas propias, aquellas dictadas por el juego, el hacer sin hacer, el placer inestimable de no obstante conociendo que no es, entregarse para luego —y luego es la vida— no saber salir de allí jamás.

Si algo me satisfizo mucho en este espectáculo fue sospechar que a este actor le gusta hacer creer en el milagro, pero jugando. Y aunque aún la técnica necesaria, el histrionismo inevitable en estos casos ande en camino de alcanzarse, saludo la vocación inequívoca de gustar de la raíz, la esencia, la verdad inmutable del teatro.

Si ahora agregara que quizá sería conveniente hacer uso de más audaces movimientos, soluciones escénicas, utilería vecina del color, el contraste y el hechizo, que a cada paso de la fábula —entendida en su austeridad y está bien— se hacían esperar, porque también los tiempos se ocupan de empolvar lo que no se remoja en estos reinos ya poblados de las maravillas de la técnica, estaría reafirmando, con más veracidad, que me interesa lo que, por encima de lo no alcanzado, late y es bueno que no se pierda en lo anodino, se olvide o quién sabe lo que ocurra.

EL PATITO FEO

OLGA TERESA PEREZ

En el anterior Festival, que tuvo lugar en el verano de 1983, el Guiñol de Camagüey acaparó la atención del público infantil con la puesta en escena de *Balada para un pollito Pito*, a la cual el jurado confirió ocho de los premios del evento.

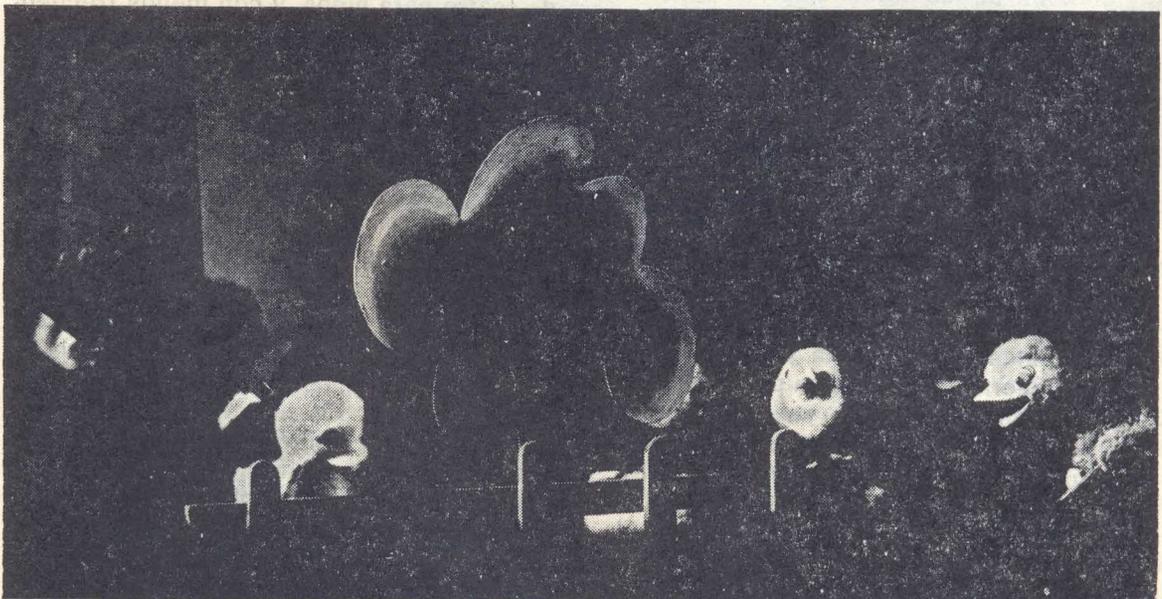
Esta vez el colectivo camagüeyano trajo dos conocidas obras de la literatura universal, una de ellas, *El patito feo*, de H. C. Andersen, adaptada y dirigida por Mario Guerrero, resultó una de las puestas en escena premiadas. El montaje de esta obra se inserta en la línea artística desarrollada por el colectivo y que ya comienza a definir un estilo particular de decir y hacer en la escena.

Foto: Tony López

Obra: El patito feo / *Autor:* Hans Christian Andersen / *Versión y dirección artística:* Mario Guerrero / *Música original:* Juan Marcos Blanco / *Diseños de escenografía, vestuario y muñecos:* Enrique Misa / *Diseño de luces:* José Muñoz / *Intérpretes:* Nancy Obrador, Sunilda Fabelo, Dolores de Varona, María del C. Torres, Alvio Pérez, Aldrovandi Rodríguez y Aramis Fuentes, entre otros / *Grupo:* Guiñol de Camagüey.

En *El patito feo*, Mario Guerrero se desenvuelve en dos dimensiones: como autor de la adaptación teatral y director artístico de su puesta en escena. Pero Guerrero es, ante todo, un auténtico creador del lenguaje escénico y su incursión en el terreno de la dramaturgia no resulta feliz.

Al construir la línea argumental de la obra, selecciona solamente algunas de las peripecias vividas por el protagonista en su recorrido por el mundo, pasando por alto importantes episodios que tienen lugar en el cuento original, como es el momento del nacimiento. Con el propósito de ofrecer al público una historia sintetizada, los sucesos no son desarrollados en toda su inten-



sidad dramática; si bien éstos encuentran imaginativas soluciones escénicas, se presentan fugaces y apresurados.

Sólo que los problemas dramaturgicos presentes en el texto inciden, inevitablemente, en los resultados de la puesta en escena, que no obstante sale airoso de la confrontación debido, fundamentalmente al entrenamiento del colectivo y a la capacidad creadora que sus integrantes han demostrado en la escena. Si con la presencia de tales limitaciones este colectivo ha logrado conformar un espectáculo resuelto con gran imaginación y pericia profesional, de no haber existido éstos, sus valores artísticos se hubieran incrementado con creces.

Pero sucede que *El patito feo* ha sido concebido para existir, no como literatura dramática, sino en función de su representación escénica, de ahí que en el espectáculo los mayores valores se localicen en la escena y superen, sin discreción alguna, al texto que le dio origen.

La palabra no es en este espectáculo el recurso fundamental para la comunicación con el público, si bien existen importantes diálogos que contribuyen a la definición del carácter de los personajes y de las circunstancias en que ellos actúan y que se alternan con la utilización de una banda sonora. En la conjugación de ambos recursos se entreteje la historia del patito hasta su metafórica transformación en cisne.

El énfasis de la dirección recae sobre los elementos componentes del lenguaje escénico (luz, color, diseño, composición, música, actuación), y mediante ellos busca resaltar, sobre todo, el valor plástico de las imágenes teatrales. La puesta en escena de Guerrero se destaca por la belleza y armonía de sus efectos visuales, en los que la música y los muñecos conforman un espectáculo que, concebido específicamente para los pequeños, trasciende los límites de su concepción permitiendo el disfrute, sin distinción de edad, de un heterogéneo público.

Se destaca el trabajo de manipulación de los muñecos, donde los actores alcanzan un elevado nivel interpretativo en la actuación de conjunto y hacen galas en el dominio de la técnica empleada. En la escena, los muñecos se liberan de sus manipuladores, mostrando toda su gracia, riqueza gestual y movimientos escénicos, tal y como si tuvieran vida propia. En el éxito de su efectividad se conjugan en plena armonía el diseño y la realización de los muñecos con el trabajo colectivo de manipulación.

La escenografía recrea un paisaje rural que sirve de escenario a los sucesos que tienen lugar en la obra, pero sus decorados son estáticos, planos, concebidos en un solo color; en su rigidez se esfuma toda la dinámica y vitalidad presente en la historia del feo patito. Se advierte, por tanto, la ausencia de una verdadera concepción escenográfica, que mediante su lenguaje artístico exprese el espíritu de la obra en su totalidad. A pesar de ello, ha sido distribuido con pericia el espacio escénico permitiéndoles libertad de movimientos a los actores y muñecos.

La puesta en escena de *El patito feo* alcanza, por encima de sus limitaciones, un nivel de realización técnico-artístico que no resulta habitual dentro del movimiento de teatro para niños, y con menos frecuencia aún se encuentra este rigor en la elaboración del lenguaje escénico en un grupo de provincia. No obstante, pienso que *Balada para un pollito Pito* no ha sido superada en los montajes posteriores del grupo y que sigue siendo su espectáculo más completo.

Al asumir la comunicación con el público infantil a partir de una línea artística encaminada a la búsqueda de una novedosa y original expresión escénica, donde se combinan recursos expresivos y técnicos del teatro contemporáneo con aquellos que conforman lo específico del lenguaje teatral para niños, el Guiñol de Camagüey se ha situado en un lugar cimero de la escena cubana dirigida a la más joven generación de espectadores.

LOS DOS RUISEÑORES

LILIAM VAZQUEZ

La presencia del Guiñol de Camagüey en el Festival era una de las más esperadas. Y existían razones válidas para ello. Le antecedió su bella puesta en escena *Balada para un pollito Pito*, que en la anterior edición del evento mereció el máximo galardón.

Con esta puesta, el grupo establecía una serie de presupuestos que apuntaban a la definición de un estilo, marcado por la

Foto: Tony López

Obra: Los dos ruiseñores / *Autor:* Hans Christian Andersen / *Adaptación:* Lázaro Martínez / *Dirección artística:* Mario Guerrero y Lázaro Martínez / *Banda sonora:* Juan Marcos Blanco / *Diseño de escenografía y vestuario:* Enrique Misa / *Diseño de luces:* José Víctor Muñoz / *Principales intérpretes:* María del Carmen Torres, Fidel Herroet, Aldrovandi Rodríguez y Alvio Pérez / *Grupo:* Guiñol de Camagüey.

valoración de la imagen como elemento clave. En esta ocasión, se esperaba un trabajo que se erigía como candidato seguro a uno de los premios. *Los dos ruiseñores*, título donde se enlazan los nombres de Hans Christian Andersen y José Martí, se anunciaba como uno de los trabajos más sólidos entre los competidores. Sin embargo, no obtuvo reconocimientos del jurado, como tampoco de gran parte del público asistente a la única función ofrecida.



Entonces, ¿qué ocurrió? ¿Es que los sólidos presupuestos que establecieron los directores no se plasmaron de manera coherente en la escena?

En primer lugar, hay que referirse a la adaptación. La selección del texto no es errada. Junto a su definido matiz poético encierra una serie de ideas en torno a la tríada libertad/belleza/bondad que permiten la elaboración alegórica en concordancia con la forma escogida, que puede definirse como la búsqueda de una teatralidad determinada por la ausencia de la palabra, basada en la gestualidad, el movimiento, la imagen visual y la integración de éstas con los elementos plásticos y musicales.

Para el logro total del espectáculo resultaba, pues, imprescindible conseguir una unidad de tipo formal, que funcionara como un conjunto indivisible para crear una impresión cinética, sonora y visual única, sin la preponderancia marcada de alguno de los recursos empleados, porque justamente el valor de un trabajo como éste sería llegar a una arquitectura escénica sustentada homogéneamente en todos los elementos concurrentes. Pero esto es precisamente lo que falta; la historia contada se ofrece a partir de una relación biunívoca entre sus puntos centrales y el ballet como recurso estilístico básico.

No hay síntesis: sólo eclecticismo que no llega a erigirse como estilo. No hay un ritmo sostenido porque las escenas cuya apoyatura básica descansa en la pantomima, gestos y movimientos de los actores aparecen como simple tránsito para los momentos dedicados a la relación fundamental emperador-ruiseñor, que aparece ligada a la danza durante todo el espectáculo.

Por otra parte, esta manifestación cuenta con un código establecido históricamente que hace evidente el desnivel debido a la poca elaboración del plano gestual y de movimiento de los actores, quienes, muchas veces, acuden al clisé en su afán de mostrar claramente cuáles son las intenciones de sus personajes.

La palabra no ha encontrado un sustituto idóneo entre los recursos empleados.

Sin embargo, sería injusto negar valores a esta puesta de Mario Guerrero y Lázaro Martínez. Indudablemente, *Los dos ruiseñores* es un paso importante en la línea de los trabajos interdisciplinarios, entre otras cosas, porque responde a una voluntad consciente por parte de la dirección y del colectivo de lograr un estilo en ese sentido.

Pero no se puede aspirar a resultados óptimos sin una real interiorización de los presupuestos conceptuales por parte de todo el equipo, y eso evidentemente, no está presente.

Para el Guíñol de Camagüey, *Los dos ruiseñores* debe convertirse en una enseñanza. Esta puesta es sólo el punto inicial de un camino que puede significar —dentro de nuestro movimiento de teatro para niños y jóvenes— la ganancia de una nueva vertiente estilística.

Los dos ruiseñores se inscribe dentro del Festival como una de las posibilidades a tener en cuenta si el objetivo perseguido es la experimentación, la búsqueda constante, y, sobre todo, el respeto a las capacidades de apreciación de un público generalmente subestimado. Este es sólo uno de los primeros pasos que llevarán a una expresión teatral realmente contemporánea, tal como lo exige el público joven de hoy.



LOS TRES CERDITOS Y EL LOBO

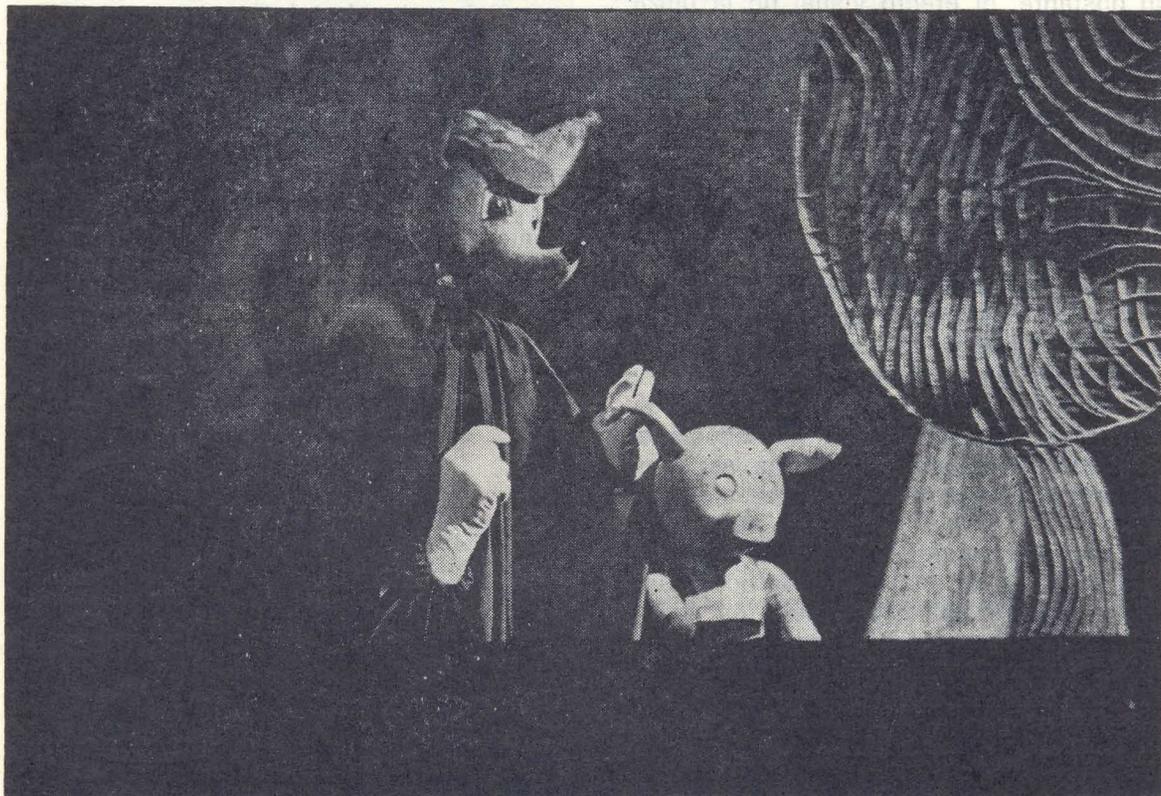
WILFREDO CANCIO ISLA

Sobre el conocido cuento *Los tres cerditos y el lobo*, de los autores soviéticos Serguei Jristovski y Vladimir Vogach, versaba una de las puestas concursantes en el Festival. Con adaptación y dirección artística de Lida Nikolaieva, el espectáculo —homónimo de la narración original— entregado por el grupo capitalino El Galpón recibía, en definitiva, deferentes aplausos en su estreno.

Foto: Tony López

Obra: Los tres cerditos y el lobo / *Autores:* Serguei Jristovski y Vladimir Vogach / *Versión y dirección artística:* Lida Nikolaieva / *Música original:* Juan Piñera / *Diseñador general:* Jesús Ruíz y Tony Díaz / *Asistente de dirección:* Manuel Fernández / *Principales intérpretes:* Nancy López, Onelia Sosa, Doris Vargas, César Pérez, Eddy Toledo, Carlos González, Cira Lidia Rodríguez, entre otros. *Grupo:* El Galpón.

Los tres cerditos... de El Galpón —colectivo que ya transita los dieciséis años de sostenido quehacer en el teatro para los más pequeños espectadores— se ceñía fielmente al argumento fabulado de Jristovski y Vogach, cuya lección mayor apunta hacia la existencia palpitante de recompensa en todo esfuerzo creador. La historia es harto sabida: los cerditos hermanos Bim, Bam y Bom no asumen con la misma



seriedad la construcción de sus viviendas, dos de las cuales son derribadas por el lobo. Escurridos sus moradores de las garras del depredador, llegan a casa de Bim —refugio levantado con sólidas piedras— y unidos los tres, ayudados por dos generosos cazadores, logran derrotar al malhechor Y-Jo-Jo. El montaje combina en adecuada selección, actuaciones en vivo y títeres mimados y de varillas en un retablo convencional, pero el resultado final adolece de no pocas grietas que lastran los propósitos preliminares, limitando la efectividad del mensaje artístico.

Parto del criterio de que la concepción de la puesta es atinada. *Los tres cerditos*... logra captar la atención a primera vista gracias a la sugerente plasticidad de sus diseños —de ambientes y de muñecos—, a la música elaborada por Juan Piñera (aunque no siempre bien insertada en los requerimientos dramáticos), y a la manipulación precisa, sobre todo, de los tres cerditos, a cargo de los actores Jorge Ramírez, Manuel Fernández y Nancy López.

No obstante, el efecto visual de la pieza se congela en el decursar de la trama, motivado por las reducidas cualidades dramáticas del texto, que redundan injustificadamente sobre la esfera del conflicto. Se da al traste así con la escenografía lograda, que se desaprovecha en sus capacidades potenciales para transmitir ideas.

El procedimiento narrativo de *Los tres cerditos*... se resiente asimismo de recursos demasiado convocados durante largos años en nuestra escena. Se acude nuevamente al preámbulo en el que los dos cazadores introducen la historia y apelan al canto sin los mejores dividendos. Las persecuciones alrededor del lobo y los cerditos, así como las preguntas al auditorio a manera de pesquisa —demasiado ingenuas— se reiteran sin aportar elementos de peso a la puesta, que necesita de dos lánguidos actos para decir lo que podía haber dicho en uno. Y contradictoriamente hay otras soluciones que se apresuran —léase la irrupción de las dos casitas de troncos y paja aparecidas como por arte de magia. Esa "magia" que en más de una ocasión nos ha asombrado en un espectáculo y que nada tiene

que ver con la atmósfera intrínseca a la emoción teatral.

En la escenificación de *Los tres cerditos*... pueden advertirse también algunos lunares de actuación. La dicción es por momentos demasiado afectada (los "ay, ay, ay" y demás reclamos de los cerditos, por ejemplo), muy cercana a la ñoñería y al acento sensible. El lobo de César Pérez y Eddy Toledo tiene sus altas y bajas, y no logra persuadirnos lo suficiente como víctima de las trampas que la acción le impone para llegar al desenlace. Y los cazadores, específicamente en las escenas de comunicación con el expectante público, se dibujan en una falsa espontaneidad, que desentona con los requerimientos de la puesta.

Siempre he pensado que las adaptaciones de textos literarios como el de *Los tres cerditos*... siguen siendo necesarias para nuestro teatro infantil. Es una tendencia válida que no podemos desaprovechar, lo que no implica un predominio en nuestra escena de animales hablantes y obras con una indefectible sentencia moralizante. Más bien el asunto radica en el enriquecimiento audaz de tales textos y en montajes sustentados en una estructura dramática bien definida.

El empeño de El Galpón me parece un poco apresurado. Correría mejor suerte si anudara más la dramatización y disminuyera su carga verbal, posibilitando un juego escénico de mayores sugerencias a través de la imagen teatral. Entonces la pieza pudiera interesar y convencer mucho más.



MASCARADA PARA UN CUENTO

WALDO GONZALEZ LOPEZ

“Dirigirse a los niños, mediante la obra artística, requiere *sumergirse en sus juegos*, investigar sus problemas e inquietudes, y como regresar un poco a nuestra infancia”: así definía años atrás Raúl Guerra su *ars poética* escénica. Sin duda, no poco de tal espíritu y/o propósito se evidenció en esta lúdica *Mascarada para un cuento* presentada en el Festival.

En tres ocasiones —distintas y distantes— he presenciado la puesta: primero, en el estreno, luego, durante la reposición y, más recientemente, como ya dije, en la muestra del arte teatral infantil. En cada una de éstas he advertido leves modificaciones, acaso madurez que ha ido solidificándose, “puliendo” este esfuerzo del Teatro Nacional de Guiñol, en el que labora casi todo su elenco.

La música de Teresita Fernández recrea la atmósfera carnavalesca medieval con acertados timbres, belleza y funcionalidad. Es la conocida creadora para la grey infantil una experimentada compositora de teatro, cuyos años de fértil laboreo —nunca desvinculado de los escenarios— le permiten concebir *para y desde* las tablas con profesionalismo. Sin embargo, algo falla en la elaborada para *Mascarada*... Las transiciones incurren en cierta monotonía, debida seguramente al exceso y constante empleo de estos pasajes recurrentes que recrean la música en el Medioevo, aún en proceso de desarrollo, pobre en matices.

Obra: Mascarada para un cuento (basada en un cuento original de los hermanos Grimm) / *Adaptación y dirección artística:* Raúl Guerra / *Música original:* Teresita Fernández / *Diseños de escenografía, vestuario, muñecos y luces:* Armando Morales / *Asistente de dirección:* Norma Apán / *Principales intérpretes:* Xiomara Palacio, Alba Ornellas, Armando Morales, Isabel Cancio, Gelacia Valladares y Olegario Pérez, entre otros / *Grupo:* Teatro Nacional de Guiñol.

No obstante, la música, las danzas y el colorido general reproducido con eficacia a partir del arte de Palestrina, ayudan al tono eminentemente festivo y lúdico de este *juego teatral*, donde destaca la actuación de esa primera actriz que es Xiomara Palacio quien mereció los premios de interpretación femenina del jurado del evento y de la ASSITEJ. Son también mencionables el desempeño de Olegario Pérez en el simpático Burro, el de Armando Morales en el adusto padre Severo, el de Santiago Montero en el inquieto Bufón y el de Ulises García en el “malo” Hostelero. Dable es señalar la correcta labor interpretativa general, regida por lo *caricaturesco*, como conviene a la *joglaría*, muy cercana a lo circense por la combinación de juegos malabares, magia y bufonadas, entre otras aptitudes requeridas al actor medieval.

A este rasgo definitorio —que distorsiona para criticar en los personajes negativos (advierta el lector-espectador de *Mascarada*... que Afortunado nunca es motivo de una esperpéntica visión, como, por ejemplo, el Hostelero o el propio Severo, su padre)— colaboran el maquillaje, las máscaras y el vestuario, muy bien integrados a la acción, en algunos personajes con verdaderos logros (como el de la figura múltiple de los cuatro parientes, unidos en una imagen monolítica que le aporta cierta dureza externa y, más importante aún, interna, la que aumenta el sentido crítico a

que es sometido, ante el pequeño espectador, este ocasional pero necesario personaje). Del propio modo, colabora con el ritmo de la puesta una escenografía apta para los diversos y constantes cambios de escena, breves "cuadritos" que se suceden, uno tras otro, y agilizan la representación.

Descuella, en principio, la difícil combinación de dos elementos (o lenguajes artísticos o expresiones estéticas) que, aunque cercanos como la literatura y el teatro, poseen sus propias leyes y especificidades. El insertar un cuento infantil (de los hermanos Grimm: "La mesa mágica, el burro maravilloso y el palo brincador") en un contexto distinto (en este caso, la juglaresca medieval), resulta uno de los más interesantes aspectos de este trabajo llevado a cabo por su adaptador-director artístico Raúl Guerra, con la asesoría de Magaly Hernández. Al provocar el machihembramiento, se confunden en justa identificación los diferentes lenguajes, y aquí gana la adaptación, luego la pieza y, con ellas, la puesta.

Si bien las fábulas —de Esopo a Samaniego— parten de elementos moralizantes, populares y hasta teatrales, nutriéndose, para su sutil simbolización, de una tradicional *animalia* —que en ocasiones se simplifica al ser trasladada al cuento infantil, con el fin de hacer el "mensaje" aún más didáctico y edificante—, en el presente ejemplo provoca esta mixtura una grata simbiosis dialógica entre ambos "géneros" artísticos.

Del propio modo, el realismo domina ambas expresiones, con lo que el elemento animal "casa" con el humano-carnavalesco, el que se ha querido, en un hábil *tour de force*, añadir —hay que decirlo— en una plausible tentativa de teatro dentro del teatro (¿o cuento dentro del teatro?). Cierto es que lo juglaresco visualizado por el espectador sea quizás más atrayente por su fuerza, festividad y capacidad lúdica que lo animal. Claro —se me dirá— el cuento de los Grimm posee ambos elementos combinados con la suficiente brillantez. Es obvio, pero al subirlos a escena, se lleva las palmas lo juglaresco, a pesar de no explotar ese títere que sólo se muestra en

algún que otro momento, prefiriendo en cambio *titerizar*, enmascarándolos, a algunos actores (gracias a lo cual, por cierto, descuellan varios; recordemos otra vez el gracioso Burro).

Por supuesto, creo válido el afán de Raúl Guerra por experimentar, contar o fabular: *recrear*, a partir de varios lenguajes, recursos y formas que en su caso, una vez más, es identidad, habitual vía de búsqueda. Una de las auténticas virtudes de Raúl Guerra, también dramaturgo, es ese estimular la imaginación y la fantasía infantiles en sus



trabajos (recordar *La nana*). Ello, a no dudarlo, le confiere alto vuelo poético (Raúl es, además, poeta) a sus muy personales puestas, la primera de las cuales fue la ya lejana de *El flautista de Hamelín*, en 1967, a cargo del Guiñol cienfueguero.

Ahora, si todo está más o menos bien (no hay ningún cabo suelto ni nada "grave" en lo que *disfrutamos*) ¿qué falla entonces en esta, sin duda, bien recibida *Mascarada*. . .?

La puesta decae en esas escenas que *narran* y dilatan el ritmo —consecuentemente ágil— de la obra, a la que restan

Foto: Marquetti



frescura y retienen la acción, por carecer de peripecia. Pienso, entre otras, en la del leñador, aunque breve, gratuita, a pesar del buen desempeño de Santiago Montero.

Es obvio que plantearse una representación narrada o una narración representada desde la perspectiva del teatro actual, es uno de los más válidos puntos a favor de la puesta, entre cuyos propósitos centrales sobresale el planteo del ¿conflicto central o superobjetivo?: nueva moral (Afortunado, el hijo) vs moral caduca (Severo, el padre). Otro mérito a tener en cuenta —por cuanto apoya a la narrativa infantil en su

divulgación y conocimiento entre los espectadores-posibles lectores— es la revitalización de un cuento clásico, abordado a partir de una visión novedosa.

Con más logros que malogros, *Mascarada para un cuento*, gracias a la imaginativa puesta del experimentado Raúl Guerra y al rigor de su elenco, resulta un serio —y valga la paradoja— trabajo de este colectivo veinteañero por experimentar nuevos caminos en el maravilloso arte preferido por los pequeños y “mayores” que aún conservan, felizmente, limpia la mirada y ancho el corazón.

JUANITO Y EL GIGANTE

ANA CECILIA FUENTES

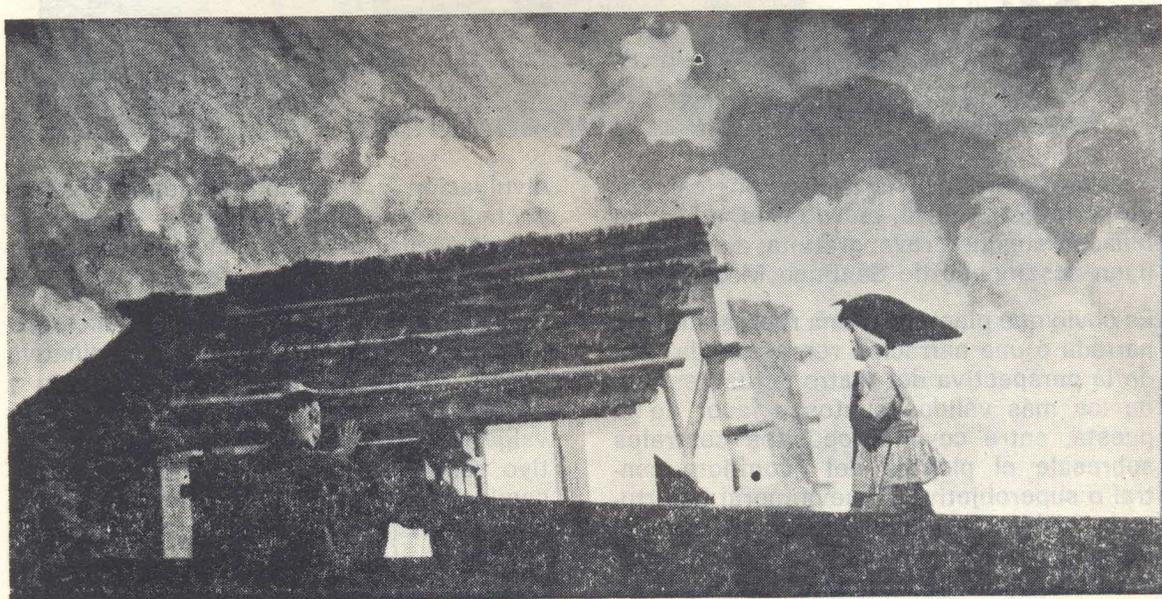
No fueron pocas las veces que ante determinado espectáculo del Festival me cuestionaba acerca de su carácter selectivo como "premisa indispensable para la participación de puestas en escena". Esperé siempre que cada obra fuera una revelación del trabajo realizado en cada grupo, de su desarrollo; mas, no en todos los casos esta inquietud fue satisfecha ni todos los encuentros fueron estimulantes. Si se realizó previamente un proceso selectivo al que se sometieron todos los grupos interesados ¿por qué obras con numerosos elementos fallidos se presentaron a concur-

Obra: Juanito y el gigante (basada en el cuento tradicional inglés Jack y las semillas mágicas). / Versión y dirección artística: Carlos Sánchez / Música original: Marisela Miranda / Diseño de vestuario: Derubín Jácome y Lourdes Limendux / Diseño de muñecos: Derubín Jácome / Diseño de escenografía: Reinaldo Martínez / Diseño de luces: Reinaldo Martínez y Carlos Sánchez / Principales intérpretes: Margarita Sánchez, Lourdes Limendux, Julio Consuegra, y Orelvis García, entre otros / Grupo: Polichinela.

so? ¿Acaso no se fue lo suficientemente riguroso? Bien se podía haber presentado como muestra del quehacer de un movimiento en desarrollo y de esta forma no se enjuiciaría el prestigio de un Festival por debilidad en lo que debía caracterizarlo: la calidad.

En este sentido la puesta en escena *Juanito y el gigante* traída por el Grupo Polichinela, de la provincia de Ciego de Avila, fue una de las desafortunadas. Carlos Sánchez —conocido por su trabajo en *Conejín conejón*— asumió la dirección artística de esta pieza en la que no pocos aspectos re-

Foto: Tony López



quierén de una mayor elaboración. Creo que sólo la intención de dar lo mejor al público más pequeño es válida en esta puesta, basada en el tradicional cuento de la literatura universal *Jack y los frijoles mágicos*.

Proceder a una síntesis más eficaz, profundizar en cuanto a la selección del tema y la variedad de motivos que en él se incluyen, así como el débil tratamiento en matices psicológicos y sociales de los personajes, son aspectos que requieren de una mayor atención.

Un decreto dictado por el Rey —el que no haya pagado el impuesto de sus tierras será echado de ella— es empleado como móvil para que Juanito cambie su vaca por unas semillas, sueño y los campesinos se rebelen ante la injusticia. Este argumento, alargado innecesariamente a una hora de representación, carece de una contraposición de factores positivos y negativos que generen un conflicto de interés. Las escenas de los compradores, que suceden mientras Juanito quiere vender la vaca, bien pueden reducirse en beneficio de la duración general del espectáculo. A esto se suma la necesidad de una actualización realista del mensaje —la unión de los desposeídos como fuerza para encarar la lucha por sus derechos que lleva implícito el tema desarrollado: la injusticia social. No se debe pasar por alto que el público infantil ya exige el tratamiento de problemas o asuntos relacionados con el momento en que vivimos; que el mensaje debe llegar a través de un lenguaje profundo, rico en imágenes poéticas, que sea realmente un logro artístico, lo que no se consigue aquí.

Juanito, como personaje protagónico, no tiene una oposición que le dé fuerza al conflicto; hace falta dinero en la casa, busca la manera de obtenerlo y... al final, los campesinos van por él para rebelarse contra el rey. Juanito es ñoño y sus acciones están acompañadas de una voz estridente, lo que influye en la nula identificación público-personaje. Falta en general a *Juanito y el gigante* más trabajo en el campo de la individualización psicológica de los personajes. Carlos Sánchez en su versión los ha trabajado exteriormente, y aunque el cuen-



to del que parte no ofrece muchas posibilidades, bien podría haberlos asumido más creadoramente. La versión, planteada según el autor como una obra repleta de enseñanzas, no conforma más que una barrera entre la fantasía y la imaginación potencial del espectador. ¿Por qué convertir el viaje de Jack en el sueño de Juanito que, en resumidas cuentas, lo que refleja es falta de dominio en el arte de la composición dramática? ¿Qué objetivo puede cumplir este sueño en relación con la historia que se narra? Es posible que el director se haya propuesto tomar este elemento —y me refiero al viaje— del original para enfrentar el bien y el mal o la avaricia. De ser así, sólo queda como una escena superflua que lastra el desarrollo general de la acción, sin más significación que, en cierta medida, la espectacularidad a través de efectos ambientales y de luces.

