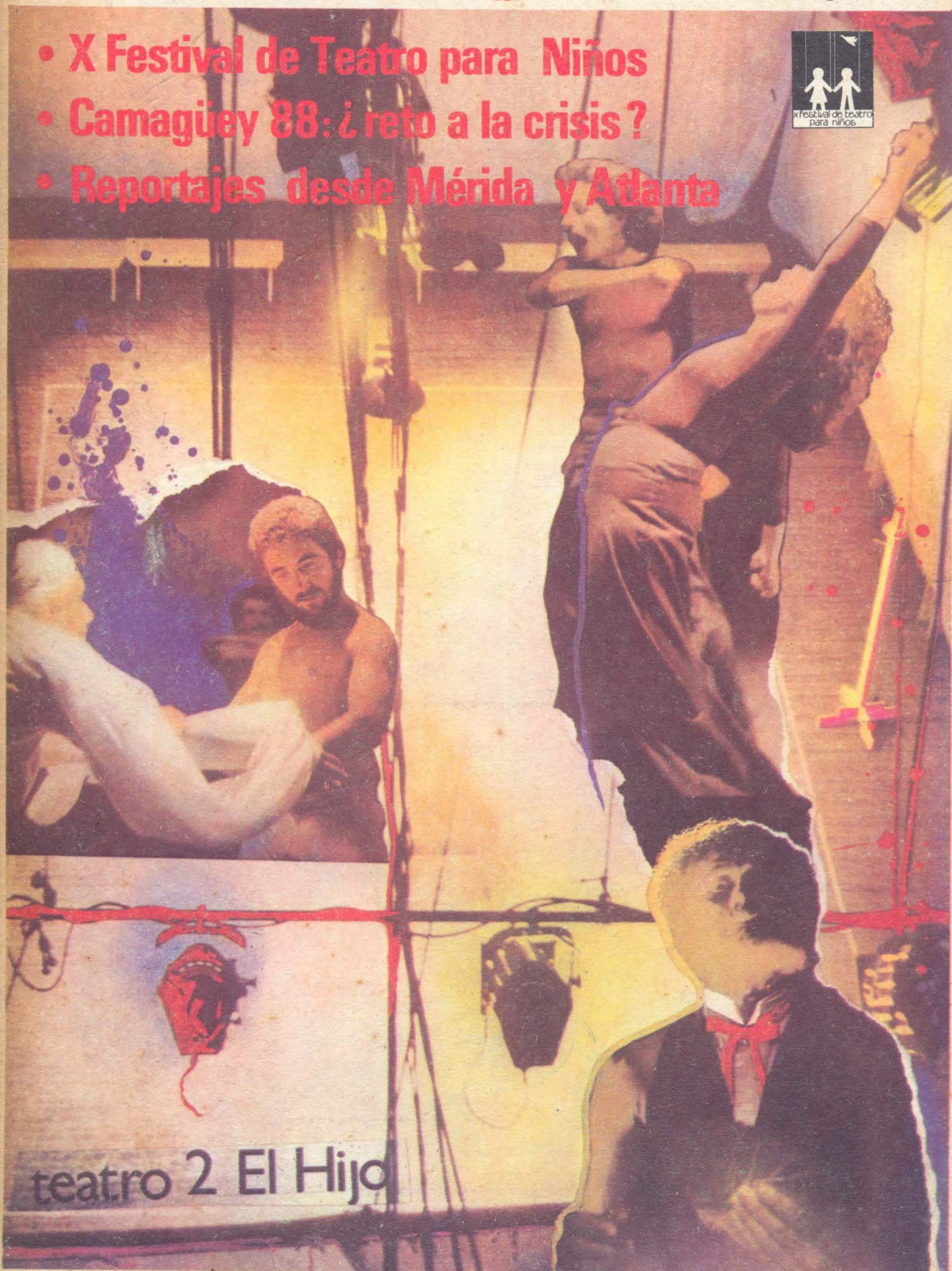


tablas

40 cts
1/89

- X Festival de Teatro para Niños
- Camagüey 88: ¿reto a la crisis?
- Reportajes desde Mérida y Atlanta



teatro 2 El Hijo



Revista Tablas 1/89 (enero-marzo). Portada: El hijo, puesta en escena de Teatro 2, Diseño y Fotomontaje: Orlando Silvera. Reverso de portada: El premio flaco, del Teatro Político Bertolt Brecht, Foto: Marquetti. Contraportada: El rey de los animales del Teatro Buendía, Foto: Marquetti. Reverso de contraportada: Xiomara Palacio, actriz del Teatro Nacional de Guíñol, Foto: Hastié.

Directora: Vivian Martínez Tabares. Redactor: Armando Correa. Diseño y realización: Orlando Silvera. Distribución y venta: Oscar de Soto. Secretaria: Idania Botana. Administración: Unidad Presupuestada del Teatro Nacional. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción: Calle 6 No. 111, e/ 1ra. y 3ra., Miramar, Playa, Ciudad de La Habana, Teléfono 29-3351. Impresa en los talleres del Combinado Poligráfico Osvaldo Sánchez, del Instituto de la Poligrafía. Precio oficial en Cuba 40 centavos.



X Festival de Teatro para Niños

Una mesa redonda, valoraciones críticas y una entrevista conforman el panorama de la manifestación en Cuba, enriquecido por un acercamiento al teatro para niños a través de la muestra internacional de títeres celebrada en Atlanta.

Xth Festival of Theatre for Children

A round table, evaluations and an interview about this manifestation in Cuba; enriched by reviews about theatre for children in the international puppet show held in Atlanta.