Otro aspecto discutible es el injustificado título de la versión, no representativo de la idea central que preside la adaptación. En este sentido vale pensar que aún la concepción personal del director sobre la obra no esté bien delimitada. La lucha que emprende un grupo de campesinos por sus derechos y el pobre papel que juega el gigante no están en correspondencia con la importancia que se le da a Juanito y el gigante en la obra.

Títeres de varilla y marottes, combinados con la actuación en vivo, son las técnicas que ha utilizado este director artístico en su puesta en escena. El trabajo de actuación realizado por el colectivo no fue riguroso. Primero, no hubo un dominio en la interpretación de los elementos subjetivos del actor y la manipulación, lo que conforma la animación del títere. No se trata de mover a los muñecos de un lugar a otro, es

necesario observar una intención en el desplazamiento o en el movimiento interno del personaje que se interpreta, sea animal o humano, y un nivel de verticalidad y altura adecuados, sobre todo cuando se trabaja con retablo. En relación con la actuación en vivo Julio Consuegra, en el papel de gigante, estuvo un tanto contraído y su dicción no fue clara.

También el diseño de los muñecos de Derubín Jácome, a cargo del cual estuvo además el vestuario junto a Lourdes Limendux, y el de escenografía por Reinaldo Martínez, es enteramente convencional, falto de una fuerza expresiva, sin intención de nuevas búsquedas que podrían haberle dado a la obra otro sentido en cuanto a la belleza formal de la representación.

Dentro del conjunto, había elementos que, por lo pequeño en relación con el retablo, se perdían visualmente, tales el arpa y la gallina de la escena del sueño. La mala grabación de la música influyó a su vez en que la inquietud e incertidumbre de pequeños y grandes invadiera la sala. Las canciones —aunque respondían al propósito de la obra— se repetían, sirviendo en ocasiones de fondo o transición, marcando la entrada y salida de los personajes. Solución que, por reiterativa, iba en detrimento del ritmo del montaje.

Juanito y el gigante no ha salido airoso de su presentación en este Festival. Por una parte, limitaciones en cuanto al material dramático no le han permitido a Carlos Sánchez un trabajo eficiente; por otra, el insistir en hacer versiones de obras clásicas ya conocidas por todos requiere un trabajo más profundo. No obstante los desaciertos, Polichinela es un grupo con posibilidades de desarrollo y *Juanito y el gigante* un paso en falso a corregir.

EL CABALLO DE CEIBA

VIVIAN MARTINEZ TABARES

Para intentar una reflexión acerca de la puesta en escena de *El caballo de ceiba* de Fernando Sáez, es imprescindible partir de sus presupuestos artísticos esenciales: la perspectiva consciente de superar caminos trillados y la voluntad de riesgo en busca de conceptos y propuestas formales que aporten una manera más plena de asumir el teatro para niños y jóvenes como hecho escénico. Y son esos propósitos, presentes en cada medio o recurso expresivo asumido, el mérito fundamental del montaje.

Foto: Marquetti



Obra: El caballo de ceiba / *Autores:* Rogelio Castillo y Fernando Sáez / *Dirección artística:* Fernando Sáez / *Música:* Juan Piñera / *Diseños de escenografía y vestuario:* Jesús Ruiz / *Diseño de luces:* Germán Valido / *Principales intérpretes:* Carlos Chirino, Carmen Pallas, Nelson Aguila, Emilio Sánchez y Magali Bermúdez, entre otros / *Grupo:* Centro Experimental de Teatro de Santa Clara.

Un juego de participación —“a soñar despiertos”— enmarca la anécdota y propone una estructura que si no nueva, sí cumple aquí un objetivo de incidencia dramática efectiva. A diferencia de la socorrida solución del prólogo de canciones, adivinanzas, poemas y cuentos cortos ajenos al eje central de la trama y tan frecuente en las puestas en escena que concursaron en el Festival, el juego que inicia la obra y que consiste en hacer rodar una pelota entre el público y detenerla a la señal acordada para que quien la haya alcanzado exprese

un sueño, apunta hacia una meta válida: inducir al espectador a "proponer" o encontrar el tema de la obra en el sentido más amplio. La vía de diálogo artista-público cobra un carácter expositivo que le convierte en una clave de lo que se verá después y es el medio que hace trascender la crítica que comporta el texto dramático del propio Sáez y Rogelio Castillo. Así, la parábola mágica enjuiciará o reafirmará la validez ética de los sueños expresados por los espectadores y el teatro asumirá un rol activo y de incidencia social apreciable para el público joven. Como tales interpreté los fines del elemento lúdico, y si aún en la práctica el juego no consigue perfilarse hacia el verdadero objetivo central, y los espectadores solamente llegan a formular ideas más o menos expresivas de ambición, es sólo una muestra de que al experimento le falta trabajo y de que, casi siempre, los caminos arriesgados cuestan más que las vías facilistas.

"El hombre está en libertad de soñar y de satisfacer sus aspiraciones crecientes, pero para conseguirlo, no tiene derecho a elegir una senda incorrecta ni a cometer injusticias con el resto de los seres humanos" parecen alertar Sáez y Castillo, pero la trayectoria llena de dificultades de Pepeín impone un reto al espectador por la complejidad con que son asumidos situaciones y caracteres. Los autores quieren romper los esquemas que han permeado la representación legendaria y más cotidiana de la lucha entre el bien y el mal y en su expresión formal se plantean descubrir un lenguaje diferente para una fábula que recrea o inventa el simbolismo de personajes extraídos de la flora, la fauna y la naturaleza cubanas.

Pepeín quiere alcanzar un sueño y lo consigue al tener el caballo de ceiba, pero cuando otros se burlan de él no está seguro de haber satisfecho sus deseos; luego, al conocer que existe un caballo mucho más hermoso, no puede conformarse y sacrifica el regalo del amigo para poseer al otro. El punto de vista parece condenar al niño con la canción de la Ceiba: "A veces pasa en la vida / que lo feo parece hermoso / y deslumbrados dejamos / lo cierto por lo

dudoso", pero el propio Pepeín explica que si va en busca del caballo dorado es para entregar el encargo de Jiquí lo antes posible, y más adelante, el caballo cubierto de oro y con crines de plata significará para él la posibilidad de salvar a Flor, cautiva inocente del Genio de los Montes.

Los personajes, por su parte, a la primera ojeada parecen dividirse en dos bandos contrapuestos: de un lado, Ceiba, Las Aguas, Venada, Mariposa y Sombra, junto a Flor; del otro, Marabú —con sus desdoblamientos en Murciélagos, Cernícalo, Aura y Majá—, Ventolera, Perro Jíbaro, Montaña de los Ecos y Guardián, a los que se suma el conjunto de árboles. Pero la riqueza en contradicciones con que han sido dibujados aún en su imagen efímera, no permite establecer con facilidad la división esquemática entre buenos y malos. La Venada engaña a Pepeín para salvarle y evitar que siga el camino que no le conviene —según ella entiende.

¿Se pone en crisis la idea central? No, pero habría que añadir que determinados medios se justifican si están guiados por la nobleza, porque ¿cuántas veces no obviamos las buenas maneras o los modos establecidos por la lógica o las costumbres para conseguir un resultado necesario y justo? La Montaña de los Ecos ayuda a Pepeín al admirar su esfuerzo y cree que merece la gloria porque es "valiente, audaz, fuerte, inteligente e intrépido", todas cualidades positivas. Flor ha sido apresada por su amor por las flores, es una joven bondadosa pero no vacila en burlar la razón con la fuerza para conseguir que el muchacho la libere. La Venada, con tal que Pepeín no desvíe el camino que emprendió al inicio, quiere impedir que oiga la música de Flor y se exponga para salvarla.

No se trata de ambigüedad en la perspectiva directriz sino de una aspiración de apresar la riqueza en contradicciones de que están llenas las situaciones de la realidad en su esencia. Postura polémica y nada complaciente pero legítima si permite sustentar la idea edificante que sirve de superobjetivo a la pieza y ayudarnos a encontrar lo mejor de cada uno de nosotros.

La concepción del héroe también se aparta de lo tradicional. La peripecia ha sido creada a partir del incremento progresivo de obstáculos y dificultades para el personaje central. La superación de los conflictos tiende a complejizarse a cada paso y ante cada nuevo encuentro de Pepeín, hasta el clímax y la superposición de la fantasía por la realidad que culmina en su aprendizaje.

El equipo de creación del Centro Experimental de Santa Clara exploró la efectividad de imágenes polisémicas y mutables, desde el texto base —que propone transfiguraciones de uno a otro personaje— hasta la manera de encarar la actuación, que impone a un solo actor la interpretación de roles distintos, aunque respondan a nivel primario a una tendencia preferente, es decir, a las fuerzas del bien o del mal, en cada caso. Y es el actor el elemento principal en un lenguaje expresivo que indaga en las posibilidades del espacio teatral desnudo. Siempre rodeado del público, en una disposición de teatro arena, el actor interpreta, crea atmósferas o configura locaciones sólo auxiliado por la luz, explotada exhaustivamente en sus capacidades de sugerencia y por la música de Juan Piñera, de bellísimas melodías y sonoridades actuales, que por su rol irremplazable en la concepción del espectáculo, propone un acercamiento a una suerte de ópera rock o parábola musical.

El caballo de ceiba no es todavía un montaje del todo logrado. Falta precisar, a nivel de la caracterización interna, la singularidad de cada personaje cuando un mismo actor se desdobra; es necesario afinar los requisitos y habilidades del guía del juego para llevarlo por la línea necesaria y a un tiempo, saber encontrar la respuesta inmediata para cada estímulo del público. Pero los méritos apuntados junto a la expresión escénica llena de plasticidad, hechizo y la aproximación a un lenguaje metafórico y distinto en un contexto chato, le convierten en la experiencia más atrayente y renovadora del movimiento de teatro para niños y jóvenes actual.



EL CICLON DE GUINIA

CARMEN DUARTE

Cuando los niños reciben una puesta en escena dando palmadas para marcar el ritmo de las canciones y responden ante un chiste con una risa contagiosa y espontánea, o hacen comentarios en voz alta e inoportuna ante una situación de tensión, podríamos afirmar que la comunicación entre la obra artística y el público se ha producido.

Y esto fue lo que ocurrió con la puesta de *El ciclón de Güinia*. ¿Dónde radica el misterio de la interacción que logra con el

Obra: El ciclón de Güinia / Autor: Rogelio Castillo / Director artístico: Iván Jiménez Hurtado / Música original: Mario Crespo / Diseños de escenografía y muñecos: Allán Alfonso / Diseño de luces: Octavio Cabrera / Asistente de dirección: Norma Apán / Principales intérpretes: Idania García / Mario Oscar Lorenzo / Luisa E. Valdés / Olga Jiménez / Allán Alfonso, entre otros. / Grupo: Guiñol de Santa Clara.

público una obra como ésta? Si bien la puesta no tiene grandes pretensiones artísticas, su director, Iván Jiménez, al trabajar el texto de Rogelio Castillo, ha logrado —sin embargo— sensibilizar al público infantil.

Esto sucede aunque no se logren extraordinarias imágenes teatrales en escena y la obra esté realizada por unos actores que presentan, en general, problemas de manipulación: los títeres no dominan el espacio escénico y, en ocasiones, se alejan de la

Foto: Tony López



visibilidad pública. Y aunque sin ánimos justificativos, hay que señalar el esfuerzo de Mario Lorenzo e Idania García al manipular solos los títeres mimados, cuando estos muñecos requieren dos actores cada uno para trabajarlos.

También el diseño de los títeres es poco original y no logra una imagen acertada de los niños campesinos cubanos, ya que el vestuario, significado por el overol, es poco usual en los pequeños del campo, atentando contra la veracidad del entorno dramático en que se desenvuelven.

Las voces de los intérpretes no han sido trabajadas con un criterio uniforme. Así algunos actores, como Mario Lorenzo en el Pupi, emplea su voz con naturalidad, fuera de clichés que tienden a caracterizar a un personaje negativo como el que encarna el actor. Vemos el extremo opuesto en Idania García, quien utiliza una entonación melosa y tonta para la Carmita, voz convencional y trillada de un sinnúmero de personajes positivos de obras infantiles, fundamentalmente radiales, y que no ayuda, por su concepción, a ofrecer la verdadera imagen de las complejidades y los atractivos de los personajes que portan valores positivos.

Entonces, ¿dónde está el misterio de *El ciclón de Güinia*? Conociendo a fondo las dificultades materiales, (aquéllas que sobre todo encontramos en los grupos de provincias), limitaciones que sólo se pueden salvar con una portentosa imaginación a prueba de trabas y obstáculos, se puede concluir que en esta pieza las dificultades materiales intuitivas se han tragado al creador y no hay en ella un ejercicio imaginativo que la pueda situar como una obra artísticamente bien realizada, creada con soluciones bellas y modestas, como otras buenas puestas que, en ocasiones, disfrutamos a pesar de las carencias materiales.

No queda más remedio que volver a repetir: ¿por qué el colectivo de *El ciclón*... conmovió al espectador infantil?

Creo que ello ocurre, fundamentalmente, debido a su tema, que aborda la tendencia de algunos niños a maltratar a los animales y que, indiscutiblemente es una problemática común a muchos niños. De ahí que los muchachos, como espectadores, pueden interesarse por la suerte de Pupi y de los demás personajes. El tema les llega porque los contiene.

A pesar de que en el afán didáctico de la pieza haya una tendencia a filosofar sobre las actitudes humanas, hay que decir que los diferentes argumentos serían más eficaces si los pudiéramos ver a través de la acción y no mediante los parlamentos de Carmita cuando trata de convencer a su hermano. Esto no hace veraz la transformación del niño, totalmente radical, cuando al final decide romper su arma de caza, porque no hay ninguna acción o razón que puedan hacerlo cambiar, ya que incluso, su hermana, no permite la revancha de las víctimas, sacando a relucir de nuevo una disertación sobre lo dañino del sentimiento vengativo del "ojo por ojo y diente por diente".

El personaje positivo de Carmita provoca estatismo en la obra pues las acciones no se desarrollan completamente al ser cortadas por parlamentos que le dan al propio personaje una lucidez tan falsa como ineficaz.

A pesar de lo planteado, el tema resulta de gran interés para los niños, y en la obra se sanciona claramente la tendencia anormal y deformada de la crueldad contra los animales. Resulta un acierto de la puesta llegar con sencillez y claridad este mensaje educativo y es, a la vez, el motivo central que origina la buena comunicación obtenida entre el colectivo artístico y su público.

Esto es mérito indiscutible a pesar de las fallas artísticas y las carencias resultantes, los planteamientos se tornan comprensibles para los niños y la obra cumple los principales objetivos de educar y entretejer creadoramente.

AGÜE, EL PAVORREAL Y LAS GUINEAS REINAS

INES M. MARTIATU TERRY

El grupo Anaquillé que toma su nombre del popular muñeco descrito por Fernando Ortiz en *La fiesta afrocubana del Día de Reyes*, viene realizando, desde hace algunos años, una importante labor en el ámbito del teatro para niños y jóvenes. Su directora, y autora de la mayoría de sus títulos para niños, Yulky Cary, ha demostrado la intención de situar su trabajo dentro de una perspectiva histórica que se apoya en elementos de nuestra cultura popular tradicional, particularmente el folklore de origen africano. La referencia a la esclavitud como experiencia colectiva de nuestro pueblo y la inclusión de personajes como Tabuelita y Abuela María, dan continuidad al trabajo del conjunto. Es un colectivo bien entrenado para el tipo de espectáculo que cultiva. No solamente son buenos actores, sino músicos y bailarines capaces. El esfuerzo por recuperar esas ricas tradiciones no excluye el trabajo sobre leyendas campesinas, que junto a las de origen africano conforman los llamados cuentos de Anaquillé.

El quehacer de esta autora se inscribe dentro de una tendencia que ha ido tomando fuerza en el teatro para niños y jóvenes en los últimos tiempos. Se caracteriza por la proliferación de textos inspirados en los

Obra: Agüe pavorreal y las guineas reinas / *Autora y directora artística:* Yulky Cary / *Música:* Cantos yorubas a Elegguá / *Diseños de vestuario y muñecos:* Yulky Cary / *Principales intérpretes:* Teresa Sánchez, Susana Marrero y Magali Agüero / *Grupo:* Anaquillé.

Obra: Agüe pavorreal y las guineas reinas / *Autora:* Yulky Cary / *Dirección artística y diseño de vestuario:* Bistermundo Guimaraes / *Coreografía:* Caridad Alfonso / *Principales intérpretes:* Elisa Guerra, Etna Fernández, Jorge Varona, Manuel Díaz e Inés Morejón, entre otros / *Grupo:* La Edad de Oro.

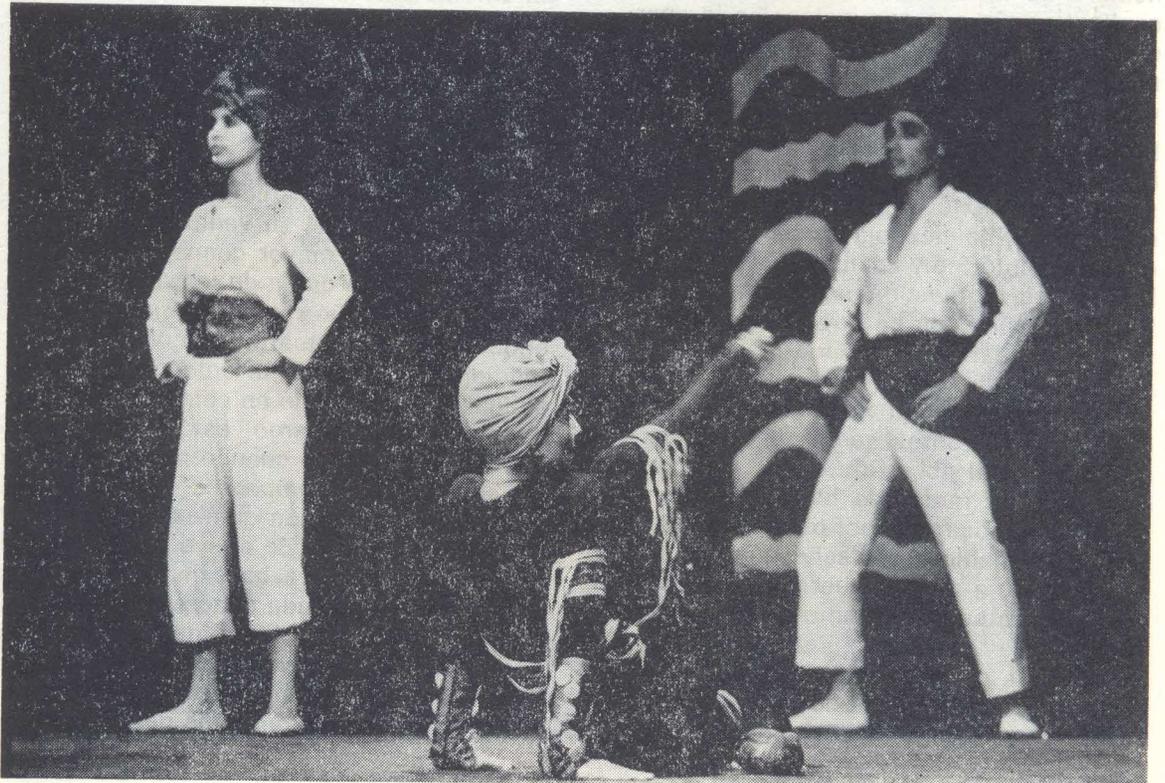
elementos de la cultura popular tradicional ya señalados y aprovecha el rico material mitológico, la música, los bailes y los diseños que pueden lograrse a partir de atractivos elementos plásticos. Sus antecedentes teatrales más cercanos y evidentes los encontramos en una serie de espectáculos presentados por el Teatro Nacional de Guiñol en los sesenta: *Chicherekú* (1962), *La loma de Mambiala* (1966), *Shangó de Imá* (1967) y la bellísima ópera de cámara *Ibeyi Añá*, de Rogelio Martínez Furé y Héctor Angulo (1968).

En medio de este auge los autores prácticamente asaltan los ricos tesoros folklóricos como un filón que será difícil de agotar en los próximos años.

Por supuesto que hay diversos niveles de acercamiento y diferentes actitudes de los autores ante el tratamiento del rico material temático que ofrecen estas leyendas. En el caso de *Agüe, el pavorreal y las guineas reinas*, su autora con un texto sencillo, sin mayores pretensiones literarias o dramáticas, se ha limitado a trasladar casi literalmente el *patakín* o leyenda original a una estructura teatral lineal. Sin embargo, en esta operación nos parece que falla en el tratamiento de una fábula cuyo con-



Foto: Tony López



tenido principal debe ser ético y que lo es ya en la versión utilizada por ella: ("El pavorreal y la guinea: reyes y con corona", en *El negro en la literatura folklórica cubana*, por Samuel Feijóo, Editorial Letras Cubanas, 1980).

Los mitos, que casi siempre son capaces de seducir a los autores con su belleza y posibilidades, con su teatralidad innata, plantean algunos problemas cuando son llevados a la obra de arte, en este caso el teatro para niños. Es imprescindible tener bien claros los contextos, los conceptos que se han de poner en juego y sobretodo la utilidad y acercamiento que puede lograrse con vista a ser disfrutado por el público actual. Preciso es *llenar de actualidad el esquema mitológico creado por los antecesores*, como dijera Thomas Mann a propósito de su novela *José y sus hermanos*. Efectivamente, el mito parte de un esquema, el cual llega a nosotros despojado casi siempre de sus significados contextuales o éstos están apuntados muy débilmente. Pero no es que carezcan de ellos. Si analizamos con cuidado podemos encontrar sus reminiscencias. "Con los mitos el hombre de la sociedad primitiva trata de explicar según sus conveniencias la aparición y esencia, ante todo, de los fenómenos naturales y también de los sociales", nos dice el esteta de la RDA E. Prach.

En el tratamiento que Yulky Cary da a la historia de *Agüe*... encontramos confusión de contexto y poca claridad en los conceptos. Ella despoja la leyenda de su contexto histórico y social. Incluso los atisbos de las motivaciones últimas del conflicto que aparecen en la versión de Feijóo son eliminadas, lo que hace más pueril el mensaje. En la contradicción entre *Agüe* y las *Guineas* se dejan ver claramente la lucha entre diferentes sectores o tribus, el despotismo, el abuso de poder y la sumisión —en un momento histórico determinado— de unos reyes por otros. Suposición nada desdeñable si se sabe que los *yorubás* fueron un pueblo guerrero y constituyeron un estado que sometió a tribus vecinas. En la versión de Feijóo éste alude no sólo a la permanencia de *Agüe* en palacio, sino a que a partir de ésta, todos los pavorrales fueron privilegiados y consi-

derados por encima de las *guineas*. Tal referencia general demuestra que se trata de un conflicto con connotaciones sociales. La autora ignora y desecha este hecho, despojando así la fábula de su contexto original sin dotarla de elementos contextuales que la actualicen.

Los problemas éticos pasan a primer plano y en eso estamos de acuerdo. Pero aquí se desdibuja el conflicto por el tratamiento esquemático del aspecto moral. Sucede lo mismo que con el contexto social. Los conceptos morales que lleva implícita la leyenda no son reforzados ni enriquecidos. No hay una relación convincente de causa-efecto que justifique la acción. Se nos presenta un sistema ético propio de la leyenda y no se le sustituye por otro adecuado a nuestro tiempo. Y es menester utilizar la leyenda no por su belleza o para huir de la actualidad, sino para encontrar en ella la analogía con nuestra época y nuestra sociedad. Si se toma como punto de partida el material mítico debemos expresar la concepción ética que nos es propia.

Ante la confusión de conceptos morales, la trama de *Agüé*... queda inscrita dentro de un sistema cerrado donde no existe contradicción ni se nos muestra ésta con sucesos convincentes. *Agüé* es malo porque se nos dice, no se demuestra. *Agüé* es bello y es vanidoso porque es bello, cosa cierta y válida dentro de la concepción ética que prevalece en la obra (la autora no contrapone otra mejor). Por otra parte, su vanidad no alcanza en la trama una mayor connotación social que justifique la queja de los animales. Se nos dice que *Agüé* rompe la armonía entre ellos pero no se teatraliza cómo lo hace (pudiera ser faltando al colectivismo, a la solidaridad, al trabajo en común, etc.). Este elemento, sin embargo, está apuntado en la versión de Feijóo cuando nos dice *todos los animales son compadres y compadorean* y describe la relación que existe entre todos ellos. La autora de nuevo desdeña este aspecto que pudiera haberle servido para enriquecer la leyenda y acercarla a la actualidad. Ante la debilidad de la causa, las quejas de *Ejó* al Rey parecen producto de la envidia. Por lo demás el resto de la trama no nos aporta elementos de juicio para

juzgar mejor o peor la actitud de Agüé y de las guineas. Al final, al descoronarlas, el pavorreal logra lo que ellas intentaron hacer sin mayor razón al principio.

El ciclo se repite: las guineas contra Agüé y éste contra ellas, pero sin ninguna referencia que pueda diferenciarlos cualitativamente. Dados los presupuestos éticos que priman, la reacción del rey es lógica. Se plantea el castigo de Agüé y del Rey, pero al final es sólo Agüé el castigado. Y no por su maldad ¡sino por sus patas! (en la leyenda sí se nos dice cómo fueron afeadas las patas por la mala acción contra las guineas). En este caso se describe claramente la persecución de un grupo social representado por las guineas.

En su final, *Agüé*. . . compromete el mensaje al ofrecer la inaceptable identificación fealdad-maldad, (sin explicar la causa) y que pudiera dar lugar a una lamentable confusión en la mente de nuestros niños. Como consecuencia lógica llegamos a la conclusión de que la autora polariza de manera asombrosa belleza-vanidad, fealdad-maldad. En fin, el mito no se actualiza para cumplir la función que lo justifique en nuestro medio. Sin embargo, si *Agüé*. . . no se logra como texto, otra cosa bien distinta podemos decir de la puesta en escena que la autora ha realizado para Anaquillé. Un trabajo acabado y armonioso con un grupo que ha logrado una cohesión como colectivo, una excelente integración de diversos elementos sin faltar a la sencillez. La música bien dosificada consiste en el canto y el uso de instrumentos de percusión: sonajeros y panderetas para apoyar el ritmo del movimiento escénico. Se nota el desarrollo de una gestualidad que debe mucho a la danza folklórica y que alterna con ella sin perder unidad en las intenciones. Incluso los cantos y bailes a Elegguá, al comienzo y al final como es de rigor, sirven para situar la leyenda desde el punto de vista histórico con sus referencias a los esclavos. Muy acertada es la repartición de los textos referentes a ese orisha entre las tres actrices y buena su caracterización como Elegguá niño para lograr la comunicación. A todo ello se agrega el buen desempeño en las actuaciones, el dominio del espacio escénico y el ritmo que



no decae en ningún momento. Señalo además, lo adecuado del diseño general, las máscaras y el vestuario, que logra el colorido solamente con la adición de simples pañuelos. Todo ello hace posible que *Agüé*... se logre como espectáculo a pesar de su debilidad como texto.

La puesta de esta misma pieza que trajo el grupo La Edad de Oro, de Camagüey, dirigida por Bistermundo Guimaraes, sigue la característica general que observé en los espectáculos presentados en el festival dirigidos a los jóvenes: afán de experimentación e integración de diferentes manifestaciones en busca de una teatralidad que no siempre se tradujo en buenos resultados.

En este caso el texto permaneció en el mismo nivel de lectura y no se nos ofreció a través de la puesta un punto de vista diferente que lo adecuara a un público de mayor edad. En cambio su director busca la teatralidad por medio de la adición de bailes y cantos yorubás. A la espectacularidad, que está muy lejos de lograr, no se llega con sólo añadir elementos del folclore en su forma más superficial y conocida.

El diseño general, el vestuario y la concepción de los orishas, son asumidos sin una original elaboración artística (véase *Elegguá*). A lo que se añade una coreografía convencional y por momentos ecléctica que no fue capaz de interpretar con eficacia el conjunto de los actores, en un desempeño que se resiente por lo desigual. Evidentemente no entrenados para este tipo de trabajo es obvio que, pese al esfuerzo realizado, no todos tienen las condiciones necesarias para la danza y la expresión corporal que requiere esta puesta. Es algo que se debió tener en cuenta. Se destacan, sin embargo, Elisa Guerra en *Ejó* y Etna Fernández en *Agüé*, en una recreación inspirada en técnicas danzarias que no se integró jamás al lenguaje coreográfico prevaleciente. Los bailes alargan la acción sin razón, ilustrando una visión folclorista y gratuita. Lo mismo ocurre con la música. El toque de los tambores batá que se mantiene todo el tiempo, bordea la monotonía.

Sin embargo, es justo destacar que en esta puesta se nota el afán de renovación del grupo, la decisión de lanzarse por nuevos caminos (quizá difíciles y riesgosos) y el interés por integrar diferentes manifestaciones al teatro. Esta vez los resultados no fueron los esperados pero no debe ser impedimento para perseverar en una línea de experimentación con mayor rigor artístico en empeños futuros.



GALAPAGO: AVENTURA DE INICIACION

RAQUEL CARRIO

No es frecuente que un joven dramaturgo alcance con sus primeras obras la publicación y el estreno. Sin embargo, *Galápagos* —obra para teatro infantil escrita como trabajo de ejercitación de la especialidad de Dramaturgia que cursaba su autor— ha recibido, ya, reconocimientos de importancia. Dos colectivos teatrales (en Granma y La Habana) la han llevado a su repertorio, fue leída en el Encuentro de Dramaturgia (Camagüey, noviembre de 1984), y mereció una Mención en el Concurso La Edad de Oro 1985. Si se tiene en cuenta la edad del autor, su condición de estudiante (es recién egresado de la Facultad de Artes Escénicas) podrá convenirse en que se trata de un buen comienzo.

Pero no vamos a dar "gato por liebre": *Galápagos* no es el primer texto de Salvador Lemis Pérez, sino el resultado de un proceso de búsquedas y ejercitación en el terreno de la expresión teatral que le permitieron encontrar un camino propio. Antes de *Galápagos*, Salvador había escrito dos piezas infantiles (*Zoológico* y *El tren de la alegría*) y un conjunto de ejercicios en los que era visible una definida vocación y un temprano dominio de la técnica dramática. Lo que me interesó de sus trabajos, desde los primeros, fue precisamente la no conformidad del joven autor con los esquemas tradicionales del teatro para niños —altamente empobrecedores, a mi juicio, por su excesiva repetición— y la búsqueda de nuevos y más elaborados re-

ursos expresivos para un público que no por pequeño deja de merecer atención especial. *Galápagos* se aparta —sin perder legibilidad y claridad en las ideas— de una estructura convencional y un lenguaje simplista o amañado que caracteriza buena parte de la producción dramática destinada a los niños y que, lejos de satisfacer los requerimientos de la percepción y la imaginación infantiles, aburre o interesa escasamente a los pequeños.

Salvador Lemis echa entonces a un lado esquemas y centra la estructura de su obra en un viaje del protagonista que es, al mismo tiempo, un viaje de aventuras y de conocimiento. O mejor: la aventura y el viaje como forma de conocimiento, de obtención de experiencias. Lo que estructura y da coherencia a la trayectoria del protagonista es ese viaje en que busca y encuentra rostros y cosas diversas que van conformando su experiencia. La idea del viaje y la aventura como formas de conocimiento rigen la estructura interna del texto y, a partir de ella, el ordenamiento y revelación de los significados. El viaje es entonces significado y significante, relación hábilmente conseguida.

Buscamos con *Galápagos* y compartimos con toda naturalidad sus experiencias que son un poco también las nuestras; él encuentra valores y personajes distintos: un mercader, una florista, un cocodrilo científico, un burro aguador, un viejo cartel a quien nadie hace caso y ha perdido con-

fianza en sí mismo y utilidad para los otros, y un cangrejo laborioso, experimentado y sabio, que ayuda a la solución. Si analizamos cada encuentro, cada situación y sus personajes, topamos con lo que considero el valor mayor de la obra: un teatro dedicado a los niños debe ser un teatro de ideas, un teatro que no tema mostrar ideas serias y complejas y, en consecuencia, que no apele solamente a la caracterización externa, esquemática o de un sólo trazo de los personajes, sino que trabaje sus contradicciones, toda la complejidad y riqueza de que puedan ser portadores. Ya se sabe que, lamentablemente, no pueden ser "positivos" todos los personajes; pero sin duda tampoco debían ser todos "positivos" y "negativos", los "buenos y los malos" de los que estamos tan de vueltas. Si es cierto que el niño lo acepta, y hasta lo disfruta, sabemos los mayores que aquí sí estamos pasando el gato por la liebre: las cosas suelen ser —en la vida, eso es— mucho más complejas.

La pieza presenta ideas múltiples y contrapuestas, contradicciones actuantes, sin que ello dañe la coherencia, el encanto o la belleza de la imagen. Si para el mercader todo tiene un valor material, todo debe comprarse o venderse (¡y a alto precio!), la florista, que vende también, tiene otro tono, otro encanto, quizás otra nostalgia: se trata de la belleza, de la fragilidad; la florista bien quisiera no tener que vender esas flores. Nótese que cada situación está estructurada como una analogía, una metáfora analógica donde se toma una idea o contradicción esencial y se elabora su "envoltura poética": de allí el papagayo-mercader, la gaviota-florista, el biólogo-cocodrilo, el burro-aguador, o el cangrejo-barrendero. El núcleo de significado no se pierde, sino se *manifiesta* a través de estas comparaciones. Estamos en el terreno de la metáfora ("tropo rey de lo poético", le ha llamado Mirtha Aguirre), en el reino de lo traslaticio, del pensamiento imaginal y sus figuraciones. No hay ideas simples, sino contradicciones esenciales (de esas que puedan enseñar y alertar incluso a los mayores) que van ganando profundidad y alcance en el diálogo con el presuntuoso y seudocientífico cocodrilo, el burro aparentemente seguro, equilibrado (desde lue-

go ignora que hay aguas que no tiene) o con el triste y destartado cartel. En realidad, el viaje ha ido enriqueciendo al propio Galápagó: frente al mercader y la florista es todavía el niño —permítaseme la anticipación— que escucha asombrado y con los ojos grandes. Acaba de "salir al mundo". Però ya discute con el biólogo, contrapone sus ideas y tiene soluciones que ofrecer al viejo cartel: debe recuperar su energía y su confianza, tiene funciones que ejercer para ayudar a los demás. Esta progresiva maduración del personaje le permitirá hallar respuestas a sus búsquedas en el último encuentro, con el cangrejo barrendero, de transparente y hermosa simbología: es el personaje laborioso, trabajador depositario de un gran caudal de experiencias, de una sabiduría verdadera.

Si se analizan cuidadosamente las relaciones y diferencias entre los personajes (que no se dan solamente a través del diálogo directo entre ellos, sino —y es excelente— a través de la referencia con el espectador que participa) se advertirán matices, contrapuntos y variaciones de importancia: así, entre el mercader y la florista, el biólogo y el cartel, el cangrejo barrendero con los anteriores. Se trata de actitudes, valores y respuestas distintas frente a la vida, el trabajo, el conocimiento, la belleza, las relaciones con los demás.

He hablado de anticipación. Ocurre que si cada parte, cada encuentro, es el tratamiento por metáfora analógica de una idea o contradicción esencial, el todo lo es también, a un nivel totalizador de la experiencia. No es difícil descubrir en el Galápagó al niño que inicia y completa un viaje de experiencia o iniciación. El punto de partida de la obra es el diálogo con la Abuela Jicotza, vieja y enferma, que pide al nieto para salvarse tres cosas imposibles: una gota de rocío, un pedacito de cielo, y una flor que nunca se muera. Son estas las cosas que Galápagó pide a los personajes que encuentra y que ninguno puede proporcionarle por razones diversas, precisadas en la caracterización de cada uno. De hecho, este punto de partida nos está dando —otro mérito indiscutible de la pieza, que ayuda al trazado de la acción y la limpieza

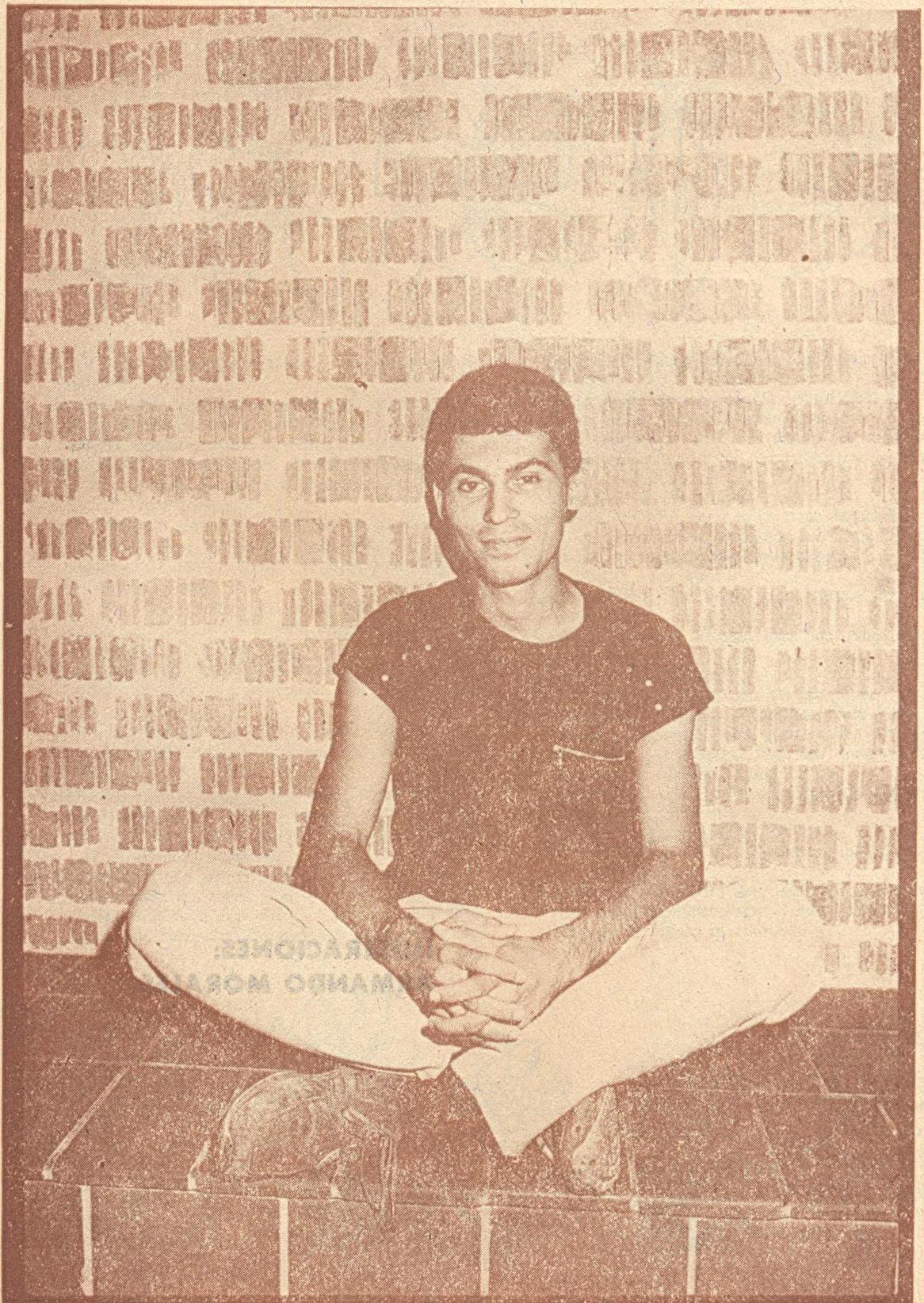
LIBRETO No. 9 LIBRETO No. 9 LIBRETO No. 9

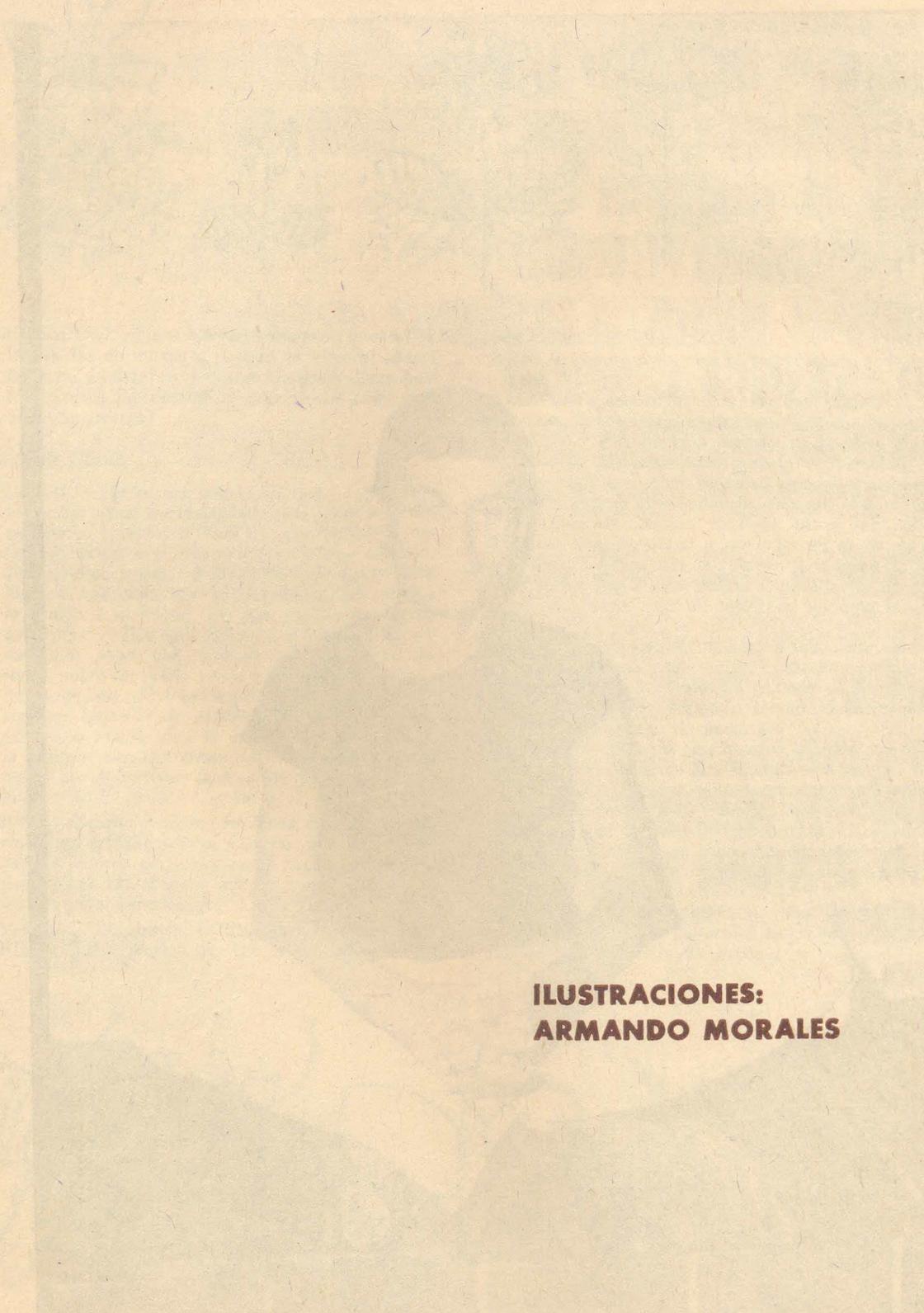
GALAPAGO

SALVADOR LEMIS

SALVADOR LEMIS PEREZ FRANCO nació en Holguín en 1922. Paralelamente a las
estudios primarios y de enseñanza media estuvo vinculado a círculos de interés de
lectura periodismo artes plásticas y computación. Fue ganador de varios con-
cursos escolares de literatura en su provincia y en una ocasión obtuvo el primer
lugar nacional pasando a formar parte del Cuadro de Mérito de los estudiantes
de la enseñanza media. En julio pasado concluyó la Licenciatura en Artes Escé-
nicas —especialidad Tecnología y Dramaturgia— en el Instituto Superior de Arte,
Institución que solentemente lo acogió en su claustro profesoral. Durante su
carrera trabajó como asistente de dirección de las versiones de El pequeño
príncipe, El castro Galdós y Elle la maestra, entre otras obras, todas basadas en obras
de la literatura universal. Fue profesor de Lengua Castellana en el Liceo
donde el jurado en el concurso La Fada de Oro 1987.

SALVADOR LEMIS PEREZ FRANCO nació en Holguín en 1962. Paralelamente a los estudios primarios y de enseñanza media estuvo vinculado a círculos de interés de locución, periodismo, artes plásticas y computación. Fue ganador de varios concursos escolares de literatura en su provincia y, en una ocasión, obtuvo el primer lugar nacional, pasando a formar parte del Cuadro de Mérito de los estudiantes de la enseñanza media. En julio pasado concluyó la Licenciatura en Artes Escénicas —especialidad Teatrología y Dramaturgia— en el Instituto Superior de Arte, institución que actualmente lo cuenta entre su claustro profesoral. Durante su carrera trabajó como asistente de dramaturgia de las versiones de **El pequeño príncipe**, **Electra Garrigó** y **Lila la mariposa**, entre otras, todas puestas en escena de la destacada directora artística Flora Lauten. Su obra **Galápagos** mereció mención del jurado en el concurso La Edad de Oro 1985.





**ILUSTRACIONES:
ARMANDO MORALES**

PERSONAJES

ABUELA JICOTEA
GALAPAGO
MERCADER, PAPAGAYO
FLORISTA, GAVIOTA
BIOLOGO, COCODRILO
AGUADOR, BURRO
CARTEL
BARRENDERO, CANGREJO
NIÑOS DEL PUBLICO
RANAS DEL RIO

ESCENA UNO

(En la orilla del río, sobre un trono de rocas rodeado por una pequeña selva de bejucos, helechos y palmas reales, está sentada Abuela Jicotea, que usa su caparazón como un velo y que inclina tristemente su cabeza arrugada en un bastón. Su nieto Galápago, que ha venido de visita, toca la guitarra unas piedras más abajo)

ABUELA. *(Muy débil)* Deja de tocar, pequeño.

GALAPAGO. ¿Es que no te gusta, Abuela?

ABUELA. Apenas puedo escuchar la música.

GALAPAGO. ¿Te sientes muy mal?

ABUELA. Es como si lo fuera perdiendo todo poco a poco... Como si la tierra perdiera sus colores, como si el sol perdiera su brillo y su calor.

GALAPAGO. No te preocupes, Abuela. Esas son ideas que te haces porque está atardeciendo.

ABUELA. Te digo que no, mi Galápago. Es en mi vida donde el sol se pone. *(Esconde la cabeza)*

GALAPAGO. ¿Pero por qué estás así? ¿Tienes que vivir, Abuela!

ABUELA. *(Oculta)* Déjame, Gali, así tiene que ser... Estoy muy enferma. ¿No entiendes?

GALAPAGO. ¡Mírame, Abuela! *(Lo mira)* ¡Salta como yo! *(Salta)* ¡Trata de hacerlo!

ABUELA. Ya no puedo, Gali.

GALAPAGO. Entonces... entonces gira como antes. *(Se apoya en el caparazón y gira)*

ABUELA. No tengo fuerzas.

GALAPAGO. ¡Sonríe entonces, Abuela!

ABUELA. Mi boca está marchita.

GALAPAGO. ¿Y ya no puedes ni siquiera nadar por el río?

ABUELA. El agua está muy fría y eso me hace daño.

GALAPAGO. ¿Y ya no puedes caminar sobre las piedras lisas?

ABUELA. Hazlo tú por mí, Gali. Apenas puedo sostenerme.

GALAPAGO. ¿Y ya no puedes trasladar a las hormigas a la otra orilla?

ABUELA. Ya no podré ayudarlas, Gali, ya no podré.

GALAPAGO. ¿Ni me contarás historias de los mares que no conozco?

ABUELA. Ah, Gali, quiero descansar... He vivido largos años y he conocido todo tipo de aguas. Sin embargo, este río me ha hecho daño... Los hombres lo infectaron con cosas sucias y me he enfermado.

GALAPAGO. ¡Yo limpiaré el río, Abuela Jicotea! ¡Llamaré a todos los peces, cangrejos, caracoles...! ¡A todos!

ABUELA. Pero es que al terminar sería demasiado tarde. *(Se coloca de espaldas)* Mira cómo se ha manchado mi caparazón... *(Muestra la silueta dibujada de manchas verdosas que semejan un mamundi ensuciado por vetas oscuras)*

GALAPAGO. ¿Y no hay nada que pueda curarte?

ABUELA. No sé, no estoy segura... *(Piensa)* Creo que hay algo...

GALAPAGO. Dímelo. Aunque esté en el fondo del mar lo traería.

ABUELA. Se trata de una antigua ilusión...

GALAPAGO. ¿De algo que deseaste verdaderamente?

ABUELA. Sí, Gali, toda la vida.

GALAPAGO. Yo te lo buscaré.

ABUELA. Pero es tan difícil hallar lo que deseo que no tengo esperanzas.

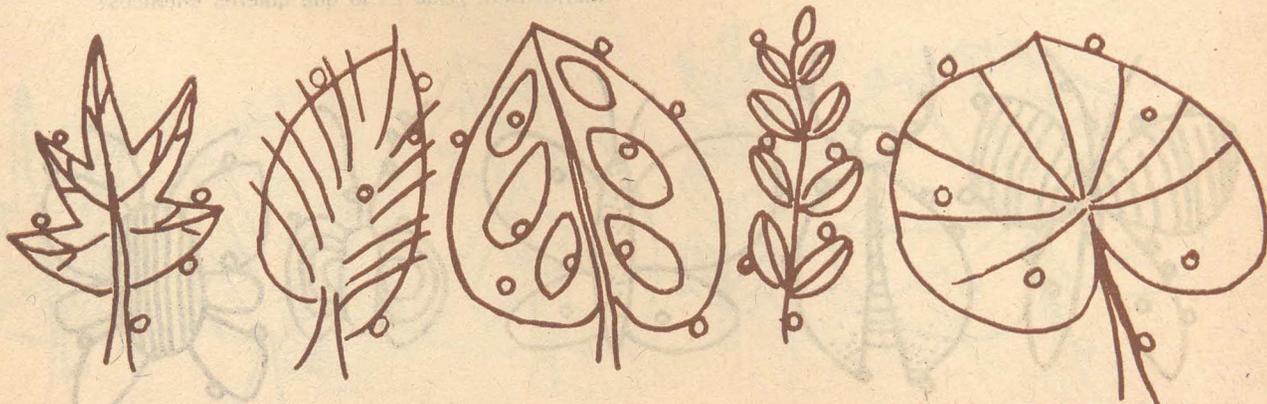
GALAPAGO. *(La besa)* ¿Tienes que tenerlas, Abuela Jicotea!

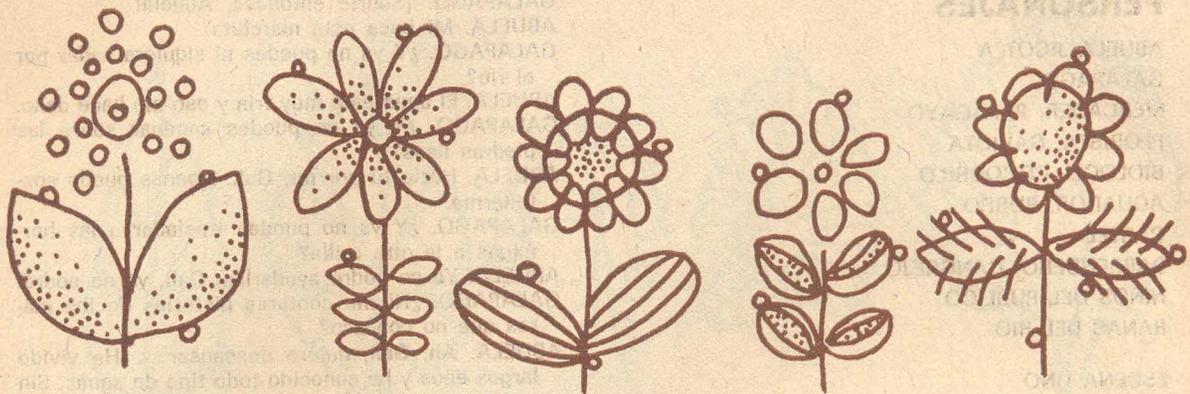
ABUELA. ¿Buscarás lo que deseo?

GALAPAGO. Sí.

ABUELA. ¿Antes del amanecer?

GALAPAGO. Sí.





ABUELA. Bien, Gali, ya que te arriesgas te diré mis deseos. (Pausa) Quizás a otros les parezcan ton-tas majaderías de vieja, pero tú debes comprenderme... (La voz se le apaga)

GALAPAGO. Dime qué quieres, Abuela.

ABUELA. Quiero... (pausa) para esta noche, tres cosas que sólo podrías obtener mañana al amanecer.

GALAPAGO. ¡Yo las traeré esta misma noche!

ABUELA. Quiero... (pausa) un pedacito de cielo azul.

GALAPAGO. ¡Un pedacito de cielo!

ABUELA. También... (pausa) una gotica de rocío.

GALAPAGO. ¡Una gota de rocío!

ABUELA. (Apenas sin voz) Y quiero, quiero una flor que nunca se muera. (Esconde la cabeza)

GALAPAGO. ¡Una flor... que nunca jamás se muera!

ABUELA. (Oculta) Ve.

GALAPAGO. ¿Pero me esperarás, Abuela Jicotéa? (Silencio) ¿Esperarás las tres cosas? (Silencio) ¿Prometes...?

ABUELA. (Oculta) Aguardaré despierta toda la noche. (Saca la cabeza) Diré a las ranas que canten junto a mi lecho para no dormirme.

GALAPAGO. Entonces hasta pronto, Abuela. Confía en mí (Baja lentamente de las rocas)

ABUELA. (Ocultándose lentamente) Ojalá que así sea, Gali... Buena suerte.

GALAPAGO. (Se va y dice como un eco) ¡Te traeré la vida!

ESCENA DOS

(En el hueco de un gran árbol tiene su tienda un papagayo viejísimo que ofrece sus mercancías. Galápago se acerca)

MERCADER. ¡Todos los que necesiten algo pasen por mi tienda! ¡Mercancías del mundo entero! ¡Joyas del sur! ¡Perfumes del norte! ¡Conservas del este! ¡Aparatos del oeste!

GALAPAGO. (Trata de hacerse oír) ¡Mercader!

MERCADER. Ah, vienes a comprar algo.

GALAPAGO. Si usted lo tiene en su tienda...

MERCADER. ¿Cómo se te ocurre desconfiar de mis almacenes? ¡Tengo de todo! (Le muestra) ¿Quieres estos bigotes postizos de gato montés?

GALAPAGO. No. Eso no me sirve de nada.

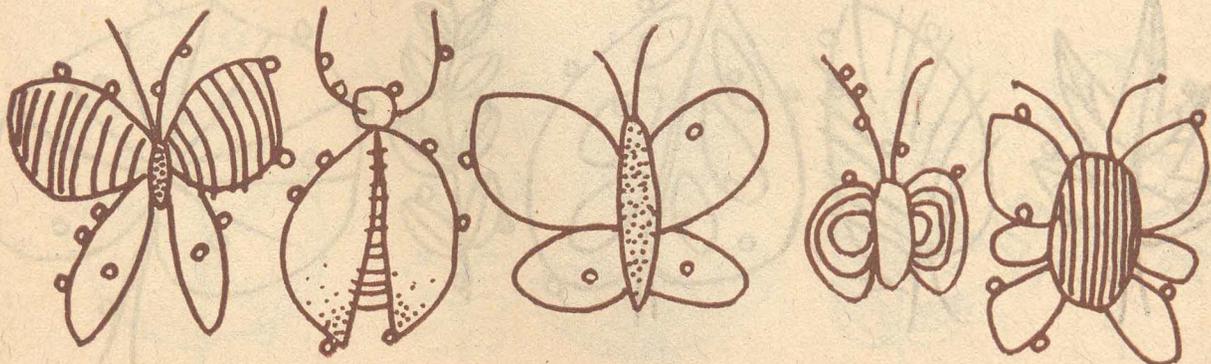
MERCADER. ¿Cómo que para nada? (Pausa) Podrías disfrazarte y pasear inadvertido por donde quieras.

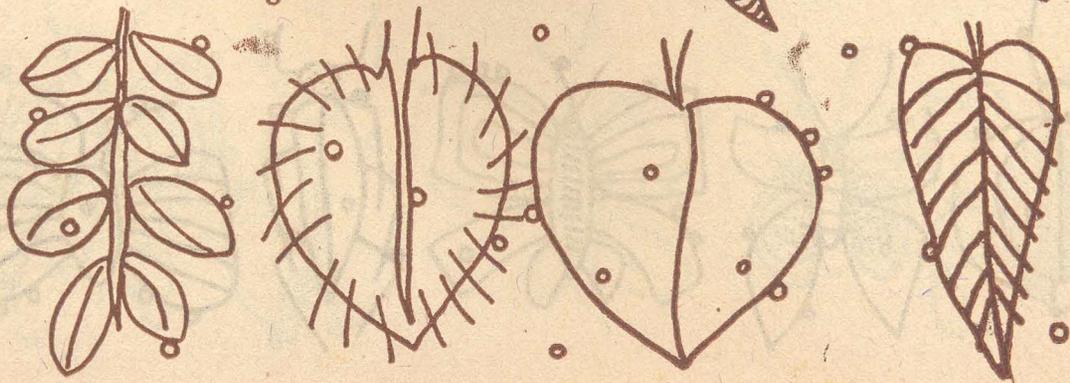
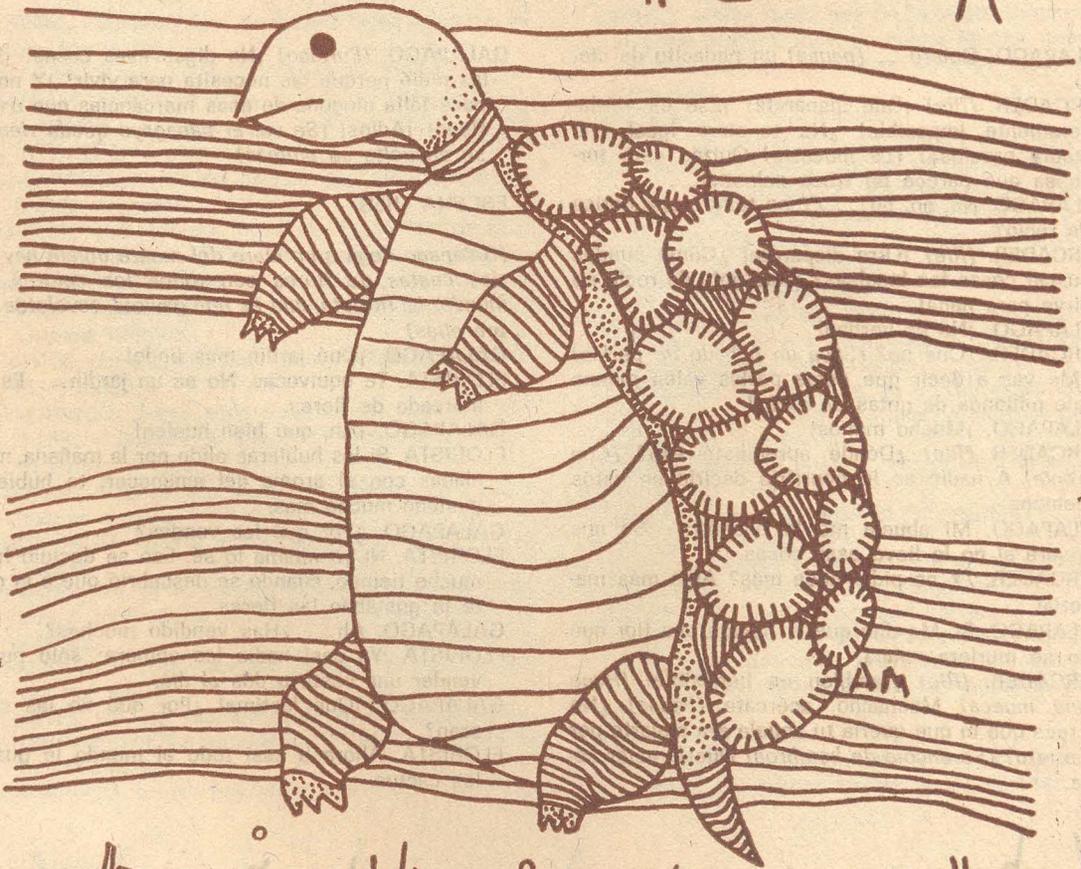
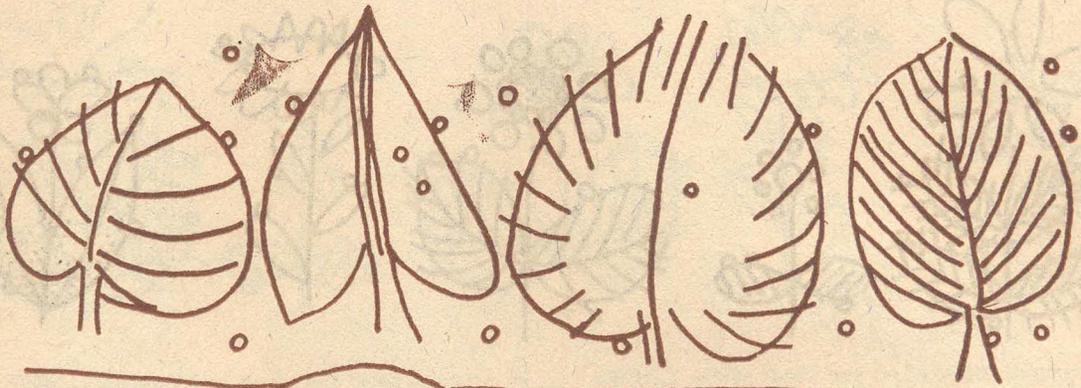
GALAPAGO. Eso no tiene sentido.

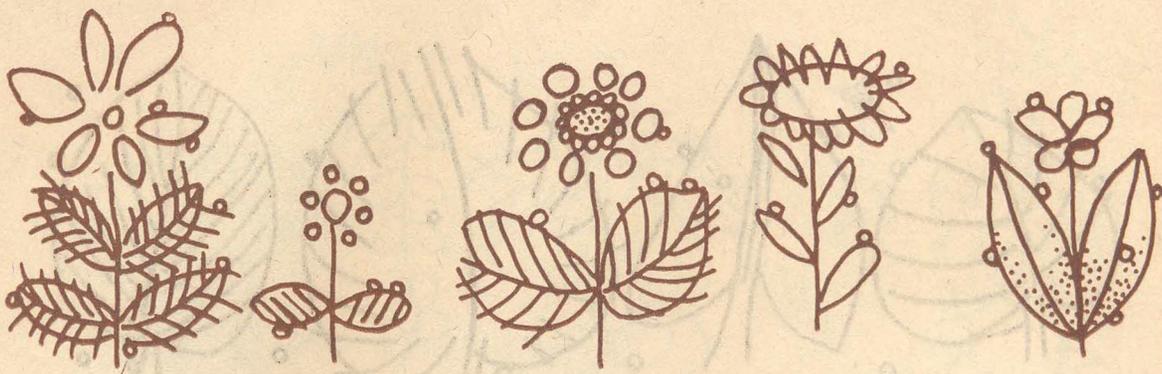
MERCADER. (Le muestra) ¿No querrás un perfume que atrae a quien lo huele? Así podrás ser aclamado por una multitud de admiradores que marcharán detrás de ti... ¿Y quién sabe si alguna tortuguita se prende de tu olor?

GALAPAGO. No necesito eso para buscarme amigos.

MERCADER. ¿Qué es lo que quieres entonces?







GALAPAGO. Quiero... (pausa) un pedacito de cielo.

MERCADER. (Ríe) ¡Qué disparate! ¡Eso es verdaderamente imposible! ¿No te sirve igual una piedra preciosa? (Le muestra) Quizás esta turquesa que parece un trozo celestial...

GALAPAGO. No, no, no... ¿Y no tendrá una gotica de rocío?

MERCADER. (Ríe) ¡Otro disparate! ¿Cómo puedes buscar cosas tan insulsas? ¡Una gota de rocío no sirve para nada!

GALAPAGO. ¡No es verdad!

MERCADER. ¿Que no? (Saca un puñado de perlas) ¿Me vas a decir que estas perlas valen menos que millones de gotas de rocío?

GALAPAGO. ¡Mucho menos!

MERCADER. (Ríe) ¿Dónde aprendiste eso? (Con ironía) A nadie se le ocurriría decirlo en estos tiempos.

GALAPAGO. Mi abuela me lo enseñó... Se nos muere si no le llevo esas cosas.

MERCADER. ¿Y no pidió nada más? Algo más material.

GALAPAGO. Sí. Me dijo que le llevara una flor que no se muriera nunca.

MERCADER. (Ríe) ¡También es imposible! (Hace una mueca) Muchacho, acércate (Pausa) ¿No crees que lo que quería tu abuela era alejarte por un rato? (Se encoje de hombros) Quería estar sola.

GALAPAGO. (Furioso) ¡No digas esas cosas! ¡Ella las pidió porque las necesita para vivir! ¡Y no le hace falta ninguna de esas mercancías que usted tiene! ¡Adiós! (Se va. El papagayo queda riéndose envuelto en plumas)

ESCENA TRES

(Galápago llega a un claro del monte donde hay varias cestas de flores con todos los colores del mundo. La florista, que es una gaviota, revolotea sobre ellas)

GALAPAGO. ¡Qué jardín más lindo!

FLORISTA. Te equivocas. No es un jardín... Es un mercado de flores.

GALAPAGO. ¡Ah, qué bien huelen!

FLORISTA. Si las hubieras olido por la mañana, mezcladas con el aroma del amanecer, te hubieran gustado mucho más.

GALAPAGO. ¿Por qué las vendes?

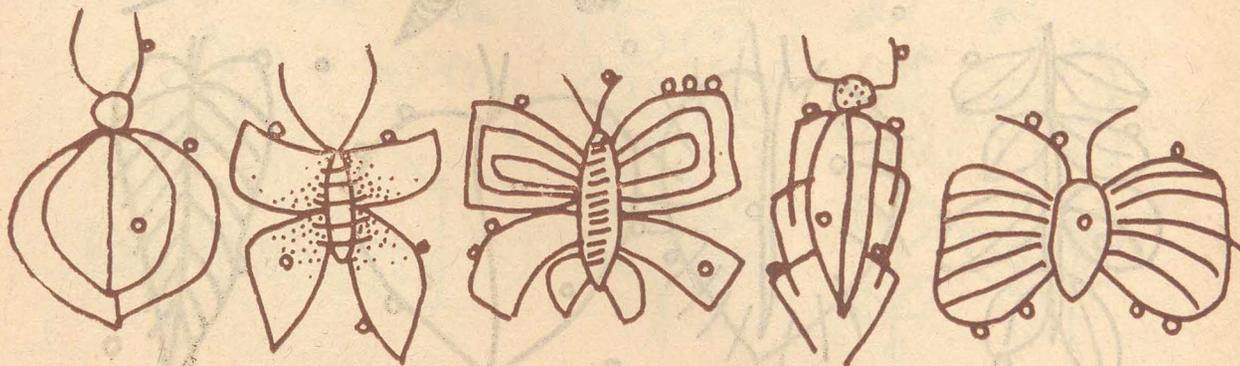
FLORISTA. Ni yo misma lo sé. Eso se decidió hace mucho tiempo, cuando se descubrió que a la gente le gustaban las flores.