Fábula de un país de cera

Tablas da a conocer un nuevo autor de la escena para niños, Joel Cano, con un texto que desafía la imaginación y la creatividad de los directores en nuestro libreto No. 21.

Fables about a waxen country

Tablas releases they play of a new dramatist writing for children Joel Cano, full of imagination and creativity.



Festival de Teatro Camagüey '88

La escena cubana actual, una encrucijada de líneas y tendencias, un espacio de búsquedas y encuentros, a través del juicio valorativo de artistas y críticos.

Camagüey 88 Theatre Festival

The Cuban stage today, a melting pot of trends and lines, a space for searching and meeting, through the judgements of artists and critics.

X FESTIVAL DE TEATRO

PARA NIÑOS	2
TRASCENDER LOS LIMITES	3
HACIA UNA VISION CONTEMPORANEA	10
Inés María Martiatu	
VERDADERAS RAZONES PARA EL TEATRO	14
Eberto García Abreu	
GALAPAGO: LA MAGIA EN ESCENA	19
Roberto Gacio	
DECLARACION FINAL	23
TITERES EN ATLANTA	24
Freddy Artiles	
LOS PALACIOS DE XIOMARA	29
Waldo González López	
UN DESAFIO A LA CREATIVIDAD	34
Gloria María Martínez	
Libreto No. 21 FABULA DE UN PAIS DE CERA	
Joel Cano	
CAMAGUEY 88: ¿RETO A LA CRISIS?	39
Armando Correa	
RELACION DE PREMIOS LINEAS Y PROBLEMAS DE LA ESCENA CUBANA ACTUAL	48
Rine Leal, María Elena Ortega y Graziella Pogolotti	
LA REAFIRMACION DE UN METODO	53
Mónica Alfonso	
MERIDA, LAS NOCHES DE LOS MITOS	57
Rosa Ileana Boudet	
RIS ET DANCERIES: LA TEATRALIDAD DE LA DANZA	60
Raúl Romero	
LA ZAPATERA DE HOLGUIN	64
Amado del Pino	
PREMIO DE LA CRITICA	67
INVENTARIO DE INEDITOS	68
REVISTAS EN COEDICION	70
TABLILLAS/SUSCRIBASE	72

El X Festival de Teatro para Niños se celebró en la ciudad de Cienfuegos del 16 al 25 de septiembre, con la participación de treinta y cinco puestas en escena de catorce colectivos de siete provincias del país y tres espectáculos de dos grupos invitados. En esta edición, como resultado del estudio-diagnóstico de la situación del movimiento realizado por un grupo de especialistas y creadores, el Festival subrayó el carácter investigativo al propiciar la confrontación de los grupos de mayor estabilidad y alcance en la búsqueda de una línea artística, junto a otros con montajes donde se destacan aspectos que pueden constituir un punto de giro en su trayectoria.

Además de las sedes —el Teatro Terry y la sala del Guñol de Cienfuegos— se presentaron espectáculos en escuelas externas e internados de primaria, círculos infantiles y hospitales. El Coloquio teórico-práctico sobre métodos y líneas de la creación teatral, la exposición de diseño de vestuario y escenografía, una clase magistral sobre técnicas de actuación con títeres, las sesiones de expresión plástica infantil, las actividades de los centros de la UNIMA y la ASSITEJ y los lanzamientos del libro Aventuras del teatro y la revista Tablas 3/88 enriquecieron la programación.

Con el objetivo de caracterizar el estado actual del teatro cubano para niños, en la última jornada del Festival, Tablas organizó una mesa redonda, la cual damos a conocer en este número, junto a valoraciones parciales del evento.

x festival de teatro para niños

TRASCENDER LOS LIMITES

MESA REDONDA SOBRE LA ESCENA PARA NIÑOS

Participantes:

Freddy Artiles, dramaturgo

Lira Campoamor, dramaturga

Simón Casanova, actor

Armando Correa, crítico

María Elena Escalona, estudiante de actuación

Roberto Gacio, investigador

Eberto García, crítico

Inés María Martiatu, crítica

Vivian Martínez Tabares, crítica

Mayra Navarro, especialista

Lida Nicolaieva, directora artística

Fernando Sáez, director artístico

VIVIAN MARTINEZ TABARES.— Quisiéramos que el grupo de creadores que participa en esta mesa tratara de caracterizar el estado actual del teatro para niños en Cuba, cuáles son, a juicio de ustedes, los principales problemas; cuáles los principales logros, y a partir de sus intervenciones nosotros iríamos introduciendo algunas preguntas y comentarios sobre temas que nos interesa tocar. De modo que esta es una invitación directa a los artistas.

FREDDY ARTILES.— Yo pienso que si hacemos una comparación con el pasado, desde el inicio del movimiento de teatro para niños hasta el presente hay grandes avances, lo cual no quiere decir que esté bien. Creo que hay, fundamentalmente, problemas artísticos y problemas organizativos que, al unirse, provocan las principales deficiencias que tenemos ahora. Hay problemas con la falta de directores artísticos, con la dramaturgia y también con la necesidad de re-

novación de los actores en términos artísticos. Pero lo que más afecta es la falta de directores, que atenta contra el teatro en general. Y no se trata de la falta de directores artísticos sino de la falta los que puedan hacer un trabajo eficaz.