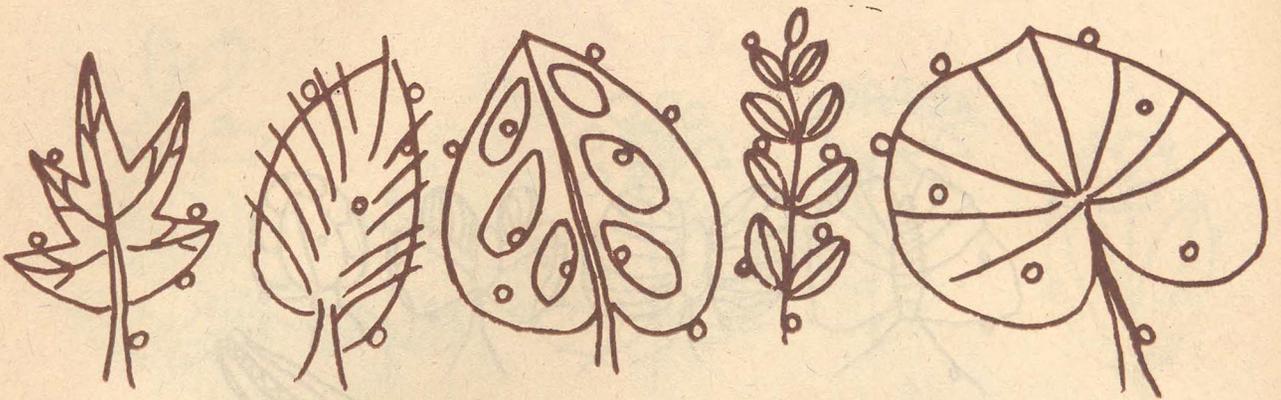
GALAPAGO. Ah... ¿Has vendido muchas?

FLORISTA. Ya casi nadie las compra: sólo puedo vender una cesta o dos al día.

GALAPAGO. ¡Qué lástima! ¿Por qué no las compran?

FLORISTA. Ahora a casi todo el mundo le gustan los cactus.





GALAPAGO. Entonces me imagino que comenzarás a vender cactus.

FLORISTA. No puedo, le tengo miedo a las espinas... Me desgarraría las alas entre ellas.

GALAPAGO. Comprendo, pero póstrate un momento: vuelas tan rápido que no te distinguo.

FLORISTA. *(Se posa entre las flores)* ¿Qué te parece?

GALAPAGO. Ah, eres muy linda. ¡Y brillas tanto!

FLORISTA. ¿Mis ojos?

GALAPAGO. No, tus plumas.

FLORISTA. Ah, será porque atravieso las nubes cuando vuelo y así puedo limpiarlas.

GALAPAGO. Puedo asegurarte que te ves más linda que esas flores.

FLORISTA. *(Ríe)* Lo dices por halagarme... ¿Vas a comprarme algún ramo?

GALAPAGO. Estoy buscando una flor.

FLORISTA. ¿La has visto entre éstas?

GALAPAGO. No sé... Es una flor que nunca, nunca se muere.

FLORISTA. ¡Cuánto lo siento! Mis flores, por fuerza, han de durar un día.

GALAPAGO. *(Triste)* No la tienes... ¿Y qué pasa con todas esas flores si no logras venderlas?

FLORISTA. Se secan... Pero yo antes se las regalo a cualquiera. ¡Bueno, a cualquiera no!

GALAPAGO. ¿Y si no encuentras a quien le conviene el regalo?

FLORISTA. *(Sonríe)* Siempre hay alguien que sabe agradecer, pero si no lo hubiese las regaría por los caminos que llegan hasta mi nido.

GALAPAGO. Bueno, si no tienes la flor, ¿podría pedirte dos cosas más?

FLORISTA. Dímelas.

GALAPAGO. ¿No tendrás guardados un pedacito de cielo azul y una gota de rocío?

FLORISTA. *(Piensa)* No, no los tengo. Eso no puede guardarse así como así... Pero si quisieras tenerlos por un instante debes esperar a que pase la noche. Sólo por la mañana podrían ser tuyos.

GALAPAGO. No, no. Mañana será demasiado tarde.

FLORISTA. ¡Cuánto lo siento!

GALAPAGO. Entonces tendré que seguir buscando... Adiós y gracias, Florista. *(Se va)*

FLORISTA. ¡Qué los encuentres!

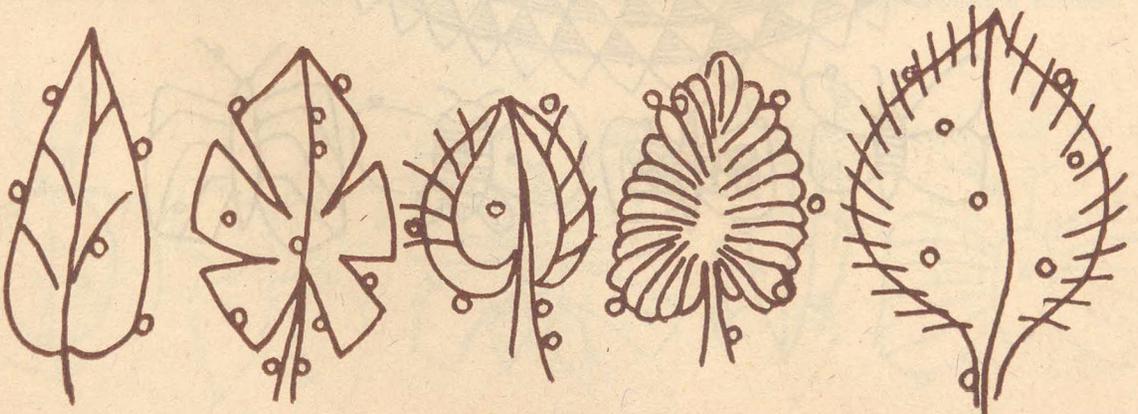
ESCENA CUATRO

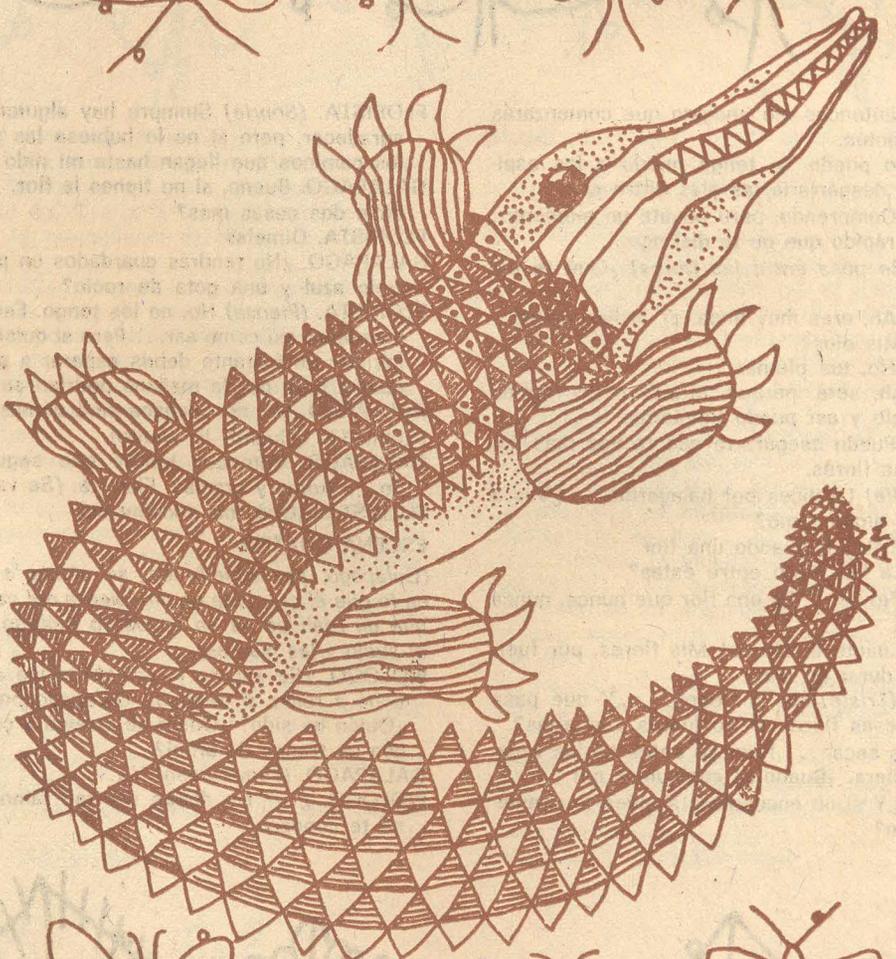
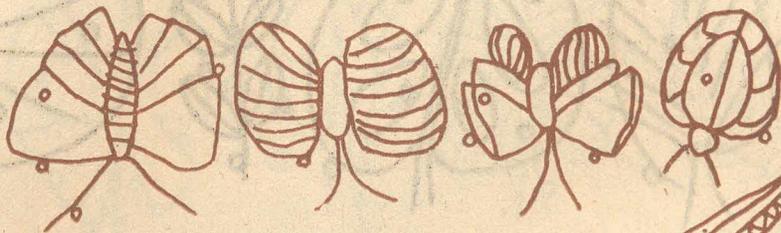
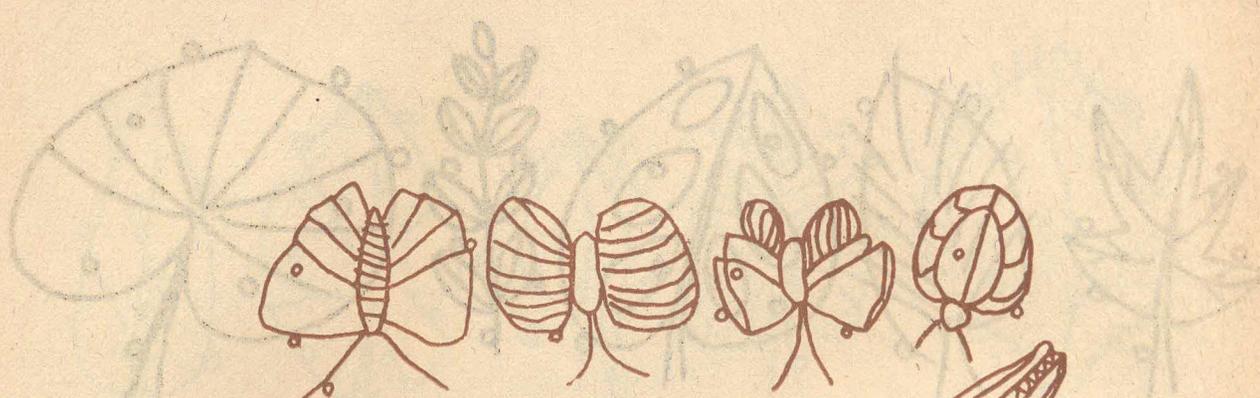
(Galápago, apesadumbrado, se sienta a descansar en lo que él cree que es una piedra del camino, pero que en realidad es un cocodrilo Biólogo analizando el suelo y las plantas)

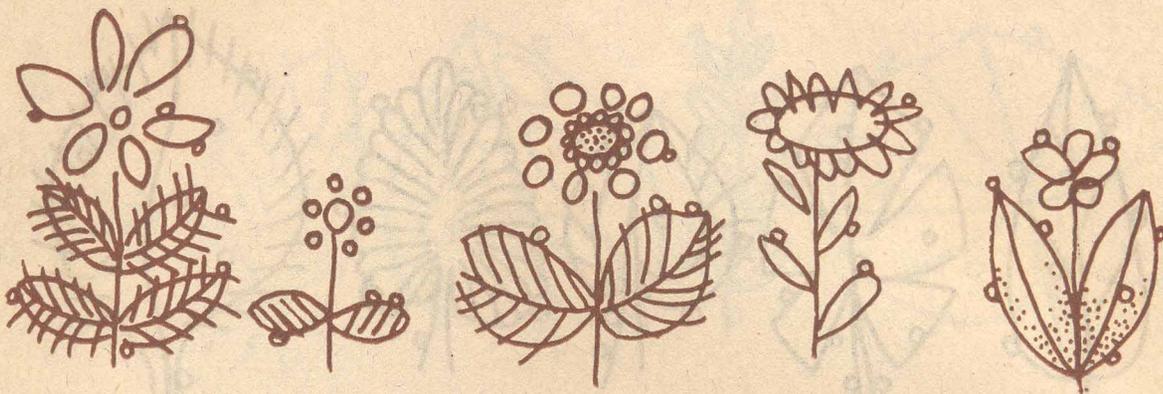
BIOLOGO. *(Se asusta y, sacudiéndose con fuerza, echa a rodar al pequeño Galápago por la tierra)* ¿Quién ha sido? ¿Quién se atrevió a confundirme con un tronco de árbol?

GALAPAGO. *(Tembloroso)* Yo...

BIOLOGO. ¿Tú? No debes ser tan famoso, cuando no te conozco.







GALAPAGO. Los que me conocen me llaman Gali.

BIOLOGO. Ah, eres una criatura muy interesante, un bichejo excepcional. Déjame mirarte bien... *(Lo reconoce)* ¡Debes ser un quelonio! *(Le acerca una lupa)*

GALAPAGO. ¿Un qué? *(El Biólogo no le hace caso y sigue con la hierba)*

BIOLOGO. ¡Oh, pero me estás interrumpiendo el trabajo! ¿No ves acaso que acabo de hacer un importantísimo descubrimiento?

GALAPAGO. *(Timido)* ¿Qué, que soy un quelonio?

BIOLOGO. ¿Estás loco? Yo no me ocupo de estudiar la fauna, sino la flora. ¡Esa es mi especialidad!

GALAPAGO. Entonces, ¿qué descubrió?

BIOLOGO. Nadie debe saberlo hasta que no lo confirme, hasta que no sea capaz de demostrarlo, ¿entiendes? Pero te lo diré aunque no me lo creas y así sabrás que soy un Biólogo famoso... *(Secreto)* He descubierto que la hierba es verde.

GALAPAGO. Pero si siempre lo ha sido.

BIOLOGO. ¡He ahí la cuestión! Se sabe, pero ningún científico lo ha demostrado.

GALAPAGO. *(Aparte)* ¡Qué tontería!

BIOLOGO. ¿Qué murmuras? ¿Qué mascullas?

GALAPAGO. Nada, nada. Que quería saber si tenía usted un pedacito de cielo azul...

BIOLOGO. ¡Eh! ¿quién te dijo que el espacio, la bóveda celeste, es de color azul?

GALAPAGO. Bueno, así es como yo lo veo... Y así lo ve mi Abuela Jicotea.

BIOLOGO. ¿Ella es científica acaso?

GALAPAGO. *(Retirándose poco a poco)* No lo es, pero conoce todos los colores del universo... *(Echa a correr)* Y aunque no necesita que se lo demuestren, ella sabe muy bien que todo es de color, ¡todo es de color!

BIOLOGO. ¡Habrás visto semejante descaro! ¡Qué me importa a mí que una cosa tenga un color u otro! Lo importante es que sea demostrado, analizado, confrontado, fichado, registrado y olvidado. ¡Aunque para eso tengamos que quemar todo el bosque, secar los ríos y tapar el cielo! ¡He dicho! *(Se va, arrastrándose por la hierba)*

ESCENA CINCO

(Galápago encuentra por el camino a un Burro Aguador, que lleva dos grandes barriles y unas campanillas colgantes)

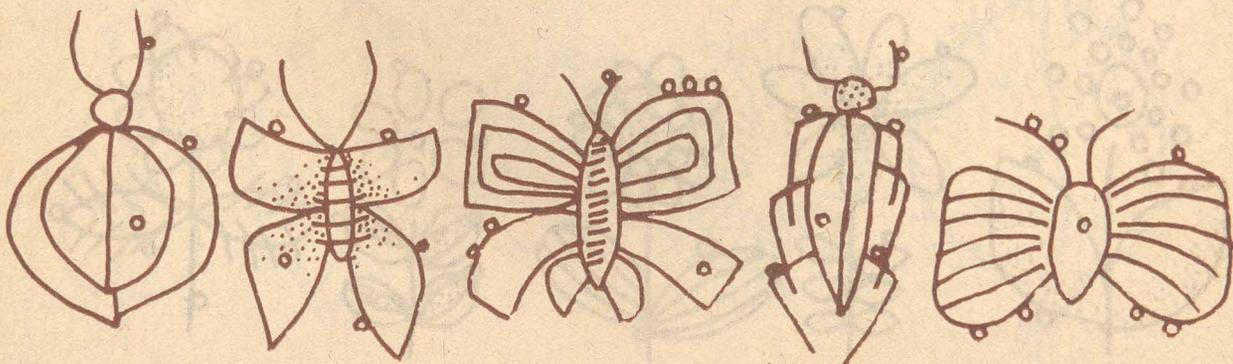
AGUADOR. *(Con voz de trueno)* Oye, ¿qué haces ahí? ¿Acaso tienes sed?

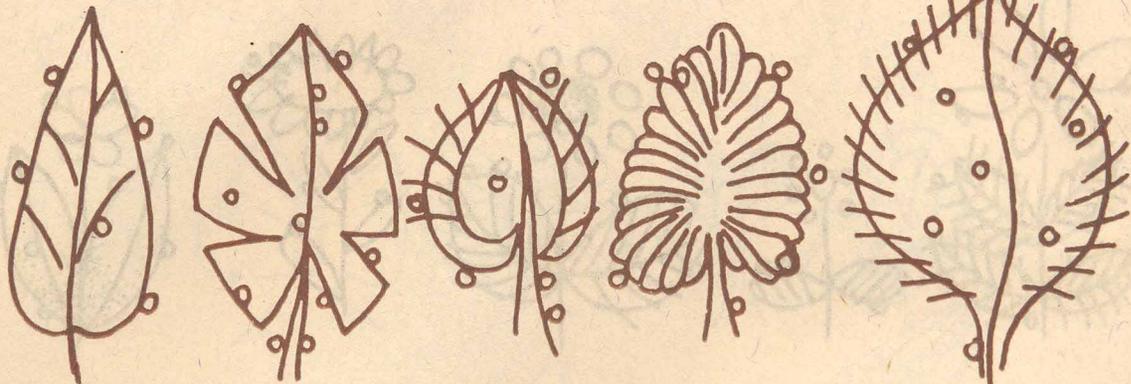
GALAPAGO. No, Aguador, estoy buscando unas medicinas para mi Abuela Jicotea.

AGUADOR. Raras tienen que ser para que no las hayas encontrado aún.

GALAPAGO. No, lo difícil está precisamente en lo sencillas que son.

AGUADOR. Quizás yo pueda ayudarte entonces.





GALAPAGO. ¡Qué más quisiera yo!

AGUADOR. Mira, en estos barriles llevo aguas medicinales de todo el planeta. Aquí adentro llevo la frescura del Cauto, la transparencia del Gualquivir, la tranquilidad del Sena, la furia del Niágara...

GALAPAGO. (Con alegría) Entonces seguramente tendrás unas gotas de rocío.

AGUADOR. ¿Rocío? ¿Rocío? No tengo rocío.

GALAPAGO. ¿No tienes?

AGUADOR. No, el rocío aparece durante la madrugada y desaparece enseguida. No me da tiempo a almacenarlo.

GALAPAGO. Entonces tampoco tendrás un pedacito de cielo.

AGUADOR. Mis barriles están llenos hasta el tope; no hay lugar para otras cosas (Pausa) Como siempre estoy de viaje, prefiero no llevar mucho equipaje.

GALAPAGO. ¿Y en sus viajes no ha visto por ahí una flor que nunca muera?

AGUADOR. A decir verdad nunca he visto ninguna así. A veces voy por los campos y aplasto sin querer las flores silvestres, pero nunca he visto alguna que reviva.

GALAPAGO. Bueno, perdone entonces. Tengo que seguir mi camino.

AGUADOR. Yo también. Adiós, nos veremos por algún río.

GALAPAGO. Adiós. (Se va)

AGUADOR. ¡Agua! ¡Agua potable! ¡Vendo aguas sin contaminar!

(Se va por otro camino)

ESCENA SEIS

(Galápago llega por los alrededores de una gran fábrica y camina de puntillas por el prado verde, para no despertar a un Cartel que dice: "PISAR EL CÉSPED", y que duerme profundamente. Galápago estornuda por el humo de las chimeneas)

CARTEL. (Se despierta y bosteza largamente) Eh, ¿a dónde vas?

GALAPAGO. (Asustado) Perdone, yo... yo no quería pisar el césped, pero...

CARTEL. No te asustes, preguntaba por curiosidad.

GALAPAGO. ¿No me prohíbe caminar por aquí?

CARTEL. Oh, no, hijo... Si tuvieras deseos de bailar, también te dejaría hacerlo.

GALAPAGO. ¡Qué extraño! Todos los carteles que he visto en mi vida opinan lo contrario.

CARTEL. Antes yo era así, ahora no me da ni frío ni calor.

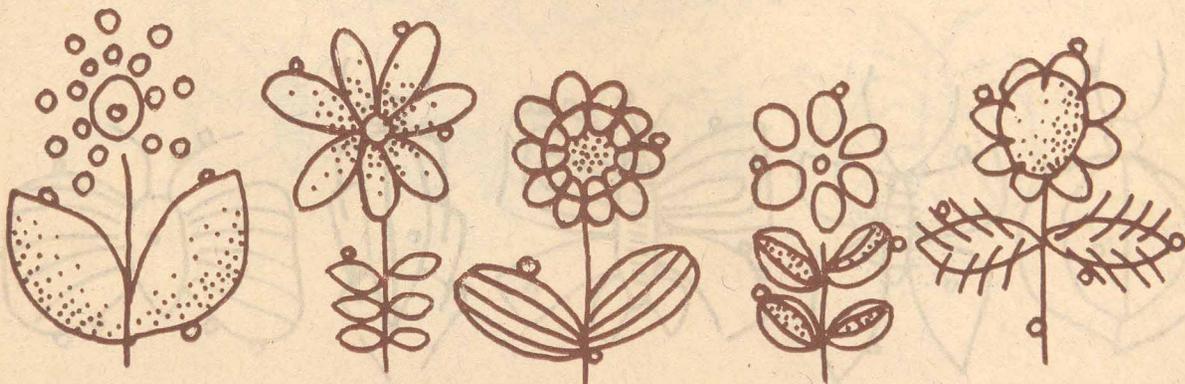
GALAPAGO. ¿Qué lo hizo cambiar de esa manera?

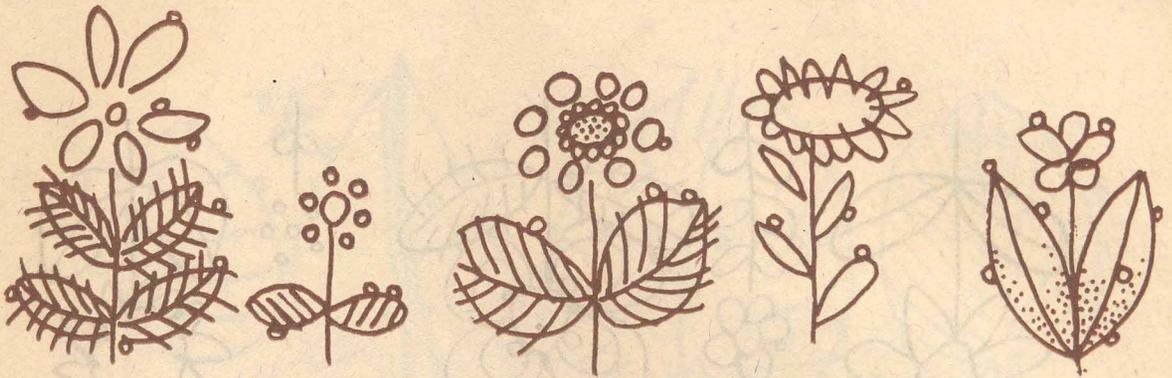
CARTEL. Los hombres que trabajan en esa Fábrica. (Bosteza)

GALAPAGO. ¿Por qué?

CARTEL. Cada mañana cruzan el césped sin fijarse en mí. (Suspira) Me rodean de caminos y me hunden en papeles.

GALAPAGO. ¡Qué atrocidad!





CARTEL. (*Suspira*) No me hacen caso, a pesar de que soy la Ley.

GALAPAGO. ¿La Ley? ¿Qué cosa es eso?

CARTEL. No es una cosa. La Ley es obligación.

GALAPAGO. ¿Entonces por qué se burlan de ti?

CARTEL. ¿Cómo podría saberlo?

GALAPAGO. A mí me parece que no te impones. Debes ser fuerte.

CARTEL. ¿Tú crees? (*Medita*) ¿Qué te parece? (*Adopta una pose*) ¡No se pasa! ¡No se pasa!

GALAPAGO. (*Ríe*) No, no. Primero tienes que escribir "Prohibido" en el pecho. (*Secreto*) Eso sirve para intimidar.

CARTEL. (*Lo escribe*) Muy bien. "PROHIBIDO PISAR EL CESPED".

GALAPAGO. Sobre todo procura ser fuerte y permanecer impenetrable. (*Secreto*) Demuéstrales que tú tienes la razón.

CARTEL. Muchas gracias, lo recordaré... Pero, ¿tú buscas algo?

GALAPAGO. Quería ver si quedaba rocío sobre el césped.

CARTEL. Ah, ni yo mismo lo veo. En cuanto viene por la madrugada se evapora con el calor de la Fábrica.

GALAPAGO. ¡Qué lástima! (*Pausa*) ¿Y no hay flores por aquí?

CARTEL. No, no. Siembran hierba en todas partes. (*Burlándose*) No consideran los jardines como algo ornamental.

GALAPAGO. ¿Y no hay cielo azul?

CARTEL. ¡Hace tanto que no lo veo! El humo de la Fábrica lo llena todo de nubes negras. ¡Imagínate! Los hornos funcionan durante todo el día. (*Bosteza*)

GALAPAGO. ¿Y qué hacen?

CARTEL. (*Exagerando*) Unas piezas enormes.

GALAPAGO. ¿Y para qué, si se puede saber?

CARTEL. Para construir unos barcos grandísimos.

GALAPAGO. Ah, qué lástima entonces. Para hacer algo tan útil hacen un derroche inútil.

CARTEL. Así es la ciencia.

GALAPAGO. Así parece ser.

CARTEL. A mí me han dicho que es igual en todas partes... que por toda, toda la tierra han sembrado edificios como éste.

GALAPAGO. No lo creas, no es tan grave como lo parece. (*Pausa*) Mira, ¿a que no adivinas qué hay detrás de esa Fábrica?

CARTEL. (*Piensa*) Pues... ¿montones de piedras?

GALAPAGO. Frío, frío.

CARTEL. (*Piensa*) ¿Volcanes humeantes?

GALAPAGO. Frío, frío.

CARTEL. ¿Quizás un cementerio de hierros viejos?

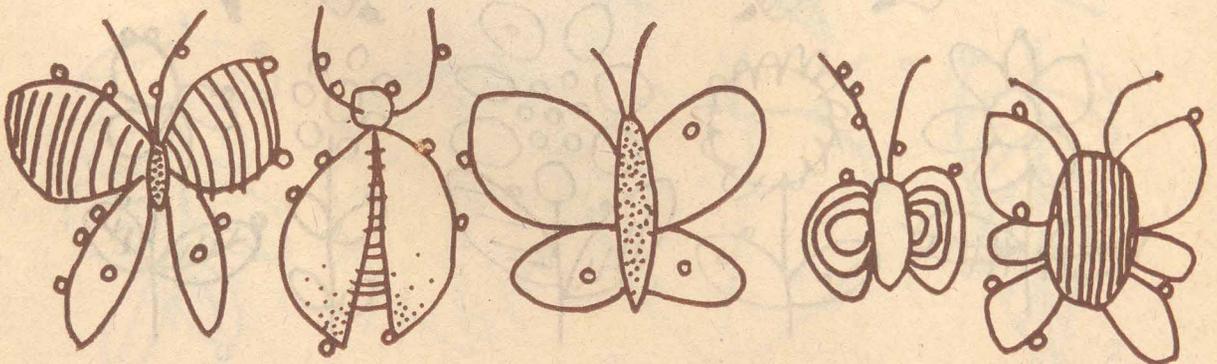
GALAPAGO. Frío, frío. ¡Te congelaste!

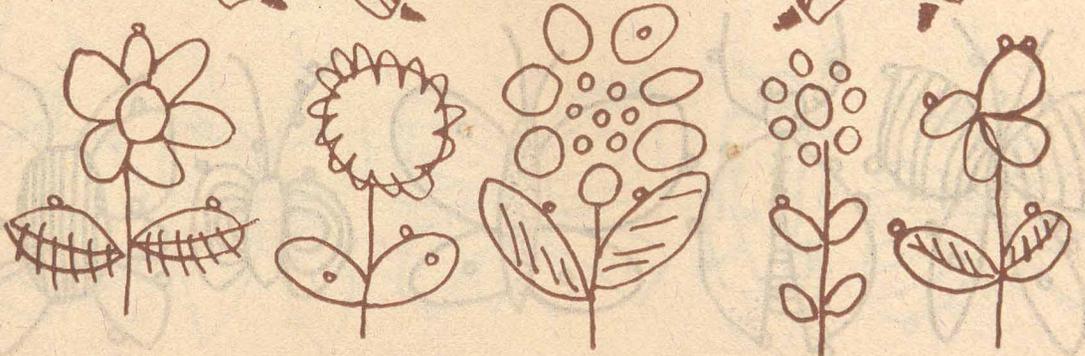
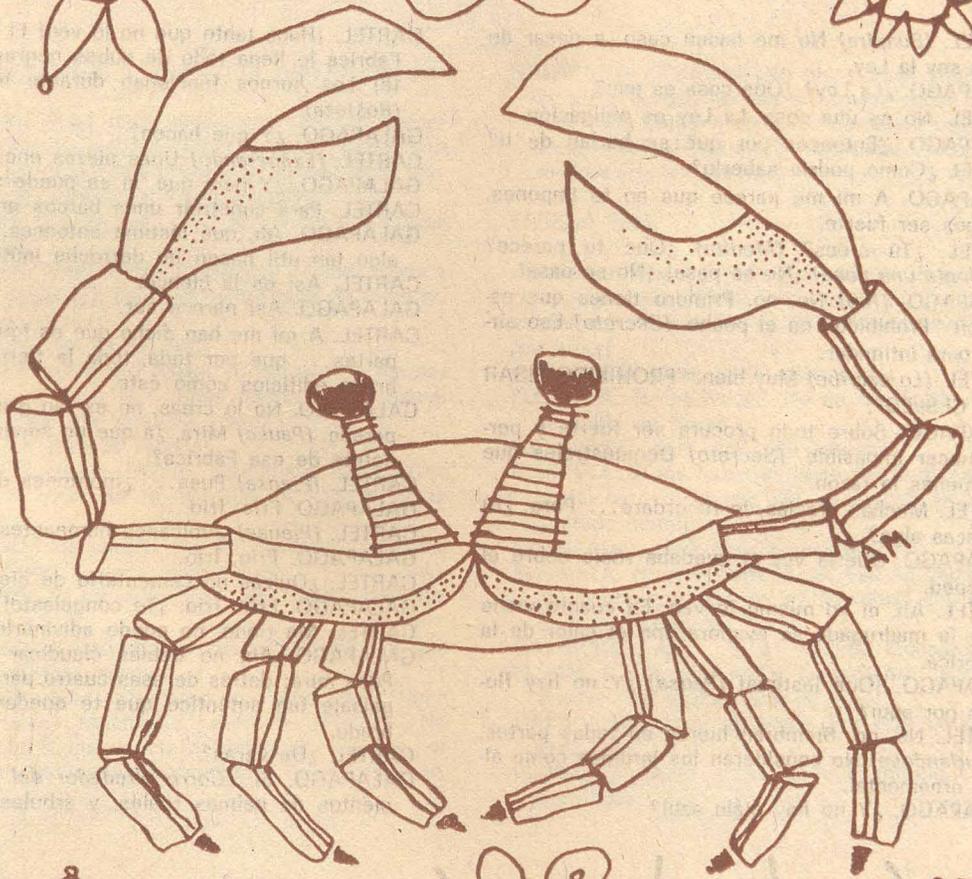
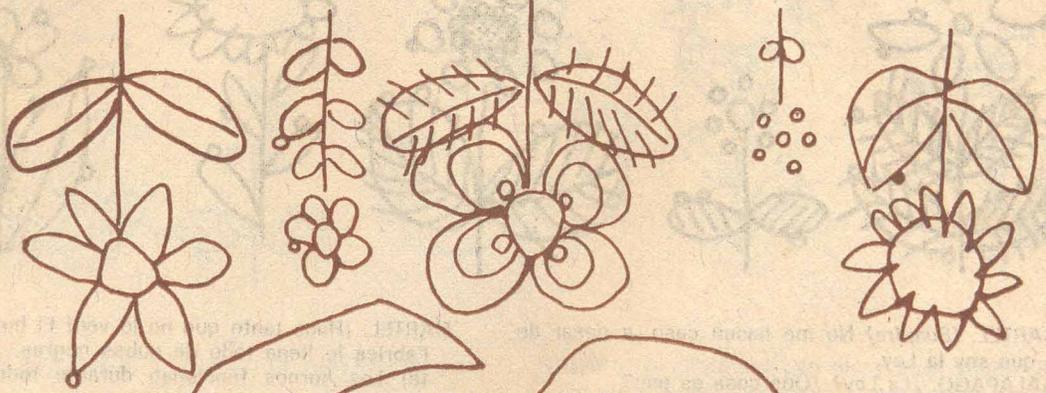
CARTEL. Me rindo, no puedo adivinarlo.

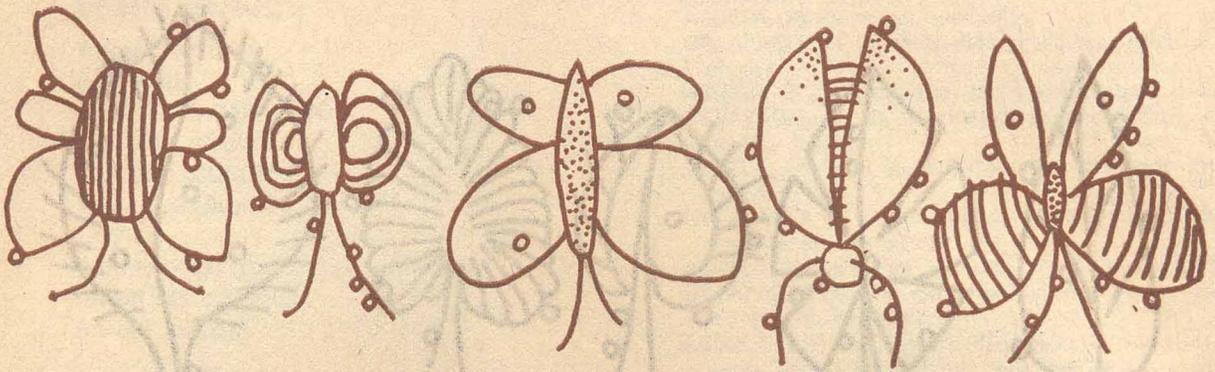
GALAPAGO. Ah, no debías claudicar tan pronto. Pues mira: detrás de esas cuatro paredes hay un paisaje tan auténtico que te quedarías deslumbrado.

CARTEL. ¿De veras?

GALAPAGO. Sí. (*Corre alrededor del Cartel*) Hay cientos de palmas reales, y árboles tan verdes







como este césped y un cielo que parece un arcoiris de mil colores.

CARTEL ¿Qué me cuentas?

GALAPAGO. Todo eso y mucho más. *(Pausa)* ¡Hay hasta un río! Aunque está un poco sucio y dañino.

CARTEL. *(Sin escucharlo)* Ah, si a los hombres se les ocurriera cambiar esas paredes por cristales sería maravilloso...

GALAPAGO. Bueno, antes se usaban vitrales, pero dicen que han pasado de moda. *(Reacciona al mirar el sol)* ¡Ju, pero sí es tardísimo! ¡Debo seguir mi camino!

CARTEL. Me gustaría que esperaras a que salieran los hombres de la Fábrica. Verías cómo los organizaba.

GALAPAGO. Pero tengo que irme, Cartel.

CARTEL. No importa, ya te lo contaré cuando te vuelva a ver. *(Se pone en pose)* Hasta la vista.

GALAPAGO. Adiós. *(Se va)*

CARTEL. *(En pose)* ¡No se pasa! ¡No se pasa!

ESCENA SIETE

(Galápago llega a la orilla del mar, donde la arena brilla como el oro y hay varios cocoteros que se agitan con la brisa. Lejos, en el horizonte, el sol se oculta lentamente y lentamente también sale un viejo Cangrejo Barrendero, que se ocupa de limpiar la playa)

BARRENDERO. *(Con una escoba)* Perdona, ¿eres un turista?

GALAPAGO. No, no lo soy.

BARRENDERO. Entonces, deduzco que vives cerca de aquí.

GALAPAGO. Bueno, más o menos. Mi madre era una tortuga de este mar y mi padre un galápago del desierto, pero yo de vez en cuando visito a mi abuela al río.

BARRENDERO. ¡Ah, yo sí decía: esta forma con capacho me resulta familiar! ¿Cómo te llamas?

GALAPAGO. Mi nombre es Galápago, pero todos me dicen Gali.

BARRENDERO. Muy bien, Gali, yo soy el Cangrejo Barrendero y soy el encargado de mantener limpia y brillante esta playa.

GALAPAGO. Me gusta mucho su trabajo.

BARRENDERO. Repítelo, por favor. Me encanta que me lo digan.

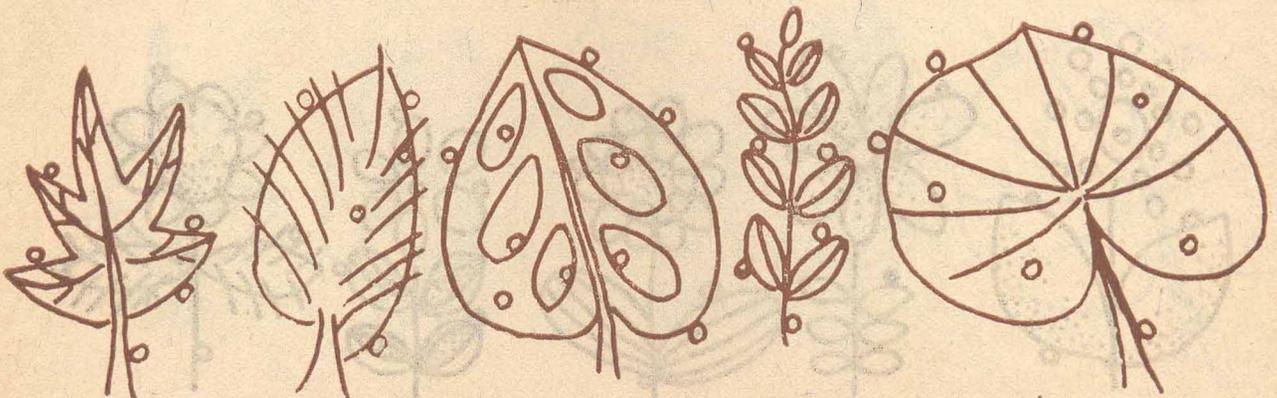
GALAPAGO. Me gusta muchísimo su trabajo.

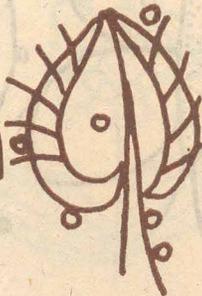
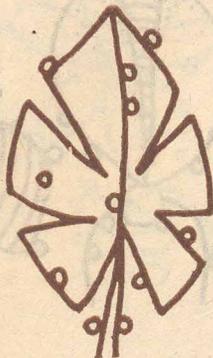
BARRENDERO. *(Ríe con hipo)* A mí también me gusta, por eso mismísimo lo hago. *(Transición)*

Pero, hijito, a ti te pasa algo... desde que te miré a los ojos te vi la tristeza. ¿Me lo contarás?

GALAPAGO. *(Baja la cabeza)* Sí, es mi abuela, Abuela Jicotea.

BARRENDERO. ¿Ella es tu abuela? ¡Ah, todavía vive ese anfibio ancestral! *(Ríe)* ¡Cuánto tiempo hace que no la veo!





GALAPAGO. ¿Usted la conoce?

BARRENDERO. Claro, hijo, todos la conocen. Ella ha sido muy buena y un poco todos dependemos de su vida.

GALAPAGO. ¿Cómo dice?

BARRENDERO. Bah, no me hagas caso. No entenderías nada. Nada, nada. *(Transición)* Bueno, pero apenas te he dejado hablar. ¿Le pasa algo?

GALAPAGO. Sí, está muy enferma.

BARRENDERO. *(Pensativo)* Es muy extraño que ella se enferme.

GALAPAGO. Y me ha enviado a buscarle las cosas que la curarán.

BARRENDERO. ¿Las buscaste?

GALAPAGO. Buscar, las busqué, pero hallarlas no pude.

BARRENDERO. ¿Qué pide? ¿Acaso el polvo de la luna o un puñado de granizos?

GALAPAGO. Ni lo uno, ni lo otro. Me ha pedido un pedacito de cielo, una gota de rocío y una flor que no se muera.

BARRENDERO. *(Filosófico)* Si se secase el mar, sólo eso bastaría para crearlo otra vez. Te voy a ayudar con lo que pueda.

GALAPAGO. Gracias. ¿Qué hay que hacer?

BARRENDERO. *(Piensa)* Veamos qué se me ocurre, veamos qué se me ocurre *(Pausa)* ¡Ya lo tengo! Ve hasta aquellas matas y tráeme la mitad de un coco.

GALAPAGO. *(Lo busca)* ¿Qué hago con esto?

BARRENDERO. Con calma, con calma... Llévalo con agua de mar mientras voy al fondo a buscarte algo. *(Se hunde)*

GALAPAGO. *(Llenándolo)* Ojalá que esto sirva, ojalá que esto sirva.

BARRENDERO. *(Regresa con una flor marina)* Mira, Gali, esta flor dura mucho tiempo, porque es de las lejanas profundidades y nadie la ha visto nunca. *(Pausa)* Llévasela y que le haga bien.

GALAPAGO. *(Con pena)* Mucho me temo que no le sirva.

BARRENDERO. ¿Por qué dices eso?

GALAPAGO. Ella quiere una flor diferente... Esta no viviría mucho tiempo en aquel río.

BARRENDERO. Comprendo, no tienes que darme más explicaciones. *(Medita)*

GALAPAGO. ¿Y este pedazo de coco?

BARRENDERO. Mira dentro de él.

GALAPAGO. *(Mira)* ¡Oh, se ven las nubes!

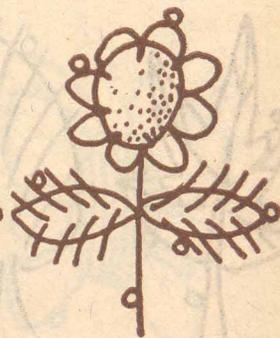
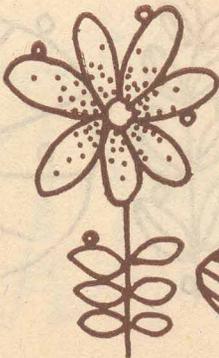
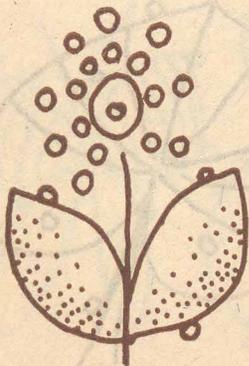
BARRENDERO. Sí, se reflejan en el agua del mar. Llévaselo y quizás le sirva. *(Pausa)* No se me ocurre nada mejor.

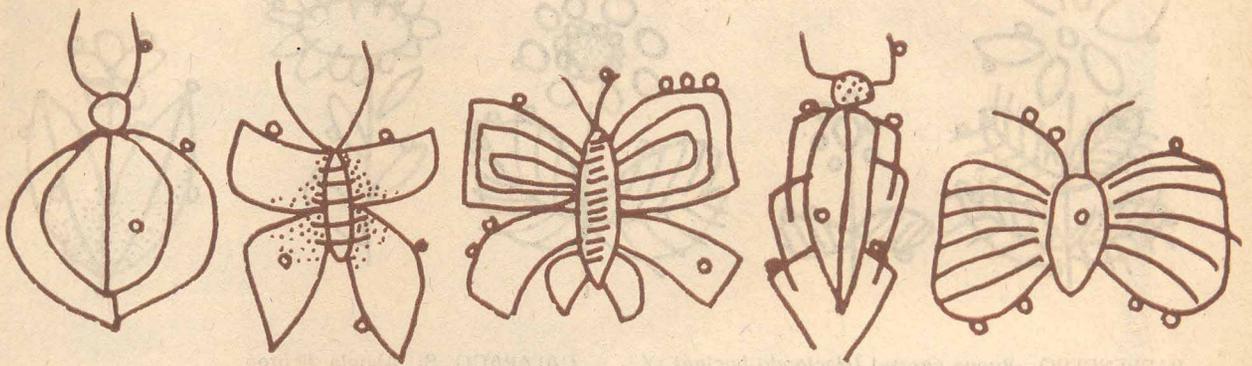
GALAPAGO. Hummm, pero hay un problema.

BARRENDERO. ¿Qué pasa? ¿No se refleja acaso el pedacito de cielo?

GALAPAGO. Sí, pero al llegar la noche sólo se verán las tinieblas insondables.

BARRENDERO. Debo admitir que tienes toda la razón.





GALAPAGO. Pero queda algo... ¿y la gotica de rocío?

BARRENDERO. ¿No sabes acaso que cada día cae rocío también sobre el mar? Como no hay prados verdes, queda confundido entre las olas.

GALAPAGO. (Esperanzado) ¡Entonces habrá algunas gotas aquí en el coco! (Mete la pata y prueba) Uh, qué amargura.

BARRENDERO. Ese sabor se lo da el océano.

GALAPAGO. Pero si no hay nada más puro y de mejor sabor que el rocío... (Triste) Esto tampoco le servirá de gran cosa.

BARRENDERO. Bueno, hijo, yo sé que tu Abuela Jicotea ha sido siempre muy, muy exigente, pero no se me ocurre nada más.

GALAPAGO. (Solloza) ¡Pero debe haber alguna solución! (Barrendero lo acaricia con sus tenazas) ¡Se va a morir!

BARRENDERO. (Con una idea súbita) Quizás...

GALAPAGO. (Secándose las lágrimas) ¿Se te ocurre algo?

BARRENDERO. (Se desploma) Nada, nada, pensé en las lágrimas. ¡Se parecen tanto al rocío...! Pero ahora recuerdo que también son demasiado amargas. (Comienza a barrer en silencio la arena)

GALAPAGO. (Se pasea nervioso) Seguramente se siente cada vez peor, cada vez más débil... Habrá perdido toda esperanza... (Se fija en el Cangrejo que barre con cuidado una parte de la arena,

na, como para no estropear algo) ¿Has encontrado algo?

BARRENDERO. (Contempla la arena) Sólo el dibujo de un niño... Ellos vienen, juegan y se bañan, pero siempre me rayan la superficie de la arena. Hacen sus dibujos con un palito y después los dejan olvidados...

GALAPAGO. Es muy lindo.

BARRENDERO. Sí; por eso yo trato de no pasarle la escoba por arriba. Me gusta mirarlos de noche, cuando no queda nadie en la playa.

GALAPAGO. ¿Por qué?

BARRENDERO. Son como algo mágico, me hacen mucho bien.

GALAPAGO. (Con alegría) ¡Me has dado una idea fantástica!

BARRENDERO. ¿Yoooo?

GALAPAGO. ¿A dónde han ido los niños?

BARRENDERO. (Señala al público) Allá lejos, a la ciudad y al campo. Pero, ¿qué ocurre con ellos?

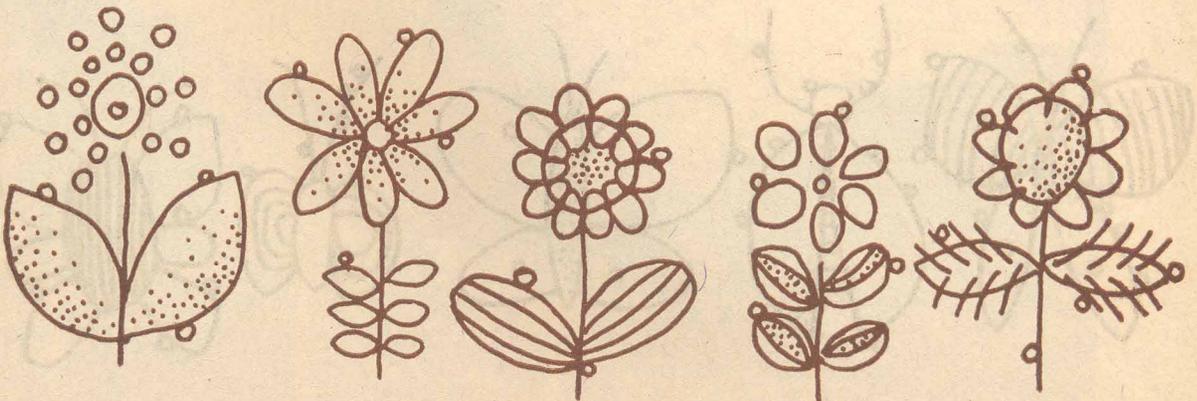
GALAPAGO. (Afirmado) ¡Son los únicos capaces de salvar a Abuela Jicotea!

BARRENDERO. ¿Te has vuelto loco? Los niños no saben nada de medicina.

GALAPAGO. Precisamente por eso.

BARRENDERO. A mí me gustan los misterios, pero no entiendo éste.

GALAPAGO. Todo será muy fácil. No te preocupes. (Camina lentamente hacia el público) Adiós y gracias, es la última oportunidad.





BARRENDERO. ¡Buena suerte! (*Haciendo bocina*) ¡Y la saludas de mi parte cuando se mejore! (*Barre la arena y amanece mientras Galápagos llega hasta los niños del público. El diálogo con ellos puede improvisarse*)

ESCENA OCHO

GALAPAGO. (*Entre los niños*) Buenas... ¿Son ustedes los niños de la Ciudad y del Campo? (*Pausa*) Vengo a verlos porque mi Abuela Jicotea está muy enferma y sólo ustedes podrían salvarla. ¿Me quieren ayudar? (*Pausa*) Pero me hacen falta los más valientes, los más decididos, los que no le temen a la noche, los que gustan de correr aventuras... (*Escoge*) Quisiera que me pinten en cualquier papel una florecita silvestre llena de rocío, sobre un prado verde y maravilloso, debajo del cielo azul. ¿Podrán hacerlo? (*Pausa*) Entonces, síganme hasta el río. (*Lleva a los niños hasta el escenario donde está la misma escenografía de la escena uno. Las ranas del río entregan a los niños los materiales necesarios para pintar los deseos de la Abuela Jicotea*)

ABUELA. (*Desde el lecho de rocas con su silueta recortada en la luna llena y en las miles de estrellas de colores que iluminan la escena*) ¿Eres tú Gali? ¿Eres tú? (*Saca la cabeza. Ya los niños deben de estar terminando*)

GALAPAGO. Sí, abuela. Te traje lo que me pedías.
ABUELA. ¿Estás seguro que fue lo que te pedí?

GALAPAGO. Sí, Abuela Jicotea.

ABUELA. ¡Qué bueno, pequeño! Me siento cada vez peor.

GALAPAGO. Cierra los ojos: es una sorpresa.

ABUELA. Tengo muy débil la vista, casi no veo nada.

GALAPAGO. No importa, pronto te pondrás bien.

Ciérralos. (*Lo hace*) Me pediste un pedacito de cielo azul, una gotica de rocío y una flor que perdure siempre. (*Los niños la rodean*) ¡Y aquí tienes más de lo que querías! ¡Abre los ojos!

ABUELA. (*Da palmadas y no cabe en sí de gozo con cada dibujo que le regalan. Los alaba y los aprieta contra el caparazón*) ¡Qué feliz me siento! Me han hecho creer de nuevo en los colores del día.

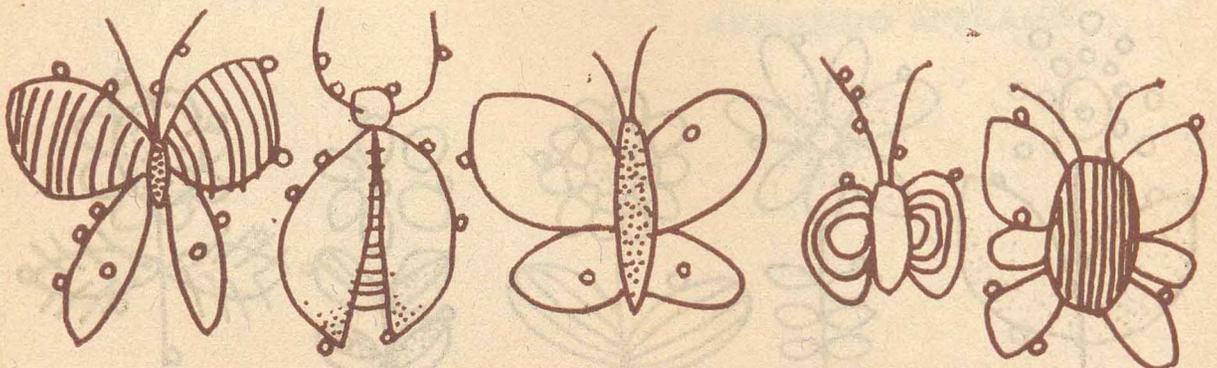
GALAPAGO. ¡Y mañana llamaré a todos los peces, niños, caracoles y barrenderos para limpiar el río!

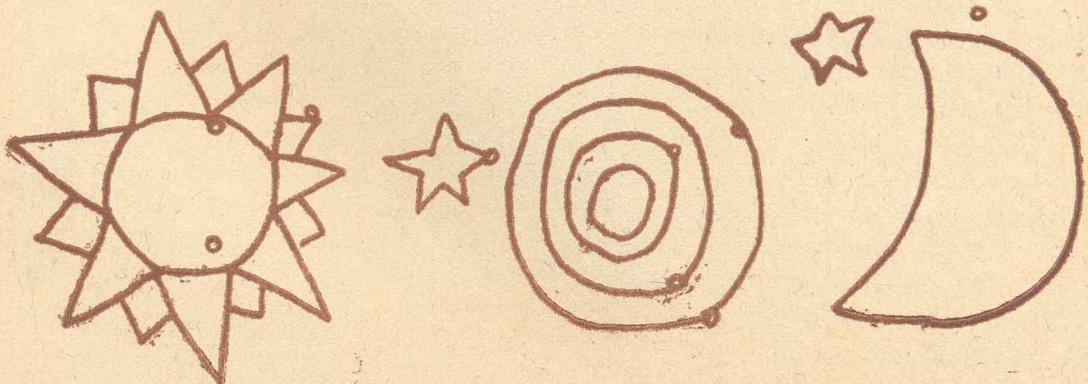
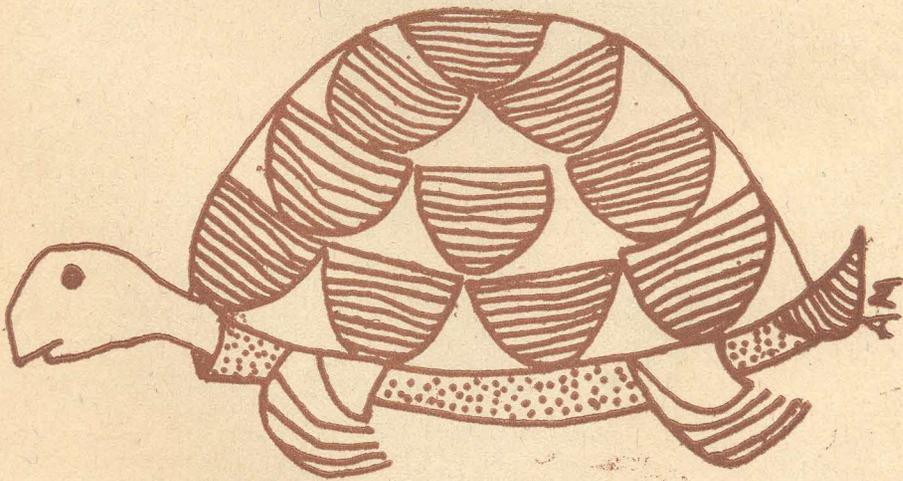
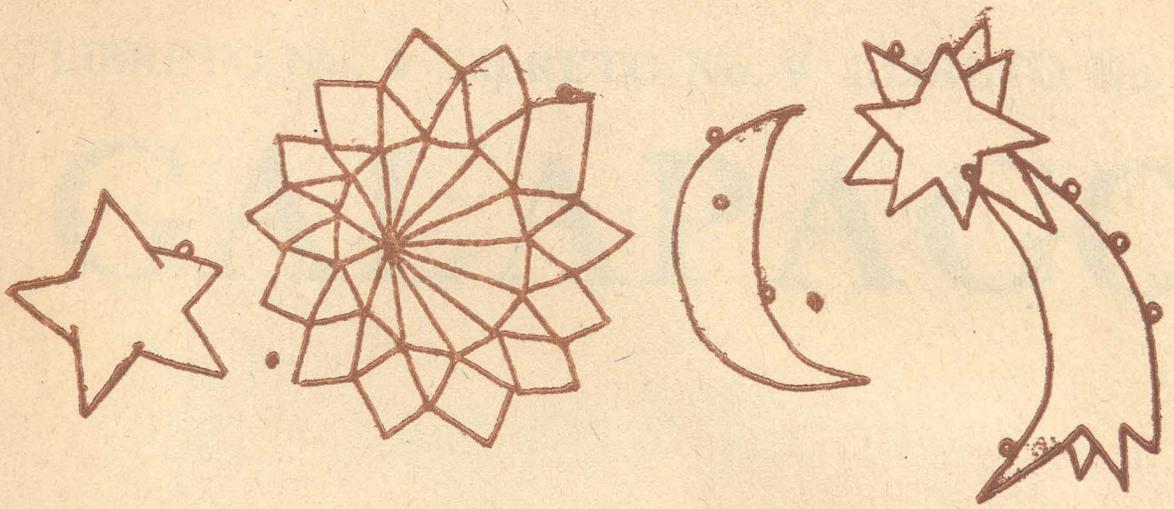
ABUELA. Hasta yo misma los ayudaré... Sí, no me mires así. (*Pausa*) Ah, pero quisiera pedirles otro gran favor. ¿Están de acuerdo?

GALAPAGO. ¡Todo lo que quieras, Abuela Jicotea!

ABUELA. Bien, quisiera que siempre que vean algún lugar regado, alguna calle sucia, algún río lleno de desperdicios, algún prado lleno de papeles viejos, no se queden sin hacer nada, los limpien pensando en mí y en todas las abuelitas que se enferman en el mundo por culpa de esas suciedades. ¿Me lo prometen?

GALAPAGO. ¡¡Lo prometemos!! ¡Por la vida y la felicidad! (*Coge la guitarra y todos ríen y bailan alrededor de la Abuela Jicotea*)





del diálogo y las caracterizaciones— la contradicción esencial del relato dramático que se sitúa en los planos siguientes: están, la infancia y la vejez, el inicio de la vida y las facultades o capacidades del hombre y el final, la pérdida progresiva de esas facultades; pero está, además, el sentido mismo de la vida, la búsqueda de la verdad y la belleza, la experiencia como fuente insustituible del conocimiento y la capacidad para entender lo que Martí llamaba “la belleza del mundo” más allá —o acá— de la vejez, el sufrimiento o la muerte. Siguiendo esta línea del pensamiento martiano (como la de que al niño hay que enseñarle no sólo lo bueno y amable de la vida sino también lo amargo o lo difícil), se nos propone entender que el conocimiento, la experiencia, la capacidad para ver y crear la verdad y la belleza son trasmisibles, y así como la abuela es capaz de generar e impulsar una búsqueda (todos, con sus características, aportarán un ángulo o fragmento de la realidad), al final de la obra Galápago puede abrir la experiencia a los niños del público y encontrar una solución que es la clave del mensaje del texto.

Hay en la relación Galápago-Abuela Jicotea mucho más que la socorrida utilización de dos personajes gratos o posibles a la fabulación infantil. En otras palabras, no se trata sólo del niño y “la abuelita” (esquema fácil desde *La Caperucita* a acá), sino de la infancia y la vejez, inicio y fin, de la búsqueda de ese “sentido de la vida” que tanto preocupara a Martí y que Salvador Lemis encuentra en la trasmisión y relevo continuos de la capacidad para ver, imaginar, y hacer mejor el mundo.

No quisiera anticipar el final —que me ha parecido la mejor solución— sino brindar lo que creo la clave de su comprensión. En el plano personal, detesto las soluciones falsas y creo que el “deus-ex-machina” a la manera tradicional se corresponde con formas determinadas de la figuración y el pensamiento metafórico, pero que cada época debe generar o ayudar a generar las suyas. Curiosamente, la obra presenta eso que se ha llamado un “final abierto”, o mejor, un final “de participación”. La fantasía tiene también que renovar sus medios. Es-

taremos de acuerdo en que una gota de rocío, un pedacito de cielo y una flor que nunca se muera son cosas difíciles de conseguir, al menos todavía, en el terreno de la “pura realidad”; pero hay otras formas, más ricas y sugerentes, de la verdad. Si se quiere, me remito a aquella definición de Alfonso Reyes sobre la literatura (aplicable al arte en su totalidad) como la “verdad sospechosa”. Sospecho que si alguna vez los medios químicos hacen que cada hombre pueda tener en su casa la gotica de rocío, el pedacito azul de cielo y la eterna flor será porque antes, y con toda justicia, la fantasía y la imaginación lo exigieron así, y trazaron sus rutas y sus cálculos. De cualquier forma, la obra incorpora y hace suyo algo que considero un legado de enorme valor de la práctica teatral entre nosotros en los últimos años: esa hermosa entrega de participación al público que no es un mero recurso, sino la expresión de una verdad de nuestro tiempo: la solución —imaginaria o real— está entre todos, lo cual se corresponde orgánicamente con las ideas y preocupaciones del texto. Un final abierto no puede ser la puerta falsa o impostada para escamotear o plantear rampantemente “que no se tiene solución”. Eso puede ser cierto, pero es poco interesante. En realidad, un final abierto es una interrogación (una provocación) o una respuesta compartida. Si el autor ha sabido desarrollar con limpieza y profundidad ideas, actitudes y contradicciones esenciales, las respuestas están; sólo se trata de invitar a buscarlas. Lo importante no es “decirle” al espectador —menos al niño— lo que tiene que hacer, sino provocar en él la reflexión y el disfrute de su propia respuesta.

Me queda una última opinión, y es sobre la teatralidad de *Galápago*. Confieso que uno de los mayores problemas para un estudiante de Dramaturgia es lograr que sus textos —hechos en clases, deudores de bibliografía, lecturas y conferencias, mientras se recibe una casi “aplastante” información sobre el teatro de los griegos a acá y una práctica analítica, teórica, que si no se compensa con el trabajo continuo y libre de creación neutraliza o “aplasta”—

sean verdaderamente teatrales, representables. Creo que se trata de un problema de método. Me parece ingenuo cuando no francamente torpe el creador que se niega al estudio de su especialidad por "temor a influencias" y modelos paralizantes. Me lo parece también quien no sabe nutrirse y asimilar enseñanzas sin perder independencia y originalidad. Salvador tuvo la virtud de entender esto a tiempo; estudió obras, técnicas, modelos enriquecedores. Pero se dio a la tarea de "entrar en el teatro", participar por dentro, y se unió al grupo de estudiantes que, bajo la dirección de Flora Lauten, abrían un camino de búsquedas y experimentación hacia nuevas formas. Hay una relación que observará el lector atento entre *Galápago* y la versión y puesta en escena de este colectivo de jóvenes sobre *El pequeño príncipe*, Premio de Experimentación Creadora en el Festival de Teatro de La Habana 1984. Por este tiempo, Salvador andaba entre maquillajes, luces, vestuarios y analogías, entendiendo la escena "por dentro". Asimiló la experiencia sin perder ideas y voz propias, lo cual es prueba de verdadera vocación. Posteriormente trabajó con el mismo colectivo en la puesta en escena de *Electra Garrigó* (1984) y de *Lila la mariposa* (1985). Si tuviera que definir una habilidad de Salvador diría la siguiente: su capacidad para relacionarlo, asimilarlo todo y hacer algo suyo. Su última obra (que presentó como Tesis de Grado de la especialidad hace unos meses) es, a mi juicio, uno de los textos más audaces y deslumbrantes de la nueva promoción de dramaturgos. Con *Mascarada-Casal* Salvador se sitúa en una línea de experimentación dramática que entiende que no se trata de escribir obras "tradicionales" cuyos recursos ya no interesan a nadie para que luego el director le busque las "soluciones novedosas" y las imágenes posibles. Propone superar esa absurda separación entre "lo literario" y "lo teatral", polémica tan vieja que no merece discutirse. Sobre las múltiples funciones —y variantes— de lo dramático-teatral ya no vale disertar como si fuera nuevo. El teatro se publica y se representa, se estudia como texto y como representación, y esta dualidad que lo distingue es lo mejor que le podría pasar; establece

su particularidad y el carácter multifuncional de su lenguaje.

Las obras de Salvador —me parece lo de mayor interés— son "teatrales" sin perder virtudes literarias. En realidad, nunca han dejado de asombrarme esos autores que explican la pobreza de sus textos alegando "que están destinados" y "alcanzan su verdadero valor en la escena y sólo en ella". Lamento discrepar. El arte teatral requiere una buena dramaturgia, y está probado que un buen texto asegura parte considerable de la representación. No debe olvidarse que la palabra no es una mera acompañante de la acción: nombra (signa) y es ella misma una forma, bien sugerente, de la acción dramática. Sólo se trata de buscar la funcionalidad teatral de la palabra, lo que podríamos llamar con toda justicia la "poesía teatral" que supieron hallar Shakespeare, Lorca, Brecht, todos poetas. No se han de polarizar el terreno de la imagen y el de la palabra sino a riesgo de empobrecer uno y otro; por el contrario, se trata de entender la palabra como uno de los componentes propios e insustituibles de la imagen teatral.

He visto parte de un proceso de montaje de *Galápago*. Me asombró, en más de un sentido, la virtualidad teatral del texto, en particular, en lo que se refiere al tratamiento del espacio y el tiempo: espacio que se transforma para dar las variaciones del paisaje; tiempo que —con la brevedad y el dinamismo que requiere el espectáculo infantil— virtualiza el trayecto de la aventura y el aprendizaje. Comprendí que el joven dramaturgo había completado, también, el trayecto inicial de su experiencia. La búsqueda de su personaje era un poco también la suya; aquí nos entrega un sueño o el resultado de su aventura en la creación. Comparte con nosotros sus figuras, sus hallazgos, que equivalen al encuentro (véase, al final de la obra, la inclusión de los dibujos) de una definida vocación artística.

Creo que *Galápago* es un buen ejemplo de la nobleza y utilidad de la palabra en la expresión teatral. Como no pasa muchas veces, podemos saludar un texto que, al par que una propuesta escénica, nos permite una agradable lectura. Que la aventura de la iniciación no quede allí,

REDOBLANTE, TÍO CONEJO Y EL GRAN LEÓN

ANA CRISTINA BRAGA

Cuando el juglar invade la escena patentiza lo impreciso de su existencia y la poesía recupera una dimensión temporal. El tambor anuncia que la plaza ha comenzado a vivir una nueva historia, en la apertura a un mundo olvidado que pretende dejar su constancia milenaria. La vieja mochila vuelve a llenarse de historias y Redoblante anuncia la proximidad de un mundo fantástico.

Foto: Isabel Sierra

Obra: Redoblante, tío conejo y el gran león / *Autor y director artístico:* Francisco Garzón Céspedes / *Diseños de vestuario y muñecos:* Yulky Cary / *Intérprete:* Simón Casanova / *Grupo:* Anaquillé.

Un espectáculo corto, *Redoblante, tío conejo y el gran león* constituye la quinta obra de una serie de Francisco Garzón Céspedes y en esta ocasión escrita especialmente para el actor-titiritero Simón Casanova. La experiencia se ajusta a la colección de sus Redoblantes, quienes mantienen la unidad conceptual de un tipo de teatro, basado en la figura del juglar. Con el cuento de "El conejo y el león", Ca-



sanova abre en su espectáculo otra temática, que encamina su personaje a nuevas fronteras narrativas. El trabajo unipersonal compromete al actor al dominio absoluto del espacio escénico y se convierte en el centro de la imagen teatral.