EBERTO GARCIA.— La visión que uno tiene a partir de confrontar este Festival con el Festival pasado, ante el hecho de que a

x festival de teatro

este vienen espectáculos que pueden ser considerados una muestra, digamos antológica, de lo mejor que se ha hecho en los últimos años, es de cierta inercia y cierto estatismo en los espectáculos más recientes en cuanto a búsquedas y a planteamientos cada vez más abiertos del hecho teatral. Creo que, como dice Freddy, un problema es la dirección artística, que articula todo el lenguaje del teatro, pero pienso también que hay una serie de patrones que siguen marcando, definiendo leyes y normas dentro del teatro para niños, que en la medida que determinados creadores los han ido superando, los espectáculos tienen una aceptación mucho más amplia como hecho teatral. De alguna manera el concepto de puesta en escena dentro del teatro para niños sigue respetando moldes y valores que ya no tienen que ver con la dinámica de la vida contemporánea y del teatro actual en cualquier parte. No quiero decir con esto que haya que tomar como referencia otros países, sino simplemente la propia experiencia del camino que ha seguido el teatro cubano. Es como si entráramos aquí en el mundo diferente, que no siente sobre sí la compulsión de una serie de experiencias renovadoras que se han producido en el teatro cubano y que de alguna manera pueden ayudar en cuanto a la concepción de la puesta en escena.

FERNANDO SAEZ.— Ya se suele aceptar mucho más que el teatro es uno sólo y me parece que los problemas que confronta el teatro para niños son los mismos que confronta el teatro de manera general, pero que de modo particular se hacen más agudos en una serie de aspectos, sobre todo en los esquemas que desde el inicio empezaron a funcionar en las mentes de cada uno de nosotros sobre lo que debía ser el teatro para niños. Cuando se habla de teatro para niños se habla como de un teatro entrecuillado. Pienso que por razones de defenderlo en un momento de la famosa subestimación de si era un teatro menor, equivocamos la estrategia. En lugar de hacer un teatro mucho más complejo, mucho más problematizador, lo que hicimos fue tratar de convertir al teatro en



foto: Tony López

una especialidad, en el afán de contrarrestar esa subestimación. Y partiendo tal vez, de la frase de que «nada es más importante que un niño» —cosa que no creo fundamental para asegurar que el teatro para niños es lo más importante— me parece que hay un serio problema, en la concepción de hacer un teatro para niños con una serie de esquemas prefabricados.

El teatro para niños debe tener en cuenta su público, pero eso no significa que tenga que rebajar su nivel de lectura, sino que puede ser quizás superior, en el sentido de que sus obras, concebidas de una manera artísticamente buena, se dirijan a un público más abarcador. Si el teatro que se hace para los adultos no tiene en cuenta a los niños en sus espectáculos por los temas, por la forma en que los trata, el teatro para niños puede tener un lenguaje capaz de interesar a todos los públicos.

Ese teatro que hemos llamado «ñoño» en otros momentos, va adquiriendo otros matices, pero sigue en el fondo teniendo una «ñoñería» y una subestimación al público infantil. Ya no es el teatro didáctico de hace quince años, pero aún subyacen esquemas que siguen lastrando y empobreciéndolo y que hacen que todos los resultados estén comprometidos en este sentido.

Por eso, cuando se ve un espectáculo un poco más abarcador,

con un poco más de interés para todo el mundo, se suele decir: no, pero ese teatro no es para niños. Cuando yo estoy haciendo teatro yo no pienso que lo estoy haciendo para los niños, eso no significa un problema de incompreensión hacia el público para el que trabajo. Me parece que la perspectiva de determinado público hace a uno controlar ciertas y determinadas cosas, pero uno no está haciendo un teatro para dosificar, para dársele con la cucharadita al niño, lo cual implicaría una simplificación en todos los términos: ideológicos, artísticos, tanto de contenido como de forma, simplificación de la que adolecen muchos de nuestros espectáculos, como se decía hace un rato, de una pobreza absoluta, de falta de audacia, debido a estos esquemas.

V. M. T.— ¿Y tú no crees Fernando que eso se debe entre otras razones a la falsa acentuación, de un modo muy simple, de la función pedagógica y didáctica del teatro para niños?

F.S.— Por supuesto, yo me refería en parte a eso cuando hablé de ese afán de especialización. Todos conocemos los famosos niveles por edades, que pedagógicamente son importantes a los efectos de estudiar el público, pero que se manejan como un esquema de que esta obra es para tal o más cual edad, cosa que todo el mundo sabe que en la práctica es imposible. Cuando se habla de los esquemas se ha-

para niños x festival

bla del color, de que los textos tienen que ser de una forma, es decir, que la estructura debe ser simple. Y esta censura es terrible porque funciona a nivel de los propios creadores; cuando ven algo que se sale de esos esquemas, ellos mismos tienden a rechazarlo.

M. N.- Creo, como Fernando, que sí existe el problema del aspecto pedagógico. Evidentemente toda obra artística, como decía Goethe, educa y forma pero el problema es cómo se hace. Pienso que sí puede haber esta marcada división entre las primeras edades, sobre todo para los niños más pequeños, sin que esto signifique caer en ñoñerías ni en darle un tratamiento por cucharaditas. Tenemos que abrirnos a un lenguaje en el que el niño comprenda lo que se está planteando porque se trabaja con códigos elaborados artísticamente para que el niño entienda, pero que como arte al fin, pueda comunicarse con otro tipo de público y tal vez esta sería una forma de encontrar también una relación, de modo que el público adulto atrajera el niño hacia el teatro.

Si nosotros hacemos algunos cortes para analizar el desarrollo del teatro para niños en Cuba vemos que se han ido salvando escollos, se han ido rompiendo esquemas. Había un momento en que no era posible afrontar el tema de la muerte, por ejemplo, eso estaba vedado. Estoy hablando de la primera etapa, de cosas que hoy nos parecen risibles pero sucedían y eso nos iba lastrando, como también esa relación de segregación hacia el otro teatro, de la poca comunicación.

F. S.- Yo defiendo que el teatro es un hecho eminentemente práctico y pienso que por la falta de teorización estamos en una especie de encrucijada, que tiene que ver con lo que decía Mayra. Durante mucho tiempo la práctica fue muy importante para nosotros, es decir, nosotros no empezamos a teorizar sino que partimos de la práctica, pero creo que esa práctica en un momento detenido debe detenerse a reflexionar, a teorizar sobre lo que se ha hecho. Creo que este es el momento, ya es necesario y esos son problemas que afectan

el trabajo de muchos grupos: no son capaces de sustentar ni proyectar el trabajo por falta de teoría. Si no lo hacemos, si no recogemos esta experiencia y la proyectamos estamos frenados; no es posible investigar, no es posible avanzar si no nos detenemos en esa reflexión.

M. N.- Para abundar en lo que plantea Fernando. La mayor parte de los teatristas que pasaron por el coloquio tenían cosas que mostrar pero les falta el basamento teórico para expresarlas de una manera clara. Hay momentos que han marcado pautas, donde han surgido aportes al proceso de desarrollo que se han quedado trunco, luego ha habido un período en que no pasa nada y vuelve a surgir otro elemento detonante.

El montaje de *Las cebollas mágicas* por el Teatro Nacional de Guíñol hace 25 años fue un impulso para la implantación de nuevas técnicas de desarrollo del títere de varilla. La puesta de Fernando Sáez de *El porrón maravilloso* marcó un modo diferente de afrontar la escena, de trabajar el espacio, la relación con el público; creo que para él ese fue un momento climático para abrir nuevas búsquedas. El trabajo de René Fernández con *Nokán y el maíz* y el rescate de los temas folklóricos, que después él ha seguido y quizás no ha rebasado aún; lo que hizo con *Okin...* con otros presupuestos en la disposición de la escena. La labor de Mario Guerrero en Camagüey con los títeres. La línea de la Casa de Comedias de Yulky Cary. Es decir, que a partir de ahí muchos grupos han decidido afrontar el teatro para jóvenes y adultos. Pero eso no sucede siempre de una manera orgánica y progresiva, llega a un punto y se detiene, porque la relación entre la escena y la dramaturgia no fluye constantemente.

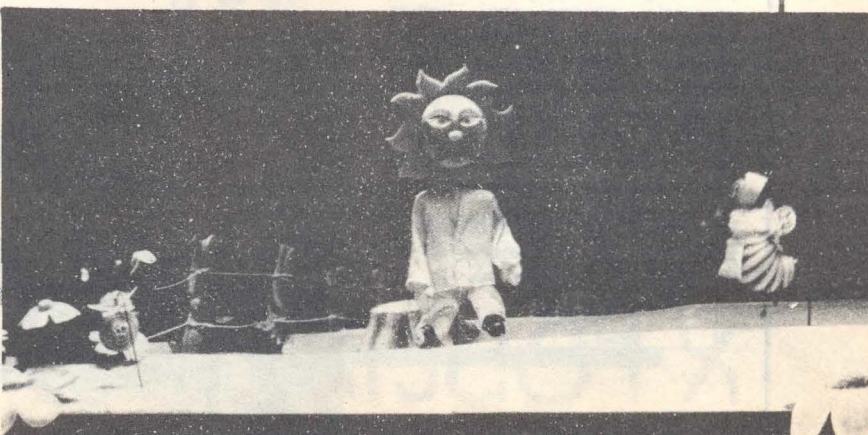
F. S.- La práctica no se sistematiza, hay cosas que son chispazos, no están integradas en un camino concreto de búsquedas. Cada obra en sí supone una experiencia capaz de relacionarse con las demás porque de lo contrario no hay continuidad ni coherencia y ese es un problema gravísimo porque el empirismo tiene su tope.

F. A.- Nosotros somos adultos y en ocasiones hacemos análisis a partir de nuestros puntos de vista, de nuestros referentes, de nuestros estudios teatrológicos, que no abordan casi nunca el teatro para niños y me parece que a veces hacemos las valoraciones sin pensar suficientemente en el público infantil.

V. M. T.- Esa falta de teoría especializada del teatro para niños ¿no es, quizás, una justificación para asimilar el resto de la teoría teatral existente?

F. A.- Yo creo que esa falta de teoría es culpa también del teatro para niños. Si los críticos no lo han atendido suficientemente es que el teatro para niños en el mundo no se ha ganado toda la atención de la crítica. Esto también es un problema histórico: el teatro para niños surgió a finales del siglo XIX y el teatro tiene dos mil quinientos años, hay una diferencia de tradición sin caer en paternalismo. Y eso se ve de modo más agudo en América Latina. Los grupos latinoamericanos que yo he podido ver no creo que se diferencien mucho de los nuestros, incluso pienso que nosotros tenemos un mayor nivel conceptual, a pesar de toda la pobreza de que nos quejamos.

Pero la lucha del teatro para niños a nivel mundial es alcanzar el nivel del teatro en general, y en la medida en que se desarrolle, estoy seguro que la crítica y la teoría se van a ocupar de esa manifestación.



M. N.- Uno de los problemas que lastra muchas veces la forma en que el crítico aborda el teatro para niños es la falta de sistematicidad, que le impide apreciar qué hay detrás de cada espectáculo, si representa una continuidad en el desarrollo, porque le faltan puntos de referencia estables.