Para algunos, el teatro infantil resulta el maestro de sus espectadores, la comunicación se resquebraja en su función cognoscitiva y el sermón se adueña de la escena por su didactismo. La orientación valorativa suele confundirse con una incapacidad aparente de asimilación artística. La mentalidad infantil aparece subvalorada hacia planos de incomprensión y el espectáculo se convierte en una clase elemental. Para mi satisfacción *Redoblante, tío conejo y el gran león*, escapa del llamado didactismo teatral, al proponerse la fluidez interna del contenido a partir de las imágenes artísticas.

El comienzo propone a través del juego la concentración del espectador, puesta en función de la historia a narrar. Para todos, el juglar ha roto la frontera aparente de la fantasía e incursiona por el camino de la fábula. La narración aprovecha la posibilidad de la escena, tras la interiorización del conflicto de forma orgánica, lo que posibilita un desarrollo escénico de aceptable alcance. No se explica el superobjetivo propuesto por los creadores, todo queda a disposición de la magia teatral. El niño es capaz de pensar y concluir lo que se ha mostrado, se siente partícipe del juego escénico: sobra entonces toda imposición comunicativa, todo diálogo impuesto. Para ello, el espacio utilizado afirma la fluidez que adquiere la representación. Puede concentrarse el interés y el centro visual cuando el juglar conquista un pequeño espacio, que permite la expansión exacta de su voz. Tomar en cuenta el lugar escogido, es una tarea a plantearse por la dirección artística.

Para cualquier texto dramático, el tema de la razón y su fuerza en la lucha del hombre resulta un reto, y cuando se utiliza en

la creación infantil el compromiso adquiere una dimensión informativa. La asimilación del conflicto transgredió los límites del suceso y proyectó sus influencias a las leyes generales de la existencia. Más que una simbología directa de personajes, encontramos la problemática del ser en su lucha eventual con los conflictos humanos. La razón era en la figura del conejo una cara de la verdad, proyectada a la búsqueda concreta de manifestación personal. La verdad no es la abstracción de una idea, sino el mecanismo de proyección consciente de un conocimiento, vinculado a la realidad o situación social en que se inserta, cuando el león acepta el consejo, su asimilación no se reduce a un hecho pasivo, sino que se exige la comprensión interna y consciente de lo que entendamos como verdad absoluta. Para todos queda clara la moraleja, pero su conclusión propone un planteamiento más allá de la escena. Es la búsqueda de una verdad individual que exige una razón práctica de comportamiento social. Si la idea escogida por la dramaturgia lleva implícita la riqueza de su vigencia universal, la concepción del espectáculo agota la posibilidad de tomar alcance en la misma dimensión, resulta inconsecuente con sus capacidades reales. Se advertía entonces, entre el contenido y la forma, la dicotomía real de una contradicción.

El juglar justifica a través de siglos el dominio de una escena vacía, su cuerpo llena la plaza y las canciones que esconde en los bolsillos saturan un espacio que se torna vivo. Muestra el mundo del hombre y escapa para dejarnos a oscuras, solos, en el encuentro interior de conclusiones. Redoblante no logró esta vez dar alcance a sus antepasados, sus muñecos no eran la fantasía legendaria que desde el medioevo acompaña su figura. La manipulación intentó salvarlos del anonimato, pero encontró una concepción que obstaculizó el resultado. Volvió con la propuesta de sentarnos cuenteros. Su próxima fábula espera y el público infantil exige.

EL PEQUEÑO PRINCIPE

Obra: El pequeño príncipe / *Autor:* Antoine de Saint-Exupéry / *Adaptación y dirección artística:* Lillian Dujarric / *Música original:* Denis Colina / *Diseños de escenografía, vestuario y luces:* Armando Lumpuy / *Asistente de dirección:* Concepción Colina / *Principales intérpretes:* Hugo Hernández / Juan Acosta / Olga L. Pérez / Amparo Sorí / Manuel Hernández / Concepción Colina, entre otros. / *Grupo:* Teatro Infantil y Juvenil de Sancti Spíritus.

BLANCA FELIPE RIVERO

La iniciativa de incluir también en el Festival espectáculos para jóvenes, hace extensiva la preocupación por el desarrollo de este tipo de teatro, cuando las demandas van en aumento.

Es destacable, pues, que un grupo joven como el de Teatro Infantil y Juvenil de Sancti Spíritus haya traído una puesta en escena que se inscribe en esta línea; más im-

portante aún que la novela de Antoine Saint-Exupéry haya sido la escogida, por la lección de sensibilidad, amor, amistad, sentido del deber y fe en los valores humanos que nos entrega. Pero las exigencias del público joven son cada vez más complejas y no bastan las buenas intenciones; urge el rigor, sobre todo cuando ya tenemos en nuestras manos algunos resultados satisfactorios en tal sentido.

Foto: Tony López



El pequeño príncipe, dirigido por Lillian Dujarric, carece de un concepto sólido como puesta en escena; esto se traduce en el desequilibrio de los componentes teatrales y en la simplificación del nivel de lectura que propone el original de Saint-Exupéry. El mecanismo de acción y reacción entre los personajes es tan mecánico que se afecta la progresión dramática. Los encuentros del Pequeño Príncipe con los diferentes personajes se suceden unos tras otros sin que las intenciones y sus mensajes se evidencien y muevan a la reflexión al espectador.

Reina en el escenario un espíritu reiterativo y monótono que descansa en la narración del texto. Sin embargo, a pesar de que la palabra se impone como código, ésta pierde su significado teatral porque lo que se presenta en la escena es totalmente ilustrativo, y en ocasiones con un falso sentido melodramático y sentimental que está muy lejos de la naturaleza emotiva que se desprende de la novela.

Los actores no logran atrapar el alcance de la obra de Saint-Exupéry, por lo contrario mutilan lo que de hermoso y trascendente posee. El nivel de mensaje que propone el autor es mucho más abarcador que el que resulta de la puesta en escena. La sugestividad merma porque no hay auténtica correspondencia entre texto y puesta en escena y como es lógico entre ésta y el público.

Los bocadillos son atropellados y faltos de expresividad, acompañados de movimientos torpes e ineficaces que funcionan sólo como apoyatura.

La deficiente distribución de los elementos escenográficos imposibilita mayores desplazamientos y disímiles planos visuales en el transcurso de la presentación. Es por ello que las escenas se suceden apenas sin diferencias y a todas se les imponen movimientos semejantes. La concepción escenográfica obliga a que el espacio escénico se reduzca al proscenio.

La falta de imaginación y la debilidad en el trabajo actoral invalidan en gran medida los elementos circunstanciales de la escena. Es el caso de la música, o por ejemplo: una estrella, que constituye parte de la escenografía, situada en el telón de fondo al centro del escenario. Podría ser la

que rodea al asteroide del Pequeño Príncipe, o aquella que el piloto ve reír al mirar al cielo, como recuerdo insustituible de su gran amigo; sin embargo, espera —sin respuesta— ser aludida durante todo el espectáculo.

Mostrar a los actores a la vista del público, uniformados, e intercediendo en el transcurso de la trama como participantes activos y testigos, pretendió otorgarle "modernidad" al espectáculo. Mas, este recurso formal no cumplió su objetivo porque tanto éste como el nivel de ideas que lo sustenta se caracterizan por su pobreza. Llevar a escena esta obra constituye un reto, más cuando obviamente se impone una comparación. Me refiero a la puesta en escena de *El pequeño príncipe*, dirigida por Flora Lauten e interpretada por los entonces alumnos de actuación del Instituto Superior de Arte, que obtuviera mercedamente el Premio a la puesta en escena que explora en los caminos de un renovado lenguaje teatral, en el Festival de Teatro de La Habana 1984. Superar desde todo punto de vista este espectáculo supone un trabajo difícil, por el carácter novedoso del lenguaje escénico, el despliegue imaginativo y fantástico, así como la auténtica comunicación a través de la vigencia y actualización de un texto. Ante la inexorable alusión a dicho espectáculo que nos nutría de emociones, erigiéndose la imagen teatral por su fuerza comunicativa, resalta el débil alcance de ésta.

Para el espectador es mucho más rico el conocimiento que trae consigo de la obra —esa que se mantiene como libro de cabecera de varias generaciones— que lo que sugiere la escena. Esto explica dos fenómenos: la afluencia a la sala, de un público expectante y su evidente desilusión en el desarrollo y final de la obra. Hacer teatro para jóvenes es una ardua tarea que nuestros teatristas asumen con esfuerzos. Por ello es lamentable que representaciones como éstas participen en un festival donde se supone existió una selección previa. Espectáculos como *El pequeño príncipe*, por el Guiñol de Sancti Spiritus, no ayudan en modo alguno ni al desarrollo de la agrupación, ni al estímulo y fortalecimiento del teatro para jóvenes en nuestro país.

LA SERPENTA

Obra: La serpenta / *Autor:* Onelio Jorge Cardoso / *Versión y dirección artística:* Félix Dardo / *Música original:* Gilberto Perdomo y Raúl Mederos / *Diseños de escenografía y muñecos:* Gilberto Perdomo / *Diseño de vestuario:* Graciela González / *Diseño de luces:* Luis García / *Principales intérpretes:* María Eugenia Ferriol, Norma Amin, Graciela González, Fernando López y Rosenio Perdomo, entre otros / *Grupo:* Los Cuenteros

JUAN CARLOS CREMATA

No es esta la primera ocasión ni la última en que los teatristas "echan mano" a la amplia selección de relatos creados por nuestro cuentero mayor Onelio Jorge Cardoso para, a través de una conversión al lenguaje teatral, devolverlos como el hecho vivo que supone la escena. Todo se torna

mucho más interesante conociendo que el afamado autor jamás ha escrito específicamente para las tablas, o al menos no tengo noticia alguna de publicación al respecto. De manera que el grupo Los cuenteros, de La Habana, se sitúa también en la línea "cardosiana", antes señalada, con la adap-

Foto: Tony López



tación y puesta en escena de una de sus piezas conocida con el nombre de *La serpiente*.

El cuento es en realidad bastante sencillo y su asunto refiere la historia de una ambiciosa serpiente que no come ni deja comer pomarrosas a los pajaritos del lugar. Tradúcese de esta forma su conflicto en la, ya antiquísima, lucha entre el bien y el mal, lo cual se encuentra perfectamente "disfrazado", sin que afloren vestigios de moralejas o lecciones baratas. Sin embargo, estas últimas que, desgraciadamente siempre están al acecho de cualquier obra para niños, hicieron su aparición en un inexplicable e innecesario prólogo que vino a resumir en sí mismo todo el didactismo oculto dentro del relato. Este hecho deja entrever una endeble estructura de la versión y por tanto una no lograda integración entre todos los componentes de la pieza. El problema se resiente mucho más con el acompañamiento de canciones con letras superficiales y de un carácter paternalista que niegan la posibilidad de dar rienda suelta a la imaginación infantil y soslayan por entero el nivel de inteligencia en los menores.

Tanto más lamentable por cuanto el grupo presentó credenciales de buen gusto en el diseño escenográfico y de muñecos, buenas actuaciones y adecuada manipulación y contó con un ágil y dinámico sentido del ritmo que elevó en un buen grado la calidad de la entrega. No obstante sus dificultades *La serpiente*, entre los límites de lo convencional, puede catalogarse y agradecerse como un ameno y bonito espectáculo. Pero es precisamente este tipo de obra el que nos servirá de pauta en la discusión de un problema al que se enfrenta nuestro teatro para niños hoy día (y conste que éste no sólo atañe a la producción señalada). A la hora de encarar cualquier creación artísti-

ca y máxime si ésta va dirigida a los pequeños, es necesario, antes, responder a ciertas preguntas esenciales: ¿Cómo vincular todo fenómeno dramático o escénico a la realidad que vive el niño cubano de estos años? ¿Qué importancia puede tener determinada obra o puesta en estos momentos? Los cuentos en blanco y negro son tan viejos como la historia misma y nunca estará de más volver a retomarlos como enseñanza para el presente; pero ¿y los problemas de ahora? ¿Qué respuesta puede encontrar un niño, en el teatro, a sus dudas y enigmas cotidianos? ¿Por qué pensar siempre en diminutivo para ellos? A los niños no ha de contentárseles sólo con imágenes elementales y temas de escasa profundidad. Seguirlos tratando como a seres inferiores, "incapaces de comprender cierto asunto", es una inadmisibles forma de subestimación. Esto no quiere decir que han de desaparecer las hadas, las tortugas, los castillos o las serpientes, pero sí que es hora ya de hablarle al niño en otros términos, que detrás de una simple moraleja haya una guía para su futura vida, que exista un teatro capaz de entretenerlos pero a la vez que los prepare para el diario bregar.

Indagar en los caminos escogidos puede mostrarnos futuros derroteros y estamos aún a tiempo de hablarles a nuestros niños como a iguales y mostrarles en escena sus vivencias más cercanas. Material hay suficiente para hacerlo y existen a montones zonas ávidas de tratamiento e investigación.

Sírvame, pues, *La serpiente* como un termómetro común para medir la fiebre que debemos atajar, pues ella misma, en la estructura de su puesta, se sitúa en el principal dilema que actualmente nos preocupa: ¿Paternalismo o no? ¿Didactismo o no? Urge encontrar la respuesta.

LAS DOS MITADES

AMADO DEL PINO

En el teatro contemporáneo se ha hecho frecuente la presencia de grandes obras de la narrativa, tanto de los llamados autores clásicos como de nuestra época. La dramaturgia soviética, por ejemplo, ha hecho versiones muy eficaces de sus narradores, desde Tolstoi y Dostoievski hasta los más recientes maestros de la prosa. Entre no-

Obra: Las dos mitades / **Autor:** Italo Calvino / **Adaptación y dirección artística:** Bebo Ruiz / **Música original:** Jorge L. R. Marimón / **Arreglos musicales:** Jorge Maletá y Grupo Akanar / **Diseño de escenografía:** Bebo Ruiz y Jullo Alba / **Diseño de vestuario:** Oscar de la Campa / **Principales Intérpretes:** Ricardo Cepero, Regina Rossié, David Albrich, Mabel Pérez, Jorge L. R. Marimón, Angel Gullarte y Pietro Chiodo, entre otros / **Grupo:** Joven Teatro de Marianao.

sotros, sin embargo, el diálogo entre la narrativa y la escena no ha sido muy intenso.

Precisamente por tratarse de una versión de la hermosa noveleta *Las dos mitades del Vizconde*, de Italo Calvino, por estar concebida y dirigida por Bebo Ruiz —una

Foto: Tony López

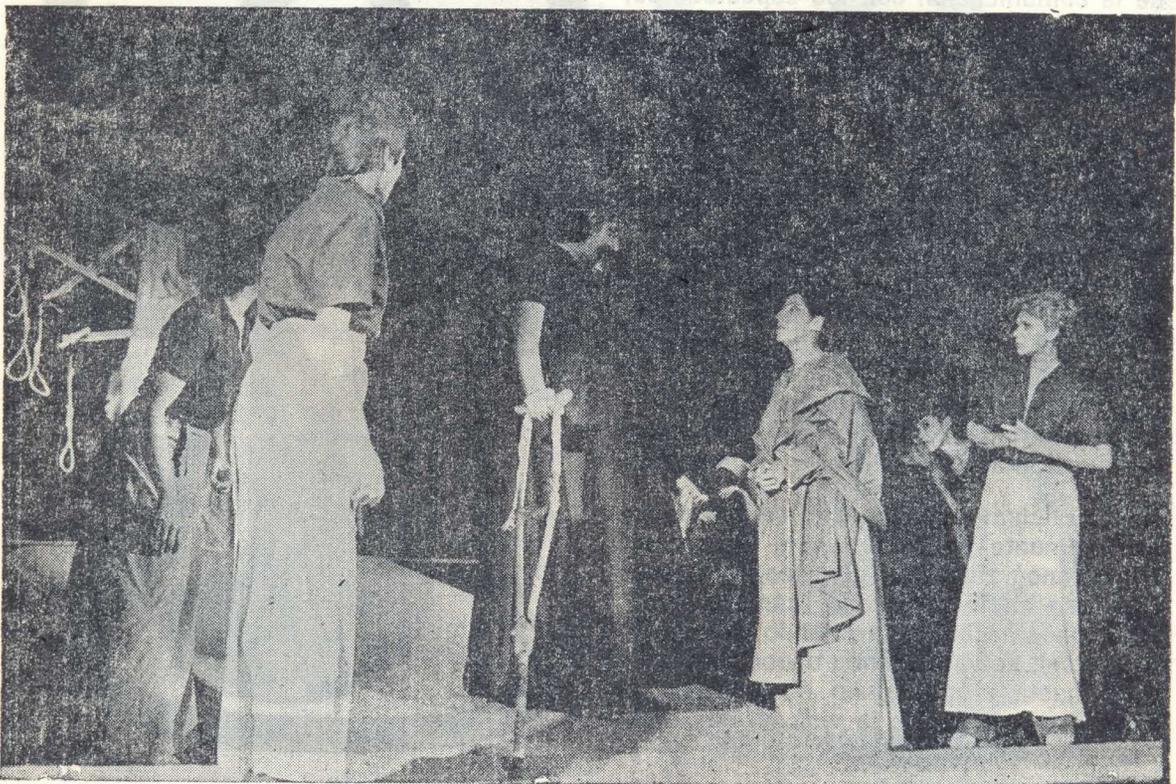


figura de larga trayectoria y merecido prestigio— y por remitirse especialmente a los jóvenes, ocupé un puesto entre los espectadores de su puesta en escena.

¿Qué puede decir a nuestros jóvenes la historia del Vizconde de Terralba? ¿Será interesante debatir a estas alturas simplemente sobre el bien y el mal? ¿Acudirá el autor de la dramatización a una revisión crítica de los conceptos polares de maldad y bondad? Estas y otras preguntas me hacía antes de comenzar la función frente a una sugestiva escenografía y en el momento de llenarse de actores la escena me sobrecogió la esperanza de que se trataría de un interesante proyecto y deseé que los resultados motivaran un sincero aplauso final. Pero...

Bebo Ruiz escoge para su puesta en escena una estructura de comedia musical y recarga su versión de coros, dúos y baladas en casi todos los casos intrascendentes en sus letras y de marcado facilismo en cuanto a la elaboración musical. El objetivo parece ser la búsqueda, a toda costa, de la comunicación con los espectadores; pero ¿por qué abaratar y hasta adulterar un argumento que posee en sí mismo suficiente atractivo?

No estoy en contra de musicalizar lo que en su origen no fue concebido para tal y todos sabemos que puede ser, efectivamente, muy eficaz pero es obvio que la música sólo tendrá sentido si logra convertirse en parte orgánica del espectáculo hasta el punto en que no podamos imaginarlo sin ese elemento. En *Las dos mitades* hay algunos pasajes cantados que podrían suprimirse y, lejos de lamentarse su ausencia, se harían más nítidos los momentos en que lo musical se inserta en la acción.

El eclecticismo es tal vez la característica predominante en esta puesta en escena. La escenografía, que al principio parece apoyarse en la sobriedad (cámara negra, soluciones escénicas partiendo del trabajo del actor), se va haciendo descriptiva e insiste hasta el cansancio en subrayar la división simétrica de la vida en dos mitades que, de hecho, está implícita en el texto.



El vestuario apunta también a ilustrar la dicotomía, con una ropa común de dos colores a la que se suman escasos elementos caracterizadores, pero cuando ya hemos aceptado esta convención aparecen personajes con distinto atuendo y se torna oscura la función expresiva del vestuario básico.

En cuanto al movimiento escénico el eclecticismo está dado por la contradicción entre la brillantez que asoma tímidamente su rostro en algunas composiciones y la torpeza de su ejecución. Por momentos se hace difícil precisar si la dispersión y el caos de algunas escenas se deben a un propósito expreso de transmitirnos una atmósfera "ligera" y "desenfadada" o a limitaciones artísticas del colectivo. En cualquier caso la puesta —tal como la vimos en el festival— da la impresión de un ensayo general donde falta acabado y precisión.

Las actuaciones acusan un notable desnivel que va desde el desempeño discretamente profesional, aunque bastante plano y falto de matices, de David Alberich en el niño-narrador, hasta la falta de organicidad interpretativa que se hace evidente en los personajes de la nodriza (Luciana Suárez) y el Doctor (Walfrido Sánchez), este último, sobre todo, recita todo el tiempo sus textos y ofrece una imagen esquemática de su personaje. Regina Rossié deja ver oficio en su pastora Pamela pero le faltó frescura y proyección escénica para un personaje que pretende representar, precisamente, la juventud y la belleza.

Ricardo Cepero se enfrentó a un difícil reto con las dos mitades de su Vizconde. Nos da la impresión de que el actor trabajó seria y sinceramente su rol pero la vorágine de una elaboración apresurada y los descuidos en su caracterización externa (la careta, por ejemplo, se desprendía a medida que avanzaba la función), le impidieron alcanzar un resultado convincente. Pienso, finalmente, que *Las dos mitades* en esta versión del Joven Teatro de Marianao, puede servir de punto de partida para futuros debates y replanteos —tanto en el seno del grupo como en otros colectivos— sobre el teatro que nuestro público juvenil reclama con urgencia, y puede serlo tanto por lo encomiable del proyecto como por su otra mitad: la falta de profundidad y rigor en la dramatización de un buen texto narrativo y las fallas de su plasmación escénica.

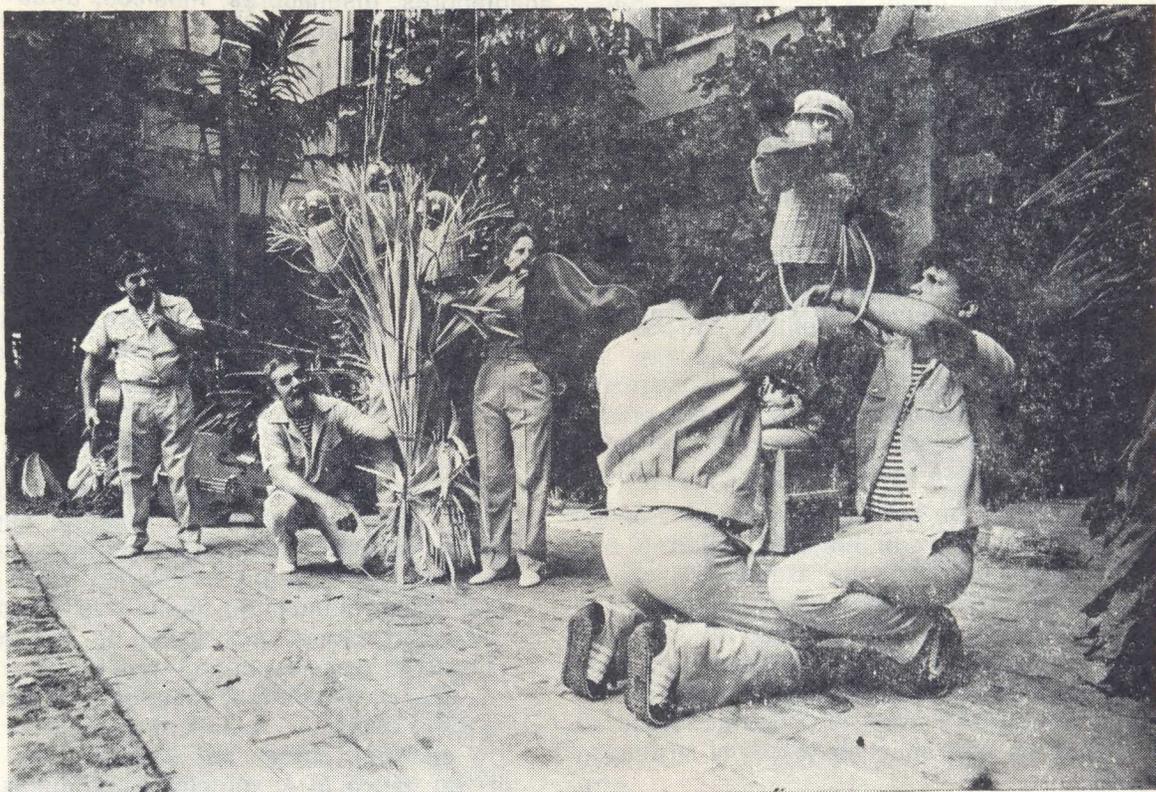
Está muy bien que los grupos consagrados tradicionalmente al teatro para niños se abran al mundo de los adolescentes pero debemos cuidarnos todos (dramaturgos, adaptadores, diseñadores, músicos, directores artísticos, actores y hasta la misma crítica) de caer en la vieja trampa de vincular lo *juvenil* con lo trivial, lo improvisado, lo alegre y "ligero" a toda costa. Si la dramaturgia para niños se libera, cada vez más, de la ñoñería y el paternalismo, en las puestas en escena dedicadas a los jóvenes debemos estar en guardia contra el peligro de la subestimación y cerrarle el paso a la retórica de lo fácil.

LOS TRES PICHONES

GRIZEL MENENDEZ NUÑEZ

No es la primera vez que *Los tres pichones*, cuento original de Onelio Jorge Cardoso, es objeto de una adaptación teatral. Esta vez estuvo a cargo del Teatro Guiñol de Cienfuegos pero con una puesta en escena que no pudo extraer el máximo de los recursos que brinda el teatro para crear un mundo mágico alrededor de la historia contada.

Foto: Riquenes



Obra: Los tres pichones / *Autor:* Onelio J. Cardoso / *Adaptación y dirección artística:* Enrique Poblet / *Música original:* Enrique Rodríguez / *Diseño de escenografía:* Enrique Poblet / *Diseño de vestuario y muñecos:* Mario Rodríguez / *Diseño de luces:* Francisco Valdés / *Principales intérpretes:* Cecilio Valdés, Nelson González, Pastora Naranjo, Agustina Hernández, Nancy Meliá y Mirta Ruiz, entre otros / *Grupo:* Teatro Guiñol de Cienfuegos.

Con casi media hora de canciones, juegos y adivinanzas —tanto, si no más, que el tiempo de duración de la propia obra— se inicia el espectáculo; introducción que incluye las consabidas preguntas a los pequeños espectadores y otros mecanismos ya trillados de búsqueda de participación que, a la larga, resultan paternalistas y hacen que el niño se sienta falsamente

protegido, preparado y exaltado para la representación que ha de continuar, lo que demuestra —en última instancia— cierta incapacidad o desconfianza de los actores para hacerse entender directamente mediante el lenguaje puramente teatral.

Los tres pichones tiene una procedencia netamente narrativa y a pesar de su brevedad y sencillez necesita como puesta en escena de una elaboración donde la imaginación, colorido escénico y movimiento propicien una atmósfera adecuada para que los niños sientan de veras que están en un mundo parecido al de sus juegos; que cada imagen sustente una idea que los acerque a los personajes y se sientan realmente atraídos por la obra.

En este caso, sin embargo, la base de la representación descansa en una narración casi completa del texto, realizada además por dos actores que fungen, a su vez, como escenografía y que por su constante interrupción (como parte de un juego que no cumple finalmente su objetivo) destruye la calidad de un diálogo perfectamente escrito y por tanto la posibilidad de captar su contenido por parte del público.

La concepción escenográfica, centrada en dos pencas de guano y cinco personajes-muñecos manipulados por actores que se mueven por la escena con el desenfado más propio de un ensayo que de una función, rompe definitivamente el encanto que provocaría en los niños sentirse sumidos en esa otra realidad.

Los tres pichones no demandó la participación infantil en la creatividad del cuento, por lo que la segunda parte del espectáculo sólo provocó desinterés del público asistente, lo mismo niños que adultos acompañantes, que al salir sólo recordarían con entusiasmo el prólogo.

Creo que el punto de vista adoptado por el *Guiñol de Cienfuegos* para la teatralización del cuento homónimo de Cardoso queda por debajo del propósito y de las posibilidades expresivas del original. Y me aventuro a asegurar que no es este teatro plano, carente de fantasía, adornado simplemente con efectos facilistas el que responde a las necesidades de nuestro público infantil.

Los niños piensan, analizan y ven el mundo de una manera diferente; óptica que los adultos tenemos que aprender a comprender y respetar.

Estudiar sus reacciones y canalizarlas artísticamente nos llevará a un conocimiento más profundo de su vida para establecer una comunicación efectiva y verdadera con ellos.

No creo que los niños se conformen con cualquier cosa, si desde pequeños les ofrecemos opciones artísticas realmente genuinas, con todo el rigor requerido. Esto nos conducirá, a su vez, a la formación de ese público que tanto necesitamos, capacitado para distinguir y disfrutar el verdadero sentido de la buena obra de arte.

NOKAN Y EL MAIZ

EBERTO GARCIA

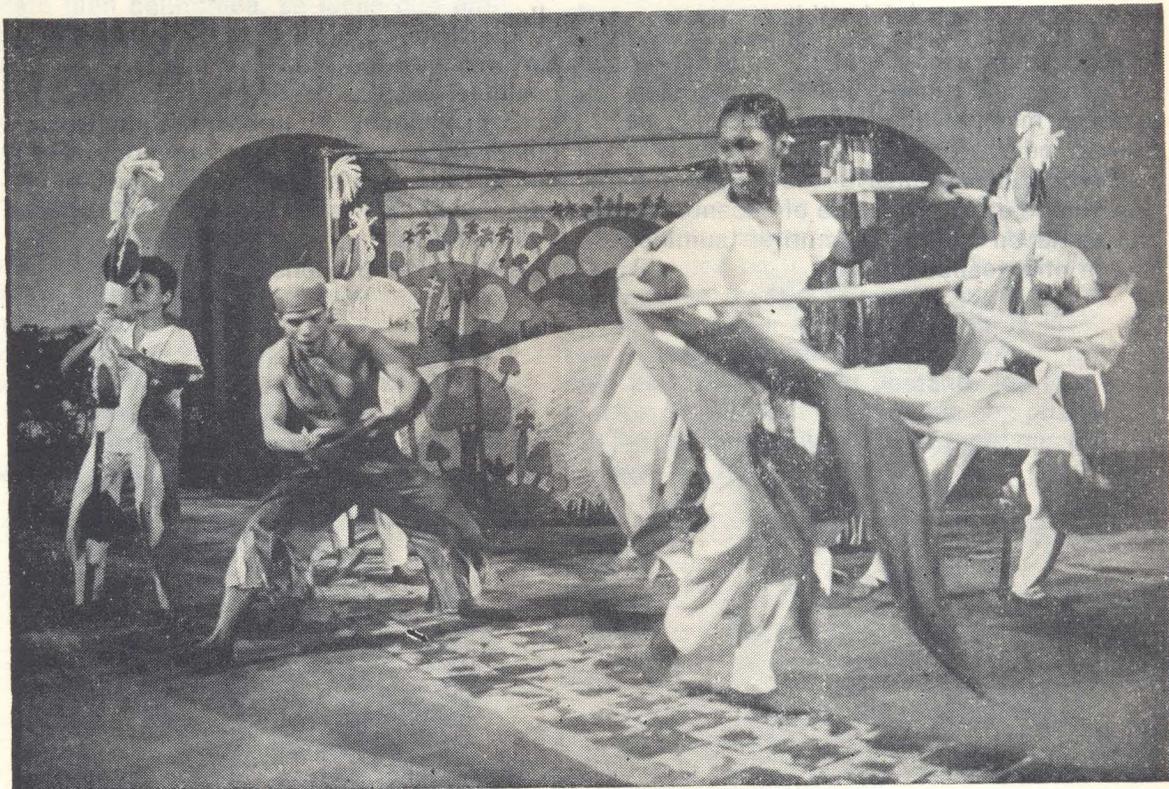
El tratamiento del folklore y las leyendas que forman parte de nuestra cultura popular como punto de partida para la creación teatral, constituye una línea que se define con mayor nitidez en los últimos años dentro de la dramaturgia y la escena cubanas. El teatro para niños cuenta con no pocos autores y colectivos que dirigen su labor

Foto: Riquenes

Obra: Nokán y el maíz (basada en una leyenda de la cultura popular tradicional conga de origen bantú) *Autora:* Dania Rodríguez García / *Versión y dirección artística:* René Fernández / *Diseños de escenografía, vestuario y muñecos:* Zenén Calero / *Diseño de luces:* Pablo P. Jáuregui / *Música:* Conjunto Afro-Cuba, de Matanzas / *Principales intérpretes:* José Luis Quintero, Leonardo Lucero, Carmen Domínguez y Miriam Zulueta, entre otros / *Grupo:* Teatro para niños y jóvenes Papalote.

hacia esa vertiente, y entre ellos, el Grupo Papalote, de Matanzas, que con *Nokán y el maíz*, de Dania Rodríguez García y puesta en escena de René Fernández Santana, se presentó en el Festival.

En medio de la celebración del Día de Reyes, el Cabildo Real Congo Mayombe representa la leyenda de Nokán, el hombre



que no quería compartir la tierra, el trabajo y la cosecha con la Jicotea, el Gato, el Majá y el Chivo, estos últimos desprovistos de una parcela donde trabajar y deseosos de ganarse el pan con esfuerzo propio. A partir de tan sencillo asunto se estructura el argumento de esta pieza donde los intereses mezquinos, la ambición y la falta de solidaridad humana de Nokán, son presentados desde una perspectiva crítica y aleccionadora.

Tiene la propuesta del colectivo matancero, entre sus valores preliminares, el asumir este tema en un contexto folklórico, sin caer en el pintoresquismo o la sublimación de situaciones y personajes, renunciando así a los oropeles y estridencias con que suelen subir a escena obras de esta naturaleza. Asimismo, el intento de ofrecer una pincelada de fantasía e imaginación a partir de elementos autóctonos, que reflejan el sello original de nuestra identidad, le aporta coherencia al espectáculo y lo distingue, dentro de la muestra presentada al Festival, por su sobriedad y cuidadosa factura.

Con un telón de fondo inspirado en pinturas de Mendive y el yute, el guano y las telas negras, rojas, blancas, azules, amarillas, verdes... que comienzan a bailar al ritmo de los tambores, se crea la atmósfera sonora y visual propia para la representación, en la cual el color es utilizado de acuerdo al valor simbólico que encierra en la cultura conga. Similar correspondencia entre el significado de los elementos y su función en la puesta en escena, se manifiesta en el diseño coreográfico, que establece por momentos una relación entre los personajes, el suceso dramático y el carácter de los pasos que se ejecutan en la danza; de tal modo que la imagen escénica enriquece sus códigos y gana también en autenticidad.