F. A.- Y a la vez la crítica padece los mismos problemas de los creadores; a la hora de enjuiciar el hecho artístico reaparecen los esquemas que se han entronizado en la práctica y el artista no puede sentir en el crítico alguien que lo compulse, porque si se sale un poco de las reglas el crítico está cerrado muchas veces a los cambios.

E. G.- Por eso creo que hay que tener una concepción diferente de la crítica, más allá de la especificidad del teatro para niños. El hecho de enfrentar la crítica como un acto... hermenéutico, por decirlo de alguna manera, y elaborar un discurso artístico que venga a decirle al espectador lo que uno se plantea como crítico... Pero qué le voy a leer yo a un niño si lo importante de un espectáculo es que cada quien pueda leer muchas cosas. Yo lo que puedo hacer es tratar de que alguien comparta mi lectura, apoyado en un arsenal técnico, teórico, en el acercamiento a una práctica concreta y de modo más estable -vale la crítica de Mayra-, lo que me permite una visión más amplia. Por eso prefiero la variante que pone a prueba al creador y al crítico en todo el sentido de la palabra y que no tiene que ver con si escribe para un espacio o para otro.

V. M. T.- Cuando Fernando hablaba de la necesidad de teorizar y de sistematizar la práctica para establecer determinadas conclusiones de orden conceptual yo pensé que de verdad es muy necesario porque aquí hemos visto espectáculos, lenguajes escénicos, y propuestas que tienen mucho interés, pero cuando el creador se ha parado en el coloquio a hablar de su trabajo a veces entra en contradicciones con lo que nos ha mostrado.

Un punto muy discutible es la formación de los actores. Yo no creo que la escuela sea la so-

lución idónea y definitiva para el teatro para niños ni para ningún teatro. La escuela da una base y luego el actor, en su grupo, con el teatro que ha elegido hacer -por desgracia en este momento no todo el mundo está donde ha elegido pero pronto estará quizás- entonces, dentro de una línea de trabajo específica el actor se desarrolla en función de los requerimientos de ese modo de hacer. Aquí había directores que planteaban: yo hago esto con el actor, yo lo formo de tal manera, y cuando uno los veía en escena se preguntaba ¿cómo funciona eso si yo no veo una correspondencia entre lo que me han dicho que hacen y el resultado que puedo apreciar? Creo que por eso es muy necesario que nos sentemos a meditar sobre qué estamos haciendo, hacia dónde nos dirigimos a quien nos dirigimos, qué queremos mostrarle y qué vías estamos utilizando para eso, es decir, analizar la práctica a partir de un conocimiento consciente de determinados conceptos.

ROBERTO GACIO- Yo he notado una tendencia dentro de los espectáculos menos logrados, y dentro de algunos de los más logrados también, a una falta de interiorización de los actores muy notable, independientemente del método de trabajo. En los espectáculos que se apoyan en el trabajo corporal o en los titeres hay una preocupación por la técnica pero no hay un vínculo de la interpretación del actor con su verdad interna; no hay una propuesta enriquecedora, contradictoria, del personaje. A menudo el actor hace una lectura lineal, con una expresión muy esquemática; el recurso de las voces de animalitos y algunos clichés.

Muchos grupos no tienen un director que se haya actualizado,

que esté realmente al día en la técnica de actuación. En algunos casos hay involuación de actores, actores que se están llenando de *gags*, de recursos que utilizan de uno a otro espectáculo, y uno los ve mucho menos frescos que en otros festivales. Eso también está ligado a la falta de un método unificador, de principios estéticos bien definidos. Ese elemento de la comunión de intereses, que yo vi en pocos montajes, para mí fue revelador. Todos los actores estaban en la misma nota, sonando al mismo tiempo externa o internamente, psicofísicamente, pero esto ocurre en un mínimo de espectáculos y me parece gravísimo porque no se puede llegar al niño ni a nadie con habilidades técnicas, que en muchos casos tampoco son virtuosas, porque para que haya virtuosismo tiene que haber una verdadera entrega de artista.

F. S.- Me parece que todo esto es un fenómeno recurrente y cuando se habla de la formación del actor siempre caemos en el mismo punto. Si en algún momento he atacado las escuelas es porque pienso, haciendo un análisis histórico del teatro a través del tiempo, que la célula básica que puede formar al actor es el grupo. Con esto no quiero decir que no deben existir escuelas pero es que casi siempre hay un divorcio entre la formación de potencialidades en el actor, que no debe ser una formación profesional sólo en el sentido de educar su voz, conocer determinadas técnicas sino que debe ser una formación integral. Si lo llevamos a cabo en la escuela al campo, en otros aspectos de la educación, cómo es posible desarrollar a un hombre



de teatro desvinculado de una praxis. Esa praxis es la que debe formar, hacerlo consecuente con una forma de hacer. Unos días atrás hablábamos de los títeres y nos asombrábamos de que un grupo de veinticinco años de trabajo fuera tan buen manipulador. Lo elemental es que un grupo sea buen manipulador y para nosotros es un hecho trascendente, entonces ¿qué nos falta? Nos falta todo lo demás.

M. N.- Oyendo hablar a Fernando sobre la necesidad de la formación dentro de los propios grupos creo que una posibilidad estaría en hacer mucho más diversa la alternativa de los grupos docentes, porque eso estaría garantizando la formación básica del actor, al vincularlo a la práctica artística, al trabajo de un director, a una tendencia. Creo que uno de los problemas, sin caer otra vez en el análisis de las plantillas, es que los creadores muchas veces están limitados a trabajar en un grupo específico, independientemente de sus intereses profesionales y eso lastra las potencialidades creadoras de esos artistas.

F. A.- Yo quiero hablar de los títeres ya que Fernando, que no hace títeres, habló de ellos, lo cual me alegra. Una de las características del teatro para niños en Cuba es que paulatinamente se ha ido mezclando la técnica del títere con la del actor en vivo. Hasta hace poco tiempo eso estaba muy bien pero a partir de experiencias recientes y de este Festival me he dado cuenta de la parte negativa del problema. Para los grupos que hacían títeres el muñeco era el centro del espectáculo, pero con la mezcla el títere ha pasado a ser sólo una parte, no la más importante. ¿Por qué nos asombró el grupo Guachipilín de lo bien que manipulan? Porque en su espectáculo el títere es el centro y eso lo hemos ido perdiendo. Creo que el títere debe hacer lo que el actor no puede hacer; sin embargo hay obras donde hay títeres y uno se pregunta: ¿para qué está el muñeco? porque el títere está haciendo algo que un actor habría resuelto mejor. Este es un aspecto sobre el que debemos pensar porque el teatro para niños cubano creció con una tradición



titiritera, siguió una línea que con el triunfo de la Revolución se hizo más ascendente y pienso que hay que rescatarla.

E. G.- Estoy de acuerdo en que hay espectáculos donde se mezclan títeres y actores y el muñeco es un ruido en el sistema porque se produce un hecho redundante en términos del proceso de comunicación. Por ejemplo, estaba hablando de llevar la técnica de Stanislavski a los títeres y se planteaba que para manipular el actor necesita de una preparación stanislavskiana.

M. N.- Perdona que te interrumpa pero verdaderamente para manipular un títere hay que tener una formación actoral.

E. G.- Por supuesto. Pero muchos creadores hablan de que si Stanislavski, que Grotowski, que hay que llevarlos a los títeres; todo el mundo empieza a hablar de nombres cuando en realidad tiene que existir un verdadero artista que esté trabajando sistemáticamente y creando, proyectándose a través de otro elemento, cosa que tampoco ocurre sistemáticamente. Y volvemos a caer en el tema de la formación, que no sólo debe verse en el sentido de los cinco años académicos, porque la formación nunca se termina.

En el Festival han surgido propuestas, ideas de trabajo y lo poco que tenemos tiene que irse intercambiando. Eso no tiene nada que ver con normativas ni disposiciones sino con la gestión individual y colectiva de los artistas, de las necesidades que emanen directa y exclusivamente del proceso de creación, proceso

que no puede seguir sentado, que alguna vez tiene que pararse.

M. N.- Lo que tú dices se relaciona con un plan de desarrollo de actores que consiste en ubicar a un egresado del ISA en un grupo de teatro para niños para posibilitarle un entrenamiento dentro de la especialidad durante dos años. Este actor al terminar puede quedarse o no en el grupo pero de cualquier forma esta especialización enriquecerá su trabajo futuro. Ya esto se ha puesto en práctica con un graduado y puede extenderse.

LIDA NICOLAIEVA.- Aquí se ha hablado mucho de la manipulación y yo creo que hay que hablar también del diseño. El diseñador hace el instrumento muñeco y si tenemos un mal muñeco, con un mecanismo deficiente, la voz y el sonido no funcionan. Y eso ha pasado aquí. El muñeco se ha convertido en un adorno porque el actor está separado de él. El actor debe trabajar su personaje a través del muñeco y si él no puede poner en el títere la riqueza que tiene dentro porque el muñeco no le responde entonces no hay actuación ni manipulación ni hay nada. Los diseñadores no saben explotar tampoco la belleza de la naturaleza cubana en función del lenguaje teatral para los niños.

Aquí hay directores artísticos muy interesantes, con mucha fuerza pero falta teoría y falta análisis dramático porque algunos no saben trabajar con los actores, no saben cómo ayudar a abrir la acción; no se sabe donde empieza la exposición y donde el conflicto.

LIRA CAMPOAMOR.— Yo quiero saber qué medios oficiales existen para que un dramaturgo entregue su obra a un director, qué grupo hace una convocatoria o invita a los autores a leer sus obras para seleccionar la que les interesa. En este Festival he visto pocas obras de autores, muchos espectáculos son adaptaciones y otros escritos por los propios directores artísticos. En los grupos un día aparece una obra en tablilla y los actores se enteran de que la van a hacer de esa forma, aunque no la conocen. Yo creo que sería bueno que este Festival se pronunciara porque en los grupos se hicieran convocatorias libres para favorecer la confrontación con los autores. También opino que en las noches de este Festival, de regreso del teatro, se podían haber organizado lecturas de obras, y lo propongo para próximos festivales.

M. N.— Efectivamente el vínculo del dramaturgo con el grupo es muy importante y se ha tratado de estimular por distintas vías. Antes funcionaron los talleres de dramaturgia que perdieron su continuidad; la UNEAC y la Dirección de Teatro han organizado encuentros donde los autores han leído y debatido sus obras, pero no es suficiente.

V. M. T.— Hasta que los grupos de teatro no sean de verdad núcleos creativos eso no se va a producir porque el encuentro de la UNEAC es ajeno al grupo, el de la Dirección de Teatro también. En la revista nos interesa también leer y debatir obras como fuente para su publicación pero el primer interesado debe ser el grupo y es quien primero debe asumir esa función de acercarse a los autores.