Sin embargo, no todo es feliz en el espectáculo, pues por encima de los valores apuntados, *Nokán* y *el maíz* presenta fallas dramáticas que se resienten también en la puesta en escena. Si por una parte, la causa y las fuerzas que participan en el conflicto se reconocen a simple vista; por otra, el desarrollo del enfrentamiento y los motivos de la acción, evidencian debilidad



y ligereza extremas en su concepción. El proceso dramático se supedita al mensaje, al sentido didáctico que subyace en la pieza. De esta forma el diálogo ocupa un papel primordial en la proyección de los sucesos y las ideas, en tanto expone lo que la acción no logra sugerir por sí misma. Los parlamentos llegan a ser por momentos sentenciosos y ello, unido a sus no logradas pretensiones poéticas, afectan el ritmo y la fluidez del discurso verbal.

La simplicidad en la fabulación de *Nokán*... para elaborar un mensaje claro, directo y comprensible por todo el público —y prefiero no delimitar aquí fronteras generacionales que no hacen sino reducir la verdadera dimensión de cualquier obra— puede constituir una virtud o un defecto discutibles de la pieza. Lo cierto es que este elemento le resta posibilidades al desarrollo de la acción y por consecuencia al trazado de los personajes. Estos últimos, ya sean hombres, animales o dioses, aparecen como esquema, esbozados sólo desde un ángulo de lo que pudiera ser un carácter más complejo. Y es oportuno señalar entonces cómo aquí, a modo de solución, los dioses, invocados por los animales, llegan a reordenar el “aparente” desequilibrio y dan a cada cual lo suyo, sin que tal proceso se haga evidente en el personaje de Nokán, motivo central de la crítica.

Señalé antes que las deficiencias del texto se hicieron visibles en la representación en tanto Fernández asume la palabra como

la imagen de mayor peso en su concepción escénica. De ahí que la composición y el movimiento ilustren —no sugieran— las expresiones de los personajes, y generen al mismo tiempo cuadros de una gran belleza pictórica que contrastan con otros donde se produce una interpretación elemental del suceso. La danza, como recurso que resuelve necesidades del espectáculo al ubicar situaciones y personajes, adquiere sustantividad y particular valor en el conjunto; puede decirse incluso que es el elemento de mayor elaboración, del cual emana ese carácter coreográfico, preciso, exacto y al mismo tiempo austero que define a la puesta. Austeridad que elude la presencia de recursos gratuitos o puramente formales, pero que contiene el desarrollo de escenas como las del Cabildo, el juego entre Nokán y los animales, la cosecha del maíz, por citar sólo algunas que soportan aún una concepción de mayores pretensiones.

Nokán y el maíz, ha de convertirse en punto de partida para el colectivo, no únicamente por los aciertos de esta experiencia, sino por la superación de esta etapa, por la búsqueda de una práctica escénica abierta y renovadora en correspondencia con las posibilidades y preocupaciones de estos jóvenes actores, que al desarrollar plenamente sus fuerzas, hallarán sin dudas una imagen más cercana a las necesidades del teatro para niños en Cuba, pues ya se les ve por buen camino.

ACTA DEL JURADO

En la Ciudad de La Habana, a los 19 días del mes de septiembre de 1985, Año del Tercer Congreso del Partido, el Jurado del IX Festival de Teatro para Niños, integrado por Marta Valdés, Carlos Pérez Peña, Freddy Artilles, Roberto Fernández, María Elena Ortega, Magaly Muguercia y Leandro Soto, después de valorar la totalidad de los espectáculos presentados al Festival, decide, por unanimidad; lo siguiente:

En la categoría de Teatro para Niños, otorgar premios de puesta en escena a:

Agüé el pavo real y las guineas reinas, escrita y dirigida por Yulki Cary, del grupo Anaquillé, de Ciudad de La Habana.

El patito feo, versión y dirección de Mario Guerrero, por el Guiñol de Camagüey.

Ruandi, de Gerardo Fullea León, dirigida por Enrique Poblet, del Guiñol de Cienfuegos.

En la categoría Teatro para Jóvenes, declarar el premio desierto, por considerar que los espectáculos presentados no consiguen ofrecer propuestas integrales y acabadas que respondan a las demandas del público al que se dirigen. No obstante, el jurado señala valores parciales en las puestas en escena de El caballo de ceiba, del Centro Experimental de Teatro de Santa Clara, y La flor de Cuba, de la Teatrova.

— Otorgar el premio de Actuación Femenina a Xiomara Palacio por su trabajo en el personaje de Afortunado en Mascarada para un cuento, del Teatro Nacional de Guiñol.

Mención a Agustina Hernández por su interpretación de Ruandi en la obra homónima del Guiñol de Cienfuegos.

Declarar desierto el premio de Actuación Masculina

Otorgar el premio de Actuación Femenina con Títeres a María Eugenia Ferriol por su trabajo en el personaje La Serpenta, en la obra del mismo título del grupo Los Cuenteros, de San Antonio de los Baños.

Declarar desierto el premio de Actuación Masculina con Títeres.

Otorgar un Premio Especial al trabajo colectivo de Actuación con títeres al elenco del Guiñol de Camagüey por su trabajo en El patito feo.

Otorgar el premio de Música a Augusto Blanca y al grupo Teatrova por La flor de Cuba.

Premio Especial por el trabajo musical a Ricardo Guerra y al elenco de Agüé el pavo real y las guineas reinas, del grupo Anaquillé.

Mención a Roberto Novo y al colectivo del Guiñol de Cienfuegos por la creación e interpretación de la música en la puesta en escena de Ruandi.

Otorgar el premio de Diseño a Zenén Calero por Nokán y el maíz, del grupo Papalote, de Matanzas.

El Jurado decide otorgar el Gran Premio Modesto Centeno a la puesta en escena de la obra cubana original que mejor integra al lenguaje teatral la búsqueda de una expresión nacional a Nokán y el maíz, del grupo Papalote de Matanzas.

-Y para que así conste, firman la presente acta los miembros del jurado.

Marta Valdés
Freddy Artilles
María Elena Ortega
Carlos Pérez Peña
Roberto Fernández
Magaly Muguercia
Leandro Soto

¡OJO, CREA HABITO!

Obra: Los ladrones del sol / *Creación y puesta en escena:* Charles Lecoq y Thierry Lecoq / *Dirección técnica:* Jean Jacques Ignart / *Intérpretes:* Muriel Masson, Charles Lecoq y Thierry Lecoq / *Grupo:* Teatro de Animación du Versau.

Obra: Cabaret para niños / *Textos:* Gunnar Harding, Börje Lindström Niklas Radström y Staffan Göthe / *Música:* Eva-Britt Andersson y Ulf Dageby / *Dirección artística:* Jan Bergman / *Diseños de escenografía y vestuario:* Ana Skagerfors / *Luz y sonido:* Ulf Johansson / *Producción:* Eina Hagberg / *Intérpretes:* Barbro Larsson, Sonja Lund,, Soren Hagdahl, Björn Paijkull, Eva-Britt Andersson / *Grupo:* Atelier Teatern.

Obra: El caballero del ojo triste / *Guión y dirección artística:* Per Nordin / *Diseños de escenografía y vestuario:* Ted Ström / *Música:* Eva-Britt Andersson / *Coreografía:* Sonja Lund / *Producción:* Marie Gullberg y Eina Hagberg / *Intérpretes:* Barbro Larsson, Björn Paijkull y Johan Wahlqvist / *Grupo:* Atelier Teatern.

GERARDO FULLEDA LEON

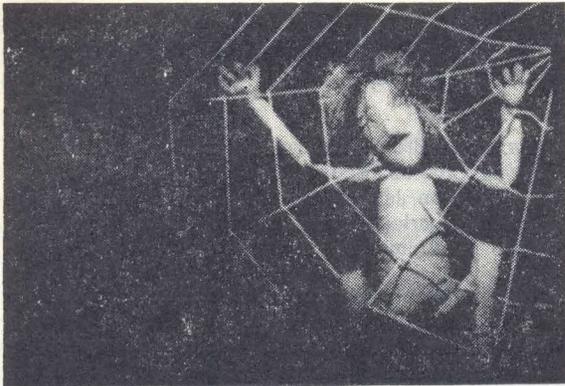
Como una vigorosa aunque breve bocanada de aire fresco puede catalogarse la presencia entre nosotros de dos colectivos europeos invitados al Festival: Theatre D'Animation Du Versau (Francia) y el Atelier Teatern (Suecia). Ambos con sus particulares formas de hacer, nos trajeron la oportunidad del disfrute y la sana confrontación con algunas de las tendencias que priman en la actividad del teatro para niños y jóvenes, en estos momentos, en Europa.

El primer punto de partida ético de ambos grupos y que se evidencia tras admirar sus puestas en escena, nos resulta semejante: ser consecuentes con su realidad. O sea que parten de lo que les rodea, de los contextos que conforman y deforman la existencia de niños y adultos en la sociedad en que viven; conscientes así de que el camino hacia la ansiada universalidad —siempre que se quiera ser profundo— pasa incuestionablemente, por lo nacional.

El segundo y no menos importante punto que los asemeja es, por tanto, el de no subvalorar al joven espectador sino con-

siderarlo como lo que es en realidad: un ser pensante y sensible en desarrollo, ávido de conocimiento y sensaciones, abierto a las interrogantes que le ofrece el mundo del cual también forma parte, aunque a veces no sea admitido así por los mayores. Por consiguiente no hay temor ante el nivel de complejidad de los problemas planteados, ya que esperan que esta urdimbre atraiga más a sus jóvenes espectadores que la simplificada enunciación de pueriles situaciones —agobiadas de tintes moralistas—; y que sólo tratan de limitarlo y reducirlo a una condición que, aun sobrelvalorada en el mejor de los casos, lo remite a un microcosmos excluyente de las posibilidades sensoriales e imaginativas, que les reporta la experiencia real en su diario existir.

Por último y no en lo último: el rigor artístico, ese factor sin el cual todo lo anterior puede convertirse en una aburrida mole de concreto y consignas. Rigor que se manifiesta en los textos seleccionados, en los elementos escénicos y, sobre todo, en la actuación de los creadores en el tablado.



LOS LADRONES DEL SOL

Las marionetas del Theatre D'Animation Du Versau llegaron para quedarse en nosotros con su encanto, sus sugerencias visuales y ese aliento irreversible que nos deja lo mágico. Un espectáculo eminentemente sensorial donde la imagen, acompañada de la música, es dueña y señora de la escena pero sin rebuscamientos elitistas o manierismos formales; en busca siempre de lograr conmovir y acuciar la mente a la labor de valorar más críticamente la realidad circundante.

Es de este modo que la compañía gala, fundada en 1960 por el infatigable y audaz Charles Lecoq, ya ha hecho las delicias de más de 200 000 niños en toda Francia. Las virtudes de este colectivo han sido ratificadas en la arena internacional, como ocurrió en el Festival Mundial de Bucarest, en 1965 y allí cosecharon los mayores elogios; que luego se repitieron a lo largo de España, R.F.A. e Israel.

Sus diez componentes trabajan en un pequeño local en las afueras de París, con diversas técnicas expresivas de manipulación —ya sean nuevas o antiguas—, según necesidades y características de cada puesta; pues es primero el tema y luego la historia a relatar los que definen, por norma, el tipo de realización de las marionetas.

"La música sobre todas las cosas", parece ser un exergo que ha tomado Lecoq de los versos del poeta francés Verlaine para

su labor creativa. Ella, acompaña en todo momento a sus realizaciones, a veces sin que nos demos cuenta de su existencia por lo unido que va a la idea rectora de la imagen; con lo cual logra, además, sensibilizar a su público con el mundo sonoro elaborado por el moderno Pierre Boulez o el tradicional Wagner. Música e imagen llegan a conformar un nuevo "texto" ceñido y vital que deja el camino libre a las marionetas dándoles "el lugar que tienen en el marco de la expresión teatral, ya que éstas no se pueden desarrollar si sólo son un subproducto del teatro de actores", como bien apunta el creador.

Con estos ingredientes se nos ofreció *Los ladrones del sol*, en creación de Charles y Thierry Lecoq. A partir de elementales situaciones como pueden ser el nacimiento y reconocimiento de dos aves, las cómicas diferencias que se entablan entre un gato y un ratón hasta llegar a la polisemia de *Contrastes y Fantasmas*, en las cuales se va cargando la atmósfera de peripecias donde la condición humana de los personajes se pone a duras pruebas. Mas todo, desde el comienzo, se siente alentado de una conceptualidad evidente, expresado en forma sintética, casi con la parquedad cinética del arte escénico japonés. Las figuras humanas, realizadas por la luz negra, llevadas a la mayor estilización y los animales recreados en la vistosidad y exuberancia propias de una naturaleza negada a ser exterminada; logran un espectáculo preciso, coordinado al máximo, con el más alto nivel de manipulación, en una lectura no limitada, específicamente, a los niños sino hecha para todos los que en su medio social se sienten atezados por síndromes tales como la destrucción ecológica, el militarismo, el más feroz individualismo y otros males que son del interés de esta sociedad.

Ladrones... podrá gustar a muchos más y a otros menos, tal vez pueda resentirse para algunos —asiduos degustantes de otros códigos establecidos— por las frecuentes variaciones de ciertos temas a lo largo del programa pero necesarias para alcanzar mayor profundidad en la diversidad de causas y efectos a señalar; pero

con su riqueza formal, su carga humanista, no exenta a ratos de cierto derrotismo, nos hicieron navegar por los predios de la poesía, ese océano al cual —aunque no lo hayamos aprendido a plenitud— siempre regresaremos, fascinados, deseosos de nuevas travesías, aptos y dispuestos a emprender con nuevos bríos nuestra tarea cotidiana.

EL ATELIER TEATERN

El Atelier Teatern llegó procedente de la ciudad de Gotemburgo, en la lejana Suecia. Para mostrarnos el quehacer de un grupo inscrito dentro de los cánones del teatro "independiente"; movimiento de gran fuerza allí y que en cada uno de los conjuntos que lo conforman "reúne a unos cuantos artistas de ideología afín para llevar a cabo colectivamente una representación teatral". Ellos integran la gran mayoría de la actividad teatral del país, con modos de representación variados, ya sea en teatros, fábricas, escuelas, guarderías o en plena calle. Todos con una fuerte aspiración a

Fotos: Isabel Sierra

representar los aspectos sociales que atañen a su realidad de la forma más certera y creadora.

Con textos tomados de la literatura de su país, o piezas de encargo que a veces realizan los propios actores devenidos en escritores; con directores invitados; con una nómina fluctuante de actores según las necesidades de cada proyecto; el Atelier Teatern ha logrado ganarse, con la coherencia de su repertorio y determinado nivel de calidad de sus montajes, un puesto de prestigio dentro de un movimiento de una riqueza conceptual y artística poco común, en el panorama europeo del teatro para niños y jóvenes.

Aquí su carta de presentación fue *Cabaret para niños*, con textos de Gunnar Harding, Börje Lindström, Niklas Radstrom y Staffan Gothe; una especie de revista musical donde la ironía y el humor nos llevan de la mano hacia problemáticas tan diversas como la deshumanización, los prejuicios sexuales y la soledad de los adolescentes.



Todo era posible en escena: a una canción satírica seguía un ingenioso chiste, a éste un monólogo brillante de un niño "extrañado" de su medio social y su familia. Ahora se nos mostraban las máscaras de la agresividad ocultando al temor y la autorrepresión y luego una absurda situación común: una visita, reveladora de la falsedad de las relaciones en ese medio.

Con un lenguaje de gran calidad literaria se encaraban hasta temas de los llamados escabrosos con una soltura y visión desmitificadora que podía hacernos enrojecer momentáneamente por ciertas crudezas para luego volvernos al vecino de asiento y, cómplicemente, aprobar lo insólito visto y oído. Siempre, en los cuadros cómicos o dramáticos, permanecía latente un canto al optimismo, a la necesidad de deshacer tabúes y derribar empaladizas que impiden el normal desarrollo de los jóvenes y su acceso y el derecho a intervenir de forma más íntegra en los problemas de su tiempo. Pocas veces, en los últimos años, algo tan esperanzador y nutricional ha subido a nuestros escenarios para un sector juvenil que tanto lo merece y clama por ello.

Si Jan Bergman, en su chispeante y lúcida dirección escénica y Eva-Britt Andersson y Ulf Dageby en la refrescante música se anotan puntos considerables a la hora de evaluar tal logro, mucho más habría que decir de los intérpretes: Sonja Lund, dinámica y sensual a la vez; Soren Hagdhal con una peculiar y certera comicidad; Stefan Gothe, dueño de sus muchas posibilidades teatrales y Bjorn Paijkull, inusualmente vivo y creador; pero basta decir que con sus excelentes desempeños lograron meterse a nuestro público en el bolsillo, quienes los hicieron ya sus favoritos.

La otra cara de la moneda que nos mostró el Atelier fue *El caballero del ojo triste*, con guión y dirección de Per Nordin, un joven autor que sigue a su manera, en su creación para jóvenes, los pasos de ese maestro sueco y de la dramaturgia internacional que es Lars Noren, quien en sus obras —bien adultas— refleja con una fidelidad pavorosa las facetas más mórbidas de los habitantes de la península escandinava.

El texto de Nordin está repleto de situaciones de valiosa factura literaria y por medio de ella da vida a una historia en que lo psicológico sienta cátedra por encima del resto de los factores dramáticos y que halla en la representación una atmósfera que —aun cuando trata de no ser convencional con su disposición espacial un tanto a lo teatro arena— no logra desprenderse de cierto peso naturalista en el que se orienta la trama.

Así damos cuenta de una especie de fábula infantil contemporánea con mucho de interés para adultos que puedan cometer "locuras" agobiados por la realidad. Narrada con un prisma que vuelve a ser optimista, sustentada por una fe en la transformación del hombre, irremplazable y más allá de los límites al que éste haya llegado en su alienación; un canto "al corazón y la fantasía de los hombres buenos", resuelto con fresca teatralidad pero que en su solución final destila cierta simplicidad no acorde con lo patológico de la situación planteada, de la cual uno podía esperar más teatralmente hablando.

La puesta en escena cuidada y evocativa, a ratos contó con una coreografía feliz de Sonja Lund y una acogedora música de Eva-Britt Andersson, elementos bien imbricados entre sí y dóciles, sin perder carácter, a los dictados generales de la propuesta. Las mejores virtudes se percibieron en las actuaciones; ahí quedó esa excelente disertación de Barbro Kollberg de lo que es dominar con el gesto y la palabra; el conmovedor hijo de Joham Wahlqvist, sin concesiones a los clichés, orgánico a más no poder; la madre convincentemente elaborada por Linda Hellstrom y ese patético y a su vez risible padre, logrado en todas sus aristas por Bjorn Paijkull. Ellos, con su palpitante labor, lograron rebasar los límites del idioma (es de destacar la labor de la mayoría de los miembros de este colectivo que aprendieron frases y hasta textos completos en español) para hacernos llegar a los mayores su mensaje de artistas y ciudadanos fervorosos de humanismo y despertar asombro e interés en los menores, quizás sin entender las últimas implicaciones de lo que ocurría en escena pero seducidos por el "como" de la



representación, atentos y receptivos ante ese misterioso juego —por suerte crea hábito— que es el buen teatro.

Puedo resumir que hemos tenido la suerte de constatar realizaciones de alto nivel artístico, con los pies muy afincados en su devenir histórico, donde la contemporaneidad aflora con una fuerte carga imaginativa y donde la actitud intelectual —no intelectualista— adoptada por sus creadores, pretende hacer pensar y sentir a su público

sobre las más apremiantes cuestiones que les afectan. Buenos ejemplos, con sus alcances y limitaciones, de algunas corrientes que bien podríamos aspirar a hacer nuestras en sus postulados esenciales, con nuestras especificidades, sin mimetismos pedestres pero sí con el afán de responder al nivel de complejidad de los temas de nuestra realidad y a la creatividad escénica que reclaman como una necesidad nuestros niños y jóvenes espectadores. No los defraudemos.

UNA ENCUESTA SOCIOLOGICA: LAS DIEZ MEJORES PUESTAS EN ESCENA

HAYDEE SALA SANTOS Y MIGUEL SANCHEZ LEON

Sin entrar a examinar el muy discutido problema de la objetividad de la calidad artística cuando se expresa una determinada apreciación estética sobre una obra teatral, preferimos que el lector pueda observar algunos resultados de una *encuesta sociológica* que, en el ámbito de la opinión, rozan tan debatida cuestión; y que tal vez le inquieten y le hagan reflexionar acerca de ciertos fenómenos que nos saltaron a la vista cuando analizamos uno de los aspectos abordados en esta investigación.

Con el fin de probar la aplicación de una técnica cuantitativa de valoración de la calidad del repertorio mediante una escala de estimación, decidimos usar el *método de valoración por expertos*; y seleccionamos al azar una muestra de 12 *jueces* o *expertos* entre directores, actores, asesores e investigadores teatrales de reconocida trayectoria, vastos conocimientos y sólido prestigio en la profesión.

Entre otras cosas, se les solicitó en una *pregunta abierta* que mencionaran los títulos de las puestas en escena que —a su juicio— eran *las mejores* que se habían presentado por grupos nacionales de teatro dramático, sin indicárseles ningún período en particular en que tuvieran que circunscribir sus valoraciones.

Tampoco se les definió ni sugirió previamente concepto alguno respecto a lo que debía entenderse por calidad. Lo que nos interesaba, por el momento, no era llegar a fijar dicho concepto, ni a descompo-

ner la valoración de una puesta en escena en sus distintos elementos (calidad del texto dramático, dirección artística, actuaciones, diseño, etc.); sino obtener una apreciación general según un criterio cualitativo personal, que se basara en el resultado integral de la puesta en escena en su conjunto.

Cada juez trabajó y valoró por separado según su criterio. Y una vez que procesamos las encuestas devueltas por cada uno, aparecieron las sorprendentes coincidencias y otros resultados no menos inesperados.

LAS MEJORES PUESTAS EN ESCENA

Los jueces mencionaron los títulos de 65 *puestas en escena*, las cuales acumularon un total de 145 votos. Estas fueron presentadas por 24 colectivos —extintos y actuales— de teatro dramático *entre los años 1946 y 1983*.

Si tomamos solamente las "puestas en escena" presentadas en Cuba por colectivos nacionales de teatro dramático entre 1959 y 1983, éstas hacen un total de aproximadamente 857 *obras*. De ellas, se mencionaron 59; lo que representa el 7 % del total de obras estrenadas en el período revolucionario.

No obstante el amplio universo de obras a elegir, la selección recayó en un número de puestas bastante limitado, y en muchos casos coincidente.

Así, las *diez mejores puestas en escena* demuestran una homogeneidad en las apreciaciones de diferentes jueces que pueden llevarnos a pensar en la existencia de patrones objetivos para valorar la calidad artística, pese a la inevitable variabilidad de los juicios individuales.

No se explica de otro modo, que el 91,7 % de los jueces hayan seleccionado *Fuenteovejuna* estrenada en 1963 por Teatro Estudio en La Habana, entre las "mejores puestas en escena".

tas en escena".

Por otra parte, si nos atenemos sólo a las puestas en escena estrenadas entre 1959 y 1983 que ocupan los *cinco* primeros lugares entre las "*diez mejores*" de acuerdo a la cantidad de votos dados por los jueces, aparece aún más claramente la comunidad de criterios: el 41 % de los votos se concentran en 5 obras, que constituyen el 0,5 % del repertorio presentado entre esos años (857).

LAS DIEZ MEJORES PUESTAS EN ESCENA

TITULOS	AÑO ESTRENO	VOTOS	%	COLECTIVOS	DIRECTOR ARTISTICO
1. Fuenteovejuna	1963	11	91,7	T. Estudio	Vicente Revuelta
2. La Noche de los Asesinos	1966	9	75,0	T. Estudio	Vicente Revuelta
3. Bodas de Sangre	1979	7	58,0	T. Estudio	Berta Martínez
4. Madre Coraje y sus Hijos	1961	6	50,0	T. Estudio	Vicente Revuelta
5. Doña Rosita la Soltera	1961	6	50,0	T. Estudio	Roberto Blanco
6. Viaje de un Largo Día hacia la noche	1958	5	42,0	T. Estudio	Vicente Revuelta
7. María Antonia	1969*	4	33,3	T. E. Ocuje	Roberto Blanco
8. La Vitrina	1971	4	33,3	G. T. Escambray	Elio Martín
9. Romeo y Julieta	1964	4	33,3	C. D. Nacional	Otomar Krejcha
10. Don Gil de las Calzas Verdes	1969	4	33,3	T. Estudio	Berta Martínez

El por ciento se refiere al total de jueces (12).

* Se refiere a su estreno por el Teatro Ensayo "Ocuje", aunque su estreno mundial ocurrió en septiembre de 1967 por el grupo Taller Dramático.

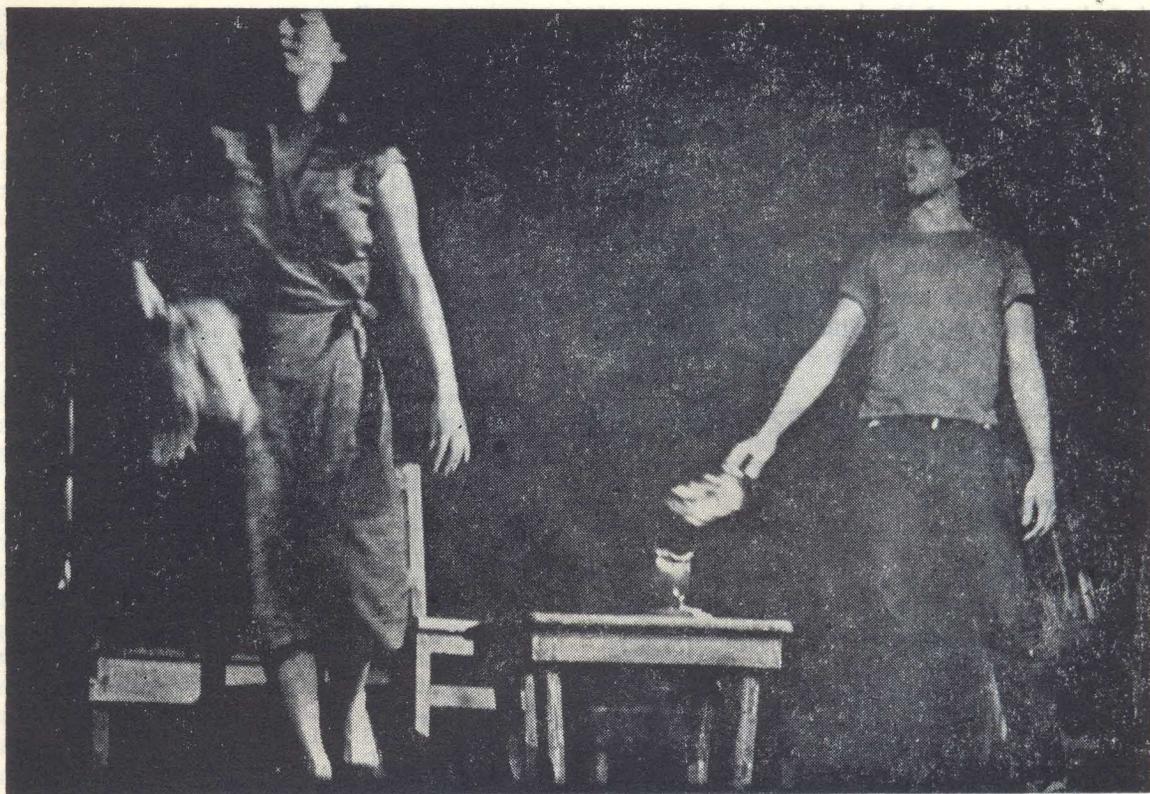
Se destaca particularmente que de las "10 mejores puestas en escena" a juicio de estos expertos, siete son puestas de Teatro Estudio; y dos, de agrupaciones teatrales ya desaparecidas: el Teatro de Ensayo Ocuje (1969-1972) y el Conjunto Dramático Nacional (1962-1966).

Lo curioso de este resultado es que de estas diez mejores puestas en escena nueve corresponden a sólo cuatro directores artísticos cubanos: Vicente Revuelta (4 obras), Berta Martínez (2 obras), Roberto Blanco (2 obras) y Elio Martín (1 obra).

Este fenómeno tan singular, además de evidenciar el reconocimiento de los logros artísticos verdaderos y la indudable calidad de tales directores, puede llevarnos a pensar que los mejores exponentes del quehacer teatral en nuestro país se concentran

en la obra de dichos maestros, quienes no afrontan muchos "competidores" de calidad similar, y ni siquiera —y esto es lo que nos preocupa— "seguidores" más jóvenes, en la cuantía necesaria para el desarrollo del movimiento teatral cubano.

Sabiendo que actualmente en nuestro país no se forman académicamente directores artísticos, estos datos nos revelan la necesidad más inminente de preparar nuevos directores y promover su labor en términos más intensos de exigencia, innovación y calidad en sus resultados artísticos, como una forma de que en el futuro podamos contar con una gama más amplia de directores artísticos cuya obra se encuentre entre las "mejores puestas" del teatro cubano. (Véase el listado de obras y de directores artísticos en el Anexo)



La noche de los asesinos, de José Triana, por el colectivo Teatro Estudio, estrenada en noviembre de 1966, bajo la dirección de Vicente Revuelta. En la foto: Flora Lauten y Adolfo Llauradó.

María Antonia, de Eugenio Hernández Espinosa, estrenada por el Teatro de Ensayo Ocuje, en octubre de 1969, bajo la dirección de Roberto Blanco. En la foto: Hilda Oates y bailarines del Conjunto Folklórico Nacional.

La vitrina, de Albio Paz, puesta del Teatro Escambray en 1971, bajo la dirección de Elio Martín. En la foto: Pedro Rentería, Concha Ares y Susy Monet.

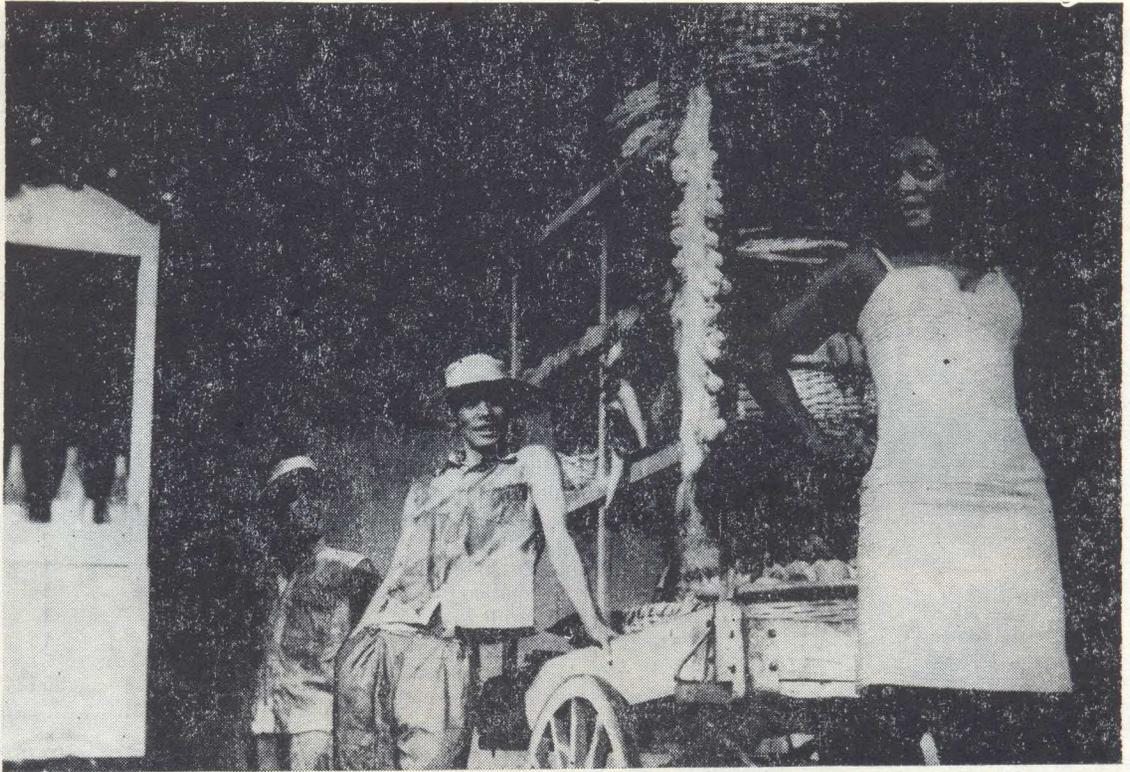
LOS COLECTIVOS

Las puestas en escena mencionadas por estos jueces como las "mejores" hacen, como ya dijimos, un total de 65. De ellas, el 91 % fueron estrenadas después del triunfo de la Revolución. Esta elevada proporción no es más que el reflejo del inusitado auge que provoca la Revolución en el teatro cubano, y del fomento a escala nacional de un verdadero movimiento teatral.

Se aclara, por si surgieran dudas, que la mayoría de los jueces que seleccionamos, tienen edades que les permiten haber visto y valorado obras de teatro antes de 1959; y que el peso tan preponderante de las obras puestas en la Revolución no es efecto de un sesgo accidental de la muestra de jueces seleccionada.

Sólo un 9 % de las puestas en escena que se mencionaron (6), fueron estrenadas por grupos existentes antes de la Revolución. Estas acumulan, sin embargo, sólo un 4 % de los votos.

El resto son 19 puestas pertenecientes a colectivos creados y extinguidos en el período revolucionario, las cuales representan un 29 % del total de obras y un 24 % del total de votos; y las 40 restantes, puestas en escena de colectivos aún vigentes, que reúnen el 72 % de los votos y el 62 % de las obras mencionadas.



W. G. F. Eganway
J. Capone de Aceto



COLECTIVOS

	Cant. de Obras	Cant. de Votos
<i>ANTES DE LA REVOLUCION</i>		
1. Las Máscaras	1	1
2. Prometeo*	3	3
3. A.D.A.D.	1	1
4. Colectivo mixto	1	1
Sub-Total	6 (9%)	6 (4%)
<i>PERIODO REVOLUCIONARIO</i>		
<i>Colectivos Extintos</i>		
1. Conjunto Dramático Nacional	5	8
2. Teatro Musical	3	5
3. Teatro Experimental	1	3
4. Grupo Milanés	1	3
5. Teatro de Ensayo Ocuje	3	6
6. Grupo Jorge Anckermann	1	2
7. Grupo La Rueda	1	2
8. Conjunto Dramático de Oriente	1	1
9. Taller Dramático	1	1
10. Grupo Guernica	1	1
11. Colectivo mixto	1	1
Sub-Total	19 (29%)	35 (24%)
<i>Colectivos vigentes</i>		
1. Teatro Estudio*	26 (40%)	83 (57%)
2. G. T. Escambray	2	5
3. Cubana de Acero	1	3
4. Cabildo Teatral Santiago	1	2
5. Conjunto Dramático de Camagüey	2	3
6. T. P. Bertolt Brecht	4	4
7. Centro Dramático de Cienfuegos	2	2
8. Conjunto Dramático de Pinar del Río	1	1
9. Pinos Nuevos	1	1
Sub-Total	40 (62%)	104 (72%)
TOTAL	65 (100%)	145 (100%)

* Nota: Al clasificar los grupos Prometeo y Teatro Estudio, hemos preferido considerar, por el peso específico de su producción, al primero dentro del período pre-revolucionario (aunque su labor continuó en los primeros años de la Revolución); y al segundo, en el período revolucionario, aunque estrenara alguna obra antes de la Revolución.

No solamente el grupo *Teatro Estudio* ocupó un lugar sobresaliente entre las "10 mejores puestas en escena", sino que *del total de 65 obras, el 40 % (26) corresponden a este colectivo*. Estas acumulan 83 (57 %) de la suma total de votos (145). Los datos de la encuesta lisa y llanamente corroboran el reconocimiento alcanzado por la alta calidad artística de *Teatro Estudio* durante sus más de veinte años de labor sostenida en el teatro cubano. Sin embargo, no queremos omitir un llamado

de alerta a este grupo ahora; pero que repetiremos después y lo haremos extensivo al movimiento teatral cubano en términos generales. Los datos obtenidos por las valoraciones del repertorio de este grupo durante su larga trayectoria de creación teatral, demuestran niveles más altos en cuanto a obras mejores y mayores valoraciones (votos) en la producción de los años "sesenta" —sobre todo de 1960 a 1964— que en cualquier período posterior, tendiendo a disminuir a partir de 1970.



Bodas de sangre, de García Lorca, por el colectivo Teatro Estudio, estrenada el 23 de noviembre de 1979, bajo la dirección de Berta Martínez. En la foto: Isabel Moreno.

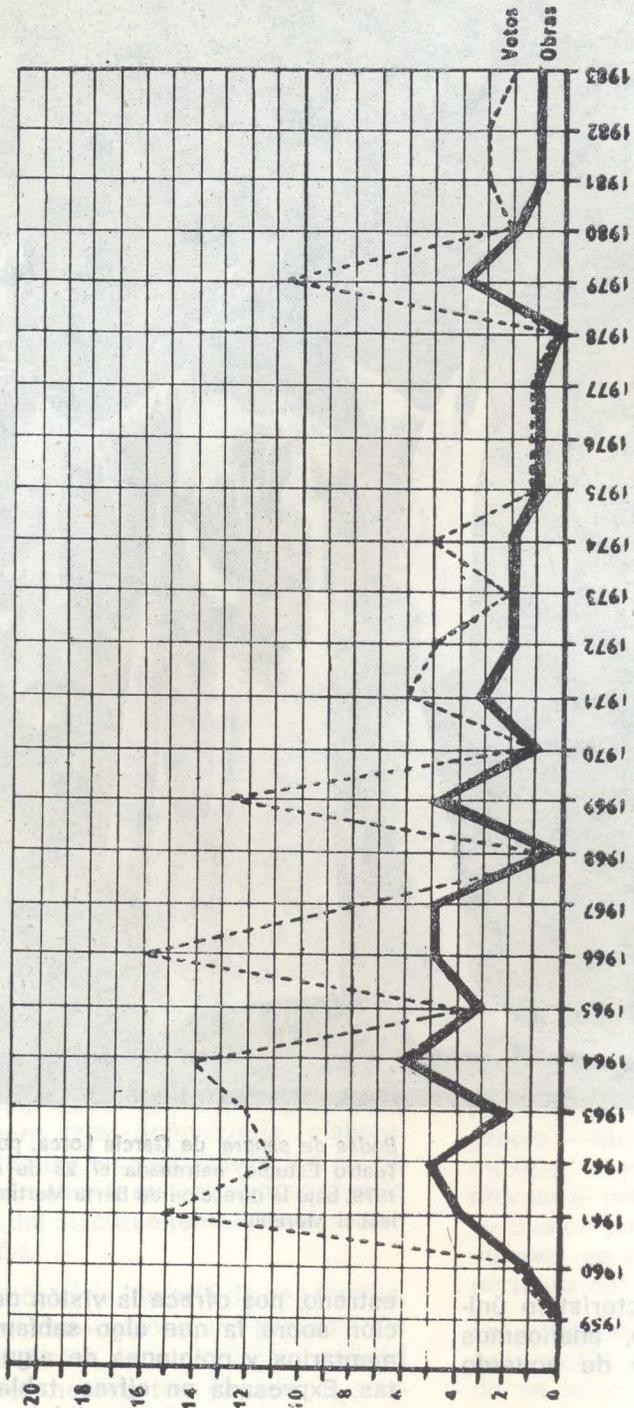
Pero como esto no es característico únicamente de Teatro Estudio, analicemos ahora, las mejores puestas de acuerdo a...

LOS AÑOS EN QUE SE ESTRENARON

Un simple ordenamiento en el tiempo de las puestas en escena según su fecha de

estreno, nos ofrece la visión de una situación sobre la que algo sabíamos por comentarios y opiniones de algunos teatristas. Expresada en cifras, tablas y diagramas —en virtud de esa “deformación profesional” que, según dicen, es una característica universal de los sociólogos— esta visión nos parece digna de atención y reflexión.

DIAGRAMA: MEJORES PUESTAS EN ESCENA DEL TEATRO CUBANO [1959-1983] SEGÚN AÑOS DE ESTRENO.



Indudablemente, por lo que muestran los datos, *las mejores puestas en escena se concentran entre 1960 y 1970*, aunque esto no significa que hayan desaparecido en los años posteriores. Sólo que su aparición se hace menos frecuente, casi esporádica.

Obsérvese el *Diagrama*: la línea continua indica la cantidad de obras mencionadas, y la línea discontinua, el número de votos que los jueces le otorgaron. A partir de

1960, la cantidad de obras de mayor calidad (según estos jueces) alcanza entre 2 y 6 por año, con un comportamiento fluido hasta 1968. El nivel por la cantidad descende y se muestra irregular a partir de este año. Solamente se presentan dos "alzas" excepcionales en 1969 y en 1979.

Pero apelemos al cuadro estadístico para corroborar en números la impresión gráfica del diagrama.

MEJORES PUESTAS EN ESCENA SEGUN AÑOS DE ESTRENO

AÑOS	TOTAL GENERAL				TEATRO ESTUDIO			
	No. de Obras	%	No. de Votos	%	No. de Obras	%	No. de Votos	%
Antes de 1959	7	10,8	11	7,6	1	4	5	6
1959-1964	18	27,7	53	36,6	10	38	37	45
1965-1970	19	29,2	40	27,6	5	19	17	20
1971-1976	11	16,9	20	13,8	6	23	11	13
1977-1982	9	13,9	19	13,1	3	12	11	13
1983	1	1,5	2	1,3	1	4	2	3
TOTAL	65	100,0	145	100,0	26	100	83	100

La cantidad y proporción de los votos indican significativamente que las puestas en escena conceptuadas de mayor calidad recaen como tendencia en obras estrenadas entre 1960 y 1970, con una "época de oro" hasta 1964.

Como nos movemos en el plano de las opiniones y los juicios valorativos, no queremos transgredir sus límites más allá de la validez categórica que tienen las valoraciones en sí mismas. La comprobación de la veracidad de tales valoraciones, su correspondencia con la calidad de las puestas en estos años, las razones que permitan dilucidar si este comportamiento observado es cierto o no y en qué medida lo es; no eran —como dijimos al principio— nuestro objetivo.

¿Serán estos resultados efecto de una tendencia nostálgica o de ese inevitable proceso en que interviene la inercia de las apreciaciones una vez aceptadas, haciendo que con el paso del tiempo las cosas buenas sean consideradas aún mejores y las malas, aún peores, de lo que realmente fueron? ¿Serán síntomas que evidencian un real empobrecimiento de la calidad en nuestra producción teatral? ¿Será, acaso, —como temía uno de los directores encuestados— que "cosas que fueron muy buenas y así han quedado en el recuerdo, quizás, vistas hoy, ya no lo sean, pues entre otras cosas, el tiempo agiganta mitos"? ¿O —como nos aseguró otro— que hemos desdibujado entre nosotros los requerimientos técnicos en el oficio de hacer teatro?

ESCRIBA LOS TITULOS DE LAS MEJORES OBRAS (PUESTA EN ESCENA) QUE USTED ESTIMA SE HAN PUESTO EN EL TEATRO CUBANO

TITULOS	AÑO DE ESTRENO	VOTOS	% DE 12 JUECES	COLECTIVO	DIRECTOR ARTISTICO
1. Fuenteovejuna	1963	11	91,7	T. Estudio	Vicente Revuelta
2. La Noche de los Asesinos	1966	9	75,0	T. Estudio	Vicente Revuelta
3. Bodas de Sangre	1979	7	58,0	T. Estudio	Berta Martínez
4. Madre Coraje y sus Hijos	1961	6	50,0	T. Estudio	Vicente Revuelta
5. Doña Rosita la Soltera	1961	6	50,0	T. Estudio	Roberto Blanco
6. Viaje de un Largo Día hacia la Noche	1958	5	42,0	T. Estudio	Vicente Revuelta
7. María Antonia	1969	4	33,3	T. E. Ocuje	Roberto Blanco
8. La Vitrina	1971	4	33,3	G. T. Escambray	Elio Martín
9. Romeo y Julieta	1964	4	33,3	C. Dramático Nacional	Otomar Krejcha
10. Don Gil de las Calzas Verdes	1969	4	33,3	T. Estudio	Berta Martínez
11. El Cuento del Zoológico	1964	3	25,0	T. Estudio	Vicente Revuelta
12. El Alma Buena de Sechuán	1966	3	25,0	T. Estudio	Vicente Revuelta
13. Vida y Muerte Severina	1969	3	25,0	T. Musical	Jesús Gregorio
14. Huelga	1981	3	25,0	Cubana de Acero	Santiago García
15. Aire Frío	1962	3	25,0	T. Experimental	Humberto Arenal
16. La Casa de Bernarda Alba	1972	3	25,0	T. Estudio	Berta Martínez
17. Santa Camila de la Habana Vieja	1962	3	25,0	G. Milanés	Adolfo de Luis
18. Galileo Galilei	1974	3	25,0	T. Estudio	Vicente Revuelta
19. La Duodécima Noche	1982	3	25,0	T. Estudio	Vicente Revuelta
20. El Perro del Hortelano	1964	3	25,0	T. Estudio	Vicente Revuelta
21. Contigo Pan y Cebolla	1964	2	16,7	T. Estudio	Sergio Corrieri
22. Las Tres Hermanas	1972	2	16,7	T. Estudio	Vicente Revuelta
23. De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra	1974	2	16,7	C. Teatral Santiago	Ramiro Herrero
24. Vado Retro	1967	2	16,7	C. D. de Camagüey	Pedro Castro
25. Morir del Cuento	1983	2	16,7	T. Estudio	Abelardo Estorino
26. Mundo de Cristal	1961	2	16,7	T. Estudio	Vicente Revuelta
27. La Madre	1962	2	16,7	C. D. Nacional	Vicente Revuelta
28. Las Impuras	1962	2	16,7	G. Guarnica	Dumé
29. El Premio Flaco	1966	2	16,7	G. J. Anckermann	Adolfo de Luis
30. ¿Quién le teme a Virginia Woolf?	1967	2	16,7	La Rueda	Rolando Ferrer

Continuación

TITULOS	AÑO DE ESTRENO	VOTOS	% DE 12 JUECES	COLECTIVO	DIRECTOR ARTISTICO
31. El Carrillón del Kremlin	1977	1	8,3	T. P. Bertolt Brecht	Evgueni V. Radomislensky
32. Yerma	1980	1	8,3	Colectivo mixto	Roberto Blanco
33. Lumumba	1969	1	8,3	T. E. Ocuje	Roberto Blanco
34. La Panadería	1973	1	8,3	T. P. Bertolt Brecht	J. Babruskinas
35. Yerma	1951	1	8,3	Las Máscaras	Andrés Castro
36. Llama Viva	1957	1	8,3	Prometeo	Francisco Morín
37. Réquiem por Yarini	1965	1	8,3	C. D. Nacional	Gilda Hernández
38. La Muerte de un Viajante	1960	1	8,3	T. Estudio	Clara Ronay
39. La Discreta Enamorada	1971	1	8,3	T. Estudio	Joaquín Domínguez
40. El Precio	1979	1	8,3	T. Estudio	Vicente Revuelta
41. Collacocho	1964	1	8,3	C. D. de Camagüey	Pablo Verbitsky
42. El Médico a Palos	1965	1	8,3	C. D. Cienfuegos	Alberto Pabelo-Isabel Herrera
43. La Emboscada	1979	1	8,3	G. T. Escambray	Sergio Corrieri
44. Andoba	1979	1	8,3	T. P. Bertolt Brecht	Mario Balmaseda
45. Los amanecerés son aquí apacibles	1975	1	8,3	T. P. Bertolt Brecht	Evgueni V. Radomislensky
46. Tutankamen	1970	1	8,3	C. D. de Pinar del Río	Hermínio Marín
47. Magia Roja	1967	1	8,3	C. D. de Oriente	Miguel Lucero
48. Mi Solar	1965	1	8,3	T. Musical	Alberto Alonso
49. Teatro Loco	1967	1	8,3	T. Musical	Humberto Arenal
50. El Compás de Madera	1980	1	8,3	G. Pinos Nuevos	Alberto Pabelo-Isabel Herrera
51. Las Criadas	1954	1	8,3	Prometeo	Francisco Morín
52. Calígula	1957	1	8,3	Prometeo	Francisco Morín
53. Sombra y Sustancia	1946	1	8,3	A.D.A.D.	R. A. Crusellas
54. Juana de Arco en la Hoguera	1951	1	8,3	Col. mixto	Luis A. Baralt
55. El Becerro de Oro	1967	1	8,3	T. Estudio	Armando Suárez del Villar
56. Algo muy Serio	1976	1	8,3	T. Estudio	Héctor Quintero
57. La Casa Vieja	1964	1	8,3	T. Estudio	Berta Martínez
58. Unos Hombres y otros	1966	1	8,3	Taller Dramático	Lilliam Llerena
59. El Caballero de Olmedo	1969	1	8,3	T. Estudio	Joaquín Domínguez
60. Divinas Palabras	1971	1	8,3	T. E. Ocuje	Roberto Blanco
61. El Círculo de Tiza Caucásiano	1961	1	8,3	T. Estudio	Ugo Ulive
62. Vassa Yelieznova o una Familia Burguesa	1962	1	8,3	T. Estudio-C. D. Nacional	Néstor Raimondi
63. La Hija de las Flores	1973	1	8,3	T. Estudio	Armando Suárez del Villar
64. Bufos Cubanos	1966	1	8,3	C. D. de Cienfuegos	Armando Suárez del Villar
65. De Película	1963	1	8,3	C. D. Nacional	Mario Rodríguez Alemán

DIRECTORES ARTISTICOS DE LAS MEJORES PUESTAS EN ESCENA

CUBANOS	OBRAS	%	VOTOS	%
1. Vicente Revuelta	13	20,0	53	36,6
1. Berta Martínez	4	6,2	15	10,3
3. Roberto Blanco	5	7,7	13	9,0
4. Adolfo de Luis	2	3,1	5	3,4
5. Humberto Arenal	2	3,1	4	2,6
6. Elio Martín	1	1,5	4	2,6
7. Francisco Morín	3	4,6	3	2,1
8. Armando Suárez del Villar	3	4,6	3	2,1
9. Sergio Corrieri	2	3,1	3	2,1
10. Jesús Gregorio	1	1,5	3	2,1
11. Joaquín Domínguez	2	3,1	2	1,4
12. Pedro Castro	1	1,5	2	1,4
13. Ramiro Herrero	1	1,5	2	1,4
14. Dumé	1	1,5	2	1,4
15. Abelardo Estorino	1	1,5	2	1,4
16. Rolando Ferrer	1	1,5	2	1,4
17. Andrés Castro	1	1,5	1	0,7
18. Gilda Hernández	1	1,5	1	0,7
19. Mario Balmaseda	1	1,5	1	0,7
20. Luis A. Baralt	1	1,5	1	0,7
21. Héctor Quintero	1	1,5	1	0,7
22. Liliam Llerena	1	1,5	1	0,7
23. Mario Rodríguez Alemán	1	1,5	1	0,7
24. Ramón A. Crusellas	1	1,5	1	0,7
25. Miguel Lucero	1	1,5	1	0,7
26. Alberto Alonso	1	1,5	1	0,7
27. Herminio Marín	1	1,5	1	0,7
SUB-TOTAL	54	83,1	129	89,0

DIRECTORES ARTISTICOS DE LAS MEJORES PUESTAS EN ESCENA

EXTRANJEROS	OBRAS	%	VOTOS	%
1. Otomar Krejcha	1	1,5	4	2,8
2. Santiago García	1	1,5	3	2,1
3. Evgueni V. Radomislensky	2	3,1	2	1,4
4. Alberto Pabelo-Isabel Herrera	2	3,1	2	1,4
5. Julio Babruskinas	1	1,5	1	0,7
6. Pablo Verbitsky	1	1,5	1	0,7
7. Ugo Ulive	1	1,5	1	0,7
8. Néstor Raimondi	1	1,5	1	0,7
9. Clara Ronay	1	1,5	1	0,7
SUB-TOTAL	11	16,9	16	11,0
TOTALES	65	100,0	145	100,0

EN TABLILLA EN TABLILLA

● El III Concurso nacional de teatro UNEAC entregó sus premios de 1985. El jurado del certamen, integrado por Raquel Revuelta y Miriam Learra, actrices; Carlos Maseda, diseñador de luces; el músico Calixto Alvarez y el crítico Rine Leal, distinguió en la dirección artística a Roberto Blanco (*María Antonia*, de Eugenio Hernández) y Armando Suárez del Villar (*El becerro de oro*, de Joaquín Lorenzo Luaces). Los premios de actuación correspondieron a Eduardo Vergara (*El becerro... y Ni un sí ni un no*) y Herminia Sánchez (*Morir del cuento* y *Macbeth*). El diseño más destacado resultó el de Adelaida Herrera y Guillermo Mediavilla (*Ha llegado un inspector*) y la mejor música fue la de Marta Valdés en *El becerro de oro*. Recibieron menciones en la dirección artística María Elena Ortega (*Ha llegado un inspector*); en actuación Jorge Cao, por la misma obra, y Carlos Cruz (*Arlequín, servidor de dos patronos*); Elsa Gay (*María Antonia*) e Isabel Moreno (*Morir del cuento*). En música obtuvo una mención Abelardo Larduet (*Don Juan*) del Cabillo Teatral Santiago.

● *Invitado por la Casa de las Américas se presentó en la sede de la propia institución, en el Teatro Nacional de Guíñol y en Santa Clara, el Inyaj Teatro de La Plata, Argentina, con el espectáculo unipersonal Facundina, adaptación y puesta en escena de Eduardo Hall sobre el testimonio de Manuel de Roca Facundina Miranda, una historia de vida, recogido a una india chiriguana de más de setenta años. El montaje, protagonizado por Graciela Serra, reúne las excepcionales condiciones físicas de la actriz en la expresividad dramática del gesto y la aplicación que hace Hall de las teorías de Barba, Dario Fo, Grotowsky y el teatro oriental. Después de presentaciones en el I Festival Latinoamericano de Córdoba (1984), en el Festival de Teatro de las Américas (1985) en Canadá, donde Graciela obtuvo el premio a la mejor actuación, en México y España, el Inyaj (banda, familia) celebró entre nosotros la representación número 80 del singular hecho escénico.*

● Blanquita Becerra, una de las más grandes figuras del teatro vernáculo, falleció en la Ciudad de La Habana el pasado 30 de octubre a los 98 años de edad. Nacida el 27 de abril de 1887 en Villa Clara, se inició en el arte en 1892 y se mantuvo en activo hasta los setenta años. Su labor ha sido reconocida por su dominio escénico y gracia natural. Ostentaba entre otras condecoraciones, las distinciones Por la Cultura Cubana y Raúl Gómez García. Eduardo Robreño ha escrito: "La característica esencial de Blanquita Becerra en la escena criolla fue su ductilidad".

EN TABLILLA EN TABLILLA

● *El Salón Ensayo de la Casa de la Comedia, uno de los centros teatrales de mayor actividad en la capital, ha ampliado su labor de promoción con nuevas secciones: "Inédita y sin estrenar" se abrió con la lectura de ¿Y quién va a tomar café?, de José Milián; "Teatro para los que saben querer" se dedicará a los nuevos títulos para niños y jóvenes y "Buenas noches..." propiciará el encuentro con diferentes facetas de la obra dramática de un autor elegido cada vez.*

● *La Muerte accidental de un anarquista de Dario Fo, llegó a La Habana con la puesta en escena del Teatro Bambalinas de Argentina, precedida de más de seiscientas representaciones desde su estreno en Buenos Aires en 1983, dirigida por Alfredo Zemma. Muerte accidental... ha recibido el Premio Moliere a la mejor dirección artística, el premio Estrella del Mar al mejor actor y el premio José María Velchz al actor Patricio Contreras (el Loco). "Una puesta desbordante de vivacidad y un acompasado uso del humorismo en forma punzante para apuntar a males sociales" expresó en Granma la periodista Rosa Elvira Peláez.*

● *Los Premios de Literatura de 1985 que otorga la Unión de Escritores y Artistas de Cuba se dieron a conocer en la institución poco antes de finalizar el año. El premio José Antonio Ramos de teatro (jurado: Abelardo Estorino, Miriam Learra y Nicolás Dorr) se otorgó a ¿Y quién va a tomar café?, de José Milián, y menciones a ¡Al que le tocó!, de Ignacio Gutiérrez; Desengaño cruel, de Luis Agüero, y Estación de cambios, de Rodolfo Pérez Valero. El Ismaelillo de teatro para niños y jóvenes (jurado: Antonio Orlando Rodríguez, Daína Chaviano y Emilia Gallego) distinguió a Para subir al cielo se necesita..., de Esther Suárez y otorgó mención a Entre tablas, bastidores y telón, de Luis Cabrera.*

● La destacada actriz, directora artística y profesora de actuación Raquel Revuelta, celebró su sesenta cumpleaños con la investidura del título de Doctora Honoris Causa en Arte, por acuerdo del Instituto Superior de Arte, en acto presidido por Armando Hart Dávalos, Ministro de Cultura. La doctora Graziella Pogolotti, decana de la Facultad de Artes Escénicas del I.S.A., resaltó la trayectoria artística de Raquel, vinculada a la Emisora Mil Diez, a la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo y a la fundación de Teatro Estudio y asociada siempre a la búsqueda de un teatro de alta calidad y al cumplimiento riguroso de sus deberes revolucionarios. Ra-

EN TABLILLA EN TABLILLA EN TABLILLA EN TABLILLA

quel Revuelta agradeció la distinción y expresó que siempre la ha guiado el deseo de contribuir a la cultura del pueblo y que la calidad de la enseñanza que imparte está en que los alumnos superen la maestría del profesor.

● El Premio Ollantay que otorga el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CEL-CIT) y el Ateneo de Caracas, fue conferido en la categoría de teatro para niños al dramaturgo, poeta y periodista Francisco Garzón Céspedes. Es la primera vez que el Ollantay se entrega individualmente a un cubano. Antes lo obtuvieron en nuestro país la Casa de las Américas, la revista Conjunto, el Teatro Escambray, Teatro Estudio y el Teatro Nacional de Guiñol. "El valor didáctico de su teatro señala a Francisco Garzón como uno de los teatristas de mayor prestigio en el trabajo escénico consagrado a la niñez de nuestra América" indicaron los miembros del jurado Juan Carlos Gené, Orlando Rodríguez, María Teresa Castillo, Sandra Rodríguez Beauchamps y Luis Molina.

● El grupo teatral Buscón realizó una extensa gira por cuatro países de Europa: RDA, RFA, Portugal y España. En los tres primeros se presentó en el Berliner Festtage; en el encuentro Rostros de América Latina, en Colombia, y en el Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica (FITEI), respectivamente, y ofrecieron funciones en dieciséis ciudades de España. Tras sus exitosas presentaciones de *Los asombrosos Benedetti* y *Buscón busca un Otelu* fueron invitados a la próxima edición del Festival de Cádiz y a nuevas giras por España, RFA e Italia. En el número 2/86 *Tablas* reproduce las impresiones del destacado actor José Antonio Rodríguez, director general del Buscón, acerca del recorrido europeo.

● El director artístico Ricardo Garal y los actores Xiomara Palacio, Armando Morales, Silvia de la Rosa y Miriam Sánchez, todos del Teatro Nacional de Guiñol, junto al crítico Carlos Espinosa, integraron la delegación cubana al Primer Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes de Lima, celebrado entre el 26 de octubre y el 2 de noviembre pasados. Las dos puestas en escena presentadas por el Teatro Nacional de Guiñol fueron versiones teatrales de cuentos de Onelio Jorge Cardoso: *La lechuza ambiciosa*, bajo la dirección de Armando Morales y *Los tres pichones*, espectáculo unipersonal de la actriz Miriam Sánchez.

● Los miembros del grupo venezolano de narración oral "En cuentos y encantos" Isabel de los Ríos y Andrés Hermoso (Venezuela) y Luis Neves (Brasil) se presentaron en varios programas junto a los cubanos Mayra Navarro, Simón Casanova y Francisco Garzón y a la trovadora Teresita Fernández. Temas amorosos, humorísticos y libertarios estuvieron presentes en textos conservados por la tradición oral o creados por los más importantes escritores clásicos y contemporáneos.

● Apenas comenzado el año 86 se celebró en la sede del Teatro Juvenil Pinos Nuevos el Segundo Seminario de teatro para niños y jóvenes impartido por el dramaturgo y director artístico francés Maurice Yendt y con la participación de teatristas de todo el país. El evento tuvo lugar auspiciado por el Centro Cubano de la ASSITEJ y en coordinación con la Dirección Sectorial de Cultura de la Isla de la Juventud. El primer seminario fue impartido, también en el municipio especial, por el profesor alemán Horst Havemann en diciembre de 1984.

● La revista mensual *Opina* del Instituto de la Demanda Interna, en la segunda entrega de los Girasoles de Cristal, distinguió a los teatristas Paco Alfonso, Raquel Revuelta y María de los Angeles Santana, como "merecido homenaje a los creadores (...) que durante años, en el curso de generaciones, han llevado a cabo la más hermosa de las funciones del arte, llegar al corazón del pueblo..."

● La defensa del Trabajo de diploma de la estudiante de teatrología María Cecilia Hernández Díaz, Adolfo de Luis: promoción y renovación del teatro cubano, celebrada en la Facultad de Artes Escénicas del I.S.A., se convirtió en un homenaje al valioso director teatral y principal introductor del sistema Stanislavski en Cuba. La Candidata a doctora Magaly Muguercia, en su calidad de tutora, se refirió a Adolfo como ejemplo en la lucha de los teatristas cubanos contra la inercia y el facilismo; el oponente Rine Leal recordó su primer encuentro con el entonces joven actor en 1950. La Doctora Graziella Pogolotti, presidenta del tribunal, saludó cómo esta tesis abre un terreno en el trabajo científico para afrontar nuestro lenguaje escénico. Adolfo de Luis, por su parte, asumió críticamente su trayectoria y aseguró que este reconocimiento constituye un acicate para transmitir su experiencia a las jóvenes generaciones. La próxima entrega de *Tablas* incluye una entrevista realizada por Mercedes Santos Moray a este creador de la escena cubana.

● El Centro Cubano del Instituto Internacional del Teatro dio a conocer la convocatoria a la celebración del primero al 6 de junio de 1987 del XXII Congreso de la institución bajo el lema de: "El teatro por la identidad cultural y el desarrollo", cuyas sesiones de trabajo tendrán lugar en el Palacio de las Convenciones. El texto dice: "El XXII Congreso del ITI se celebrará por primera vez en la historia de esta institución en un país de América Latina y el Caribe —un país en desarrollo que en 1959 ganó su libertad por la lucha de su pueblo—. La que José Martí llamara "nuestra América" cuenta con una larga tradición teatral que proviene de sus más remotos orígenes, enriquecida en los últimos cinco siglos, con los aportes de otros continentes y otras culturas. Ha sido una larga marcha en pos de un lenguaje expresivo de nuestra identidad, como latinoamericanos y caribeños que se ha ido forjando frente a obstáculos poderosos: desde las distintas formas de opresión que han padecido y aún padecen nuestros pueblos, el terrible endeudamiento y asedio económico, el silencio de los medios masivos de comunicación a la imposición deliberada de modelos culturales ajenos, formas sofisticadas de colonización mental, aplicadas para aniquilar un teatro legítimo que es una recreación de estas tierras adoloridas y sufrientes, pero unidas y solidarias(...)" Aspiramos a que el Congreso sirva para mantener el diálogo entre los hombres de teatro de todos los continentes y como proyección del teatro latinoamericano y caribeño, por lo que hacemos coincidir el Congreso con la cuarta edición del Festival de Teatro de La Habana, no con el propósito de mostrarles una meta alcanzada, sino el proceso vivo hacia la conquista de una aspiración que se plasma en una multiplicidad y variedad de formas teatrales, como nosotros mismos, pero coherente y orgánica con un destino previsible..."

● Presidida por Armando Hart Dávalos, Ministro de Cultura, se efectuó en la sede de esta institución, una reunión con directores de colectivos artísticos, miembros del Centro Cubano del Instituto Internacional del Teatro (ITI), personalidades y periodistas, en la cual Nicolás Chaos, director de Teatro y Danza presentó el proyecto de reall-

zación del XXII Congreso del ITI y el Festival de Teatro de La Habana 1987. En su informe destacó la actividad del Instituto y en particular del Centro Cubano, así como las medidas organizativas que la Dirección proyecta para apoyar la realización del 1 al 6 de junio del XXII Congreso del ITI, bajo el lema: "El teatro por la identidad cultural y el desarrollo". Sobre el Festival anticipó: "El Festival se realizará paralelamente al Congreso, entre los días 24 de mayo al 6 de junio y por razones de la experiencia adquirida durante los tres anteriores debe significar un vuelco cualitativo en la actividad teatral al trascender el marco de una competencia nacional de puestas en escena de los últimos tres años y convertirse en el centro de una confrontación internacional [...] La concepción del mismo debe reunir en un todo orgánico tres tendencias: una muestra representativa de teatro cubano vivo, una menor competitiva —que será el centro de la animación del Festival— y la internacional, fundamentalmente del área latinoamericana y del Caribe. Ello convierte al Festival de Camagüey a celebrarse en noviembre, en una confrontación nacional de debate y discusión de ideas que sirva para seleccionar las obras concursantes y decantar los espectáculos que a juicio del jurado no reúnan la calidad suficiente. "Estamos seguros que el movimiento teatral saldrá más fortalecido", expresó Chaos. A su vez el titular de Cultura significó que los eventos debían aprovecharse para el autoanálisis y el estímulo al desarrollo del teatro.

● En brevísima temporada, de paso por La Habana, se presentó en el Teatro Nacional de Guíñol el actor catalán Pepe Rubianes con su espectáculo ¡No! Absolutamente libre de artificios externos, únicamente apoyado por la magia de la luz y la sugerencia de una banda sonora que aparece sólo de cuando en cuando, Rubianes actúa chistes y cuenta peripecias de sus visitas a Los Angeles, Buenos Aires o la selva amazónica y desata una hilaridad creciente a lo largo de cien minutos. De su trabajo ha comentado la prensa: "trata los temas más polémicos con el humor más inteligente"; "un trabajo para ver, para disfrutar frase a frase, guiño a guiño, hallazgo a hallazgo"; "es un histrión con mucho ángel".

INFORME NO CONFIDENCIAL: Análisis de Magaly Muguercia sobre la situación del teatro actual.

INVENTARIO DE INEDITOS: Sinopsis de nuevas obras cubanas.

LA HISTORIA DEL SOLDADO DESCONOCIDO DE NUEVA YORK: Una de las últimas piezas de Ignacio Gutiérrez.

CRITICAS DE LAS MAS RECIENTES PUESTAS EN ESCENA

Armando Tomey

Nació en 1955 en la ciudad de Camagüey. Realizó allí sus primeros estudios. En 1975 tras haber cursado un año en la escuela provincial pasa a la Escuela Nacional de Arte donde alcanzó el nivel medio educacional que le permitió incorporarse al curso fundador del Instituto Superior de Arte.

Entre los personajes que ha interpretado en su etapa estudiantil se destacan el Barato de *La sin dote*, de Ostrovski y el Pepel de *Los bajos fondos*, de Gorki.

En la puesta en escena de *La emboscada* de Roberto Orihuela bajo la dirección de Flora Lauten, compartió la interpretación del papel protagónico Jacinto. Este rol significó no solamente su trabajo de graduación, sino también el salto hacia el teatro profesional.

En 1981 se incorporó —junto con toda su graduación— a trabajar en el Conjunto Dramático de Matanzas (actualmente Mirón Cubano). En este colectivo ha participado, como actor, en las puestas en escena: *La agonía del difunto* de Navajas, *Los novios*, de Orihuela, *La perra* de Gerardo Fernández, entre otras. Su labor en el personaje de Gloucester en *Cordelia de pueblo en pueblo* de Adellach, tuvo una magnífica acogida en el Festival de Teatro de La Habana 1984.

En *Sol de batey* tuvo su primera experiencia televisiva.