SIMON CASANOVA.— Nosotros hicimos algo en la Casa de Comedias que es vergonzoso decirlo pero que dejamos caer, donde dos veces al mes teníamos un autor invitado, se leían obras y se discutían, incluso se invitaban actores y se hacía teatro leído y aquello fue nutriendose de gente de teatro que iba conociendo la obra del dramaturgo. Hay que buscar soluciones porque decimos que no hay obras, y es verdad que la dramaturgia es pobre, pero mucho más pobre

es nuestro conocimiento sobre lo que se está haciendo. En este Festival descubrí autores jóvenes que escriben para niños y yo no los conocía.

E. G.— Es que del mismo modo en que no hemos aferrado a patrones y esquemas en el orden pedagógico y hemos subdividido las múltiples funciones del arte, nos hemos aferrado a conceptos y patrones dramáticos. Porque yo conozco varios proyectos que, a pesar de las miles de dificultades extrartísticas, y artísticas también, que afectan las relaciones entre los creadores, proponen una nueva concepción del proceso de puesta en escena, proyectos que los directores, a pesar de que tienen muchos deseos de cambiar, no asumen, con el valor, con la honestidad que implica una nueva proyección del teatro.

Por otra parte está el repertorio. Si hemos venido desarrollando una serie de concepciones cada vez más amplias, cuando un grupo se replantee una obra, necesariamente tiene que ser eso, un replanteo, porque los días pasan, la historia de cada individuo se va complejizando y si asumimos una obra como el primer día podrá ser un hecho museable pero no va a tener el verdadero valor artístico que exige la contemporaneidad.

M. N.— Creo que esas nuevas inquietudes ahora van a tener cabida de modo más amplio con la creación del Consejo de las Artes Escénicas y la concepción de los proyectos, para que cada cual se exprese de verdad de la manera que quiera. Sería rico que esos autores se acercaran a la Dirección de Teatro con ese material, con todas esas ideas, para buscar la forma de que puedan vincularse a los grupos por lo menos, hasta tanto existan los proyectos, porque ya nosotros lo hemos hecho con algunos dramaturgos y algunos grupos.

R. G.— Con relación a lo que decía Eberto del valor necesario para asumir nuevas propuestas, yo quiero añadir que el problema mayor es la ausencia de la capacidad de riesgo, que conduce al anquilosamiento, a que la gente se fije a éxitos pasados y quiera reproducirlos sin desgarrarse, sin comenzar un nuevo

camino. Todo el mundo sabe que Vicente Revuelta es capaz de hacer un segundo *Galileo Galilei* que no tiene nada que ver con el primero, reformularse toda la puesta en escena y su propio trabajo de actor pero eso no es lo que impera. No sé como podría solucionarse...

E. G.— Yo pienso que sí hay una solución. En estos tiempos se ha hablado mucho de la falta de recursos y esa es una parte del problema que no se puede obviar pero siempre se pone al principio, afortunadamente hoy la tocamos como resultado de un análisis, pero lo que no se plantea es qué tengo que decir y por qué tengo que decirlo a través del teatro. Y por eso se producen los esquemas. Porque *Galileo* se montó enfrentando patrones administrativos y técnicos pero en definitiva se partió de cero, se asumió esa responsabilidad porque había necesidad de decir cosas que no se habían dicho antes. Esa es la base que explica por qué una obra debe ser retomada y por qué puede morir una obra y hasta un colectivo.

V. M. T.— En este Festival yo me he dedicado a ver las cosas nuevas y he dejado de ver espectáculos conocidos pero he oído con insistencia comentarios acerca de puestas en escena que fueron hitos y que ya no lo son y están aquí, porque fueron propuestas y seleccionadas. Los creadores tienen que tomar conciencia de que no pueden estarse moviendo constantemente en la misma cuerda, porque un espectáculo está vivo sólo mientras tiene algo que decir, mientras propone una lectura interesante.

S. C.— Eso es útil para discutir y analizar, pero ¿qué cosa es política de repertorio?

F. S.— Para responder esa pregunta haría falta una sesión completa de trabajo. Yo pienso que nosotros nos hemos ido apropiando de prácticas ajenas, integradas a partir de nuestra necesidad, abaratándolas. Para nosotros política de repertorio no ha sido más que un almacén de cosas viejas que hemos guardado para cuando nos hagan falta y si tenemos un hueco en la programación sacarlas y ponerlas. Pero eso no es política de

teatro para niños

repertorio porque una obra no se guarda como una utilería, y ¿por qué política de repertorio no puede ser sustituir un espectáculo cuando ha perdido interés?

MARIA ELENA ESCALONA.— Creo que el repertorio no sólo se define a través de la obra. Por ejemplo, yo vi la puesta de *El hijo* en La Habana y luego la vi aquí y aunque dicen que no le hicieron cambios se ve la puesta diferente. Yo siento que la política de repertorio se expresa también en el entrenamiento del actor, es decir, se puede mantener una puesta, y la política de repertorio del grupo, hace que se renueve constantemente a partir de las necesidades del director y de los actores. Es la posibilidad que nos da a nosotros como actores el hecho de dominar una dramaturgia del texto espectacular, más allá del texto de autor.

R. G.— A mí me interesa hablar del folklor, que ha sido abordado de muy diferentes maneras en este festival, a veces con resultados felices y otras no tanto. De repente, todo el mundo quiere trabajar el folklor afrocubano porque los mitos son atractivos, por el colorido, por la fantasía que tienen en sí las historias, pero yo me pregunto: ¿por qué esa fiebre para casi todos los grupos? ¿es necesario, es la única raíz de nuestra cultura? Nunca se aborda la raíz española, ni se explota la cultura campesina. ¿Por qué se absolutiza una de las vertientes? ¿se hace como hecho artístico o a veces se cae en el folklorismo?

INES MARIA MARTIATU.— Tú tienes razón en lo que has dicho. Aquí han habido trabajos interesantes, legítimos y han habido puestas verdaderamente deplorables. Se han trasladado algunos temas incluso exactamente como se dan en las liturgias, sin elaboración teatral; a veces se ha utilizado una música que puede resultarle densa a los niños sin tener en cuenta que en la música cubana ha habido toda una gama de elaboración del folklor unido al jazz, unido al rock. sencillamente es una cuestión de talento o de falta de visión. Y si a los jóvenes se les presenta un aspecto de nuestra identidad de forma desagradable lo rechazan; es preferible que lo desconozcan a que lo rechacen.

Además para nosotros el folklor está integrado a nuestra cultura, es parte de nuestra vida, a través de un proceso de 400 años de sincretismo, entonces escogerlo así es como aislar en una probeta una cosa que está integrada a nuestra forma de hablar, a la gestualidad del cubano, a la música de los Van Van. Creo que es más legítimo expresarlo como se da en nosotros, como lo vivimos nosotros hoy que con un sentido arqueológico, antropológico casi.

ARMANDO CORREA.— Es que a veces para hablar de la cubanía o de la expresión de identidad pensamos que tiene que aparecer una cita yorubá o la yagruma o el yarey. Decimos que una obra es muy cubana porque utiliza todos los elementos nacionales, y lo que sale es un fetiche porque la

identidad es mucho más que eso y todos los sabemos. O sea, a veces decimos que la obra es muy cubana porque usa una semilla, un caracol o una música afrocubana y caemos en los esquemas de la identidad.

M. E. E.— Cuando yo veo una de esas puestas de yagrumas y esas cosas pienso que se ha olvidado el sentido del mito en el teatro. Nuestra mitología es muy rica, pero en ocasiones no se trabaja de manera histórica, simplemente se ponen tres semillas y se pierde incluso la esencia del mito, todo se queda en una expresión superficial. Creo que eso responde también a la falta de teoría de que hablaba Fernando.

A. C.— Creo que no es difícil darse cuenta de que los problemas que hemos planteado aquí son algunos de los problemas del teatro cubano en general y en la medida en que seamos capaces de romper los círculos, de integrar a los creadores del teatro para niños y de todo el teatro, el teatro cubano se va a enriquecer porque me parece que desde el análisis del repertorio, hasta los niveles metodológicos del Ministerio, todo ha estado dividido por fronteras establecidas a la creación en dependencia del receptor, que limitan el desarrollo.

Si se organiza un taller de dirección sólo se invita a gente de teatro dramático porque no se piensa en el teatro para niños y los creadores de esta especialidad son artistas al mismo nivel que los otros. No podemos tender una frontera tampoco a la crítica, pretender que el crítico que se dedique al teatro para niños no pueda evaluar otra cosa. La especialización es válida y necesaria, pero tenemos que abrirnos para que se fortalezca el teatro cubano.

V. M. T.— En nombre de *Tablas* les agradezco su presencia aquí y especialmente a los que han aportado sus opiniones. Hemos abordado varios aspectos de la creación, hemos enjuiciado algunas deficiencias y hemos propuesto algunas soluciones. Les invitamos junto a otros creadores a continuar este diálogo a través de nuestras páginas ●



teatro



HACIA UNA VISION CONTEMPORANEA

Inés María Martiatu

De todos es conocida la importancia que los temas de la cultura popular tradicional tienen como expresión de nuestra identidad y como una vía de reafirmar lo nacional en el arte. El teatro no ha sido una excepción y en él se ha desarrollado como una de sus tendencias, tanto en la dramaturgia como en la puesta en escena.

Ya a partir del IX Festival de Teatro para niños y jóvenes puede observarse la incidencia del tratamiento de estos temas dentro de un esfuerzo general por cubanizar el repertorio, hasta entonces basado en cuentos tradicionales europeos. Aunque este teatro tiene sus antecedentes en los años 60 con la influencia de la danza folklórica, es cierto que no todos lo han cultivado con el mismo nivel de profundidad conceptual y de elaboración artística.

En este X Festival de las treinta y cinco puestas en escena presentadas, nueve estaban basadas en elementos de nuestra cultura popular, específicamente de origen africano, que perviven en nuestro país. La muestra, que no tuvo carácter competitivo, ofreció una panorámica de lo que se ha estado montando en los

últimos años en el teatro para niños y jóvenes. La selección, con pretensiones antológicas, nos dio la oportunidad de ver en pocos días las puestas más representativas de los diferentes grupos y por supuesto, fue una ocasión para reflexionar sobre el trabajo tanto de los colectivos que han venido cultivando sistemáticamente esta vertiente, como aquellos otros que han incursionado esporádicamente en ella.

Anaquillé ha mantenido por muchos años esa línea de teatro para niños dentro de una perspectiva histórica que se expresa a través de sus referencias al tema de la esclavitud y al presente y que le ha dado coherencia a su trabajo. Se basan en acuciosas investigaciones y mantienen un elenco entrenado para esta labor, (bailarines, músicos, cantantes) junto a una sobria concepción del diseño teatral realizado por su directora general Yulky Cary, dramaturga y directora artística de casi todas las puestas de este carácter. La utilización de la música y la ductilidad de sus espectáculos, que pueden ser representados en diferentes sedes, contribuyen a la eficacia de la entrega de Anaquillé, Okán Deniyé, Agüé, el

Egüé kuá, la jicotea

pavorreal y las guineas reinas (premiada en el IX Festival) son dos de sus títulos más importantes, basados ambos en patakines, leyendas de origen yorubá.

Anaquillé trajo esta vez Agüé... puesta ya conocida que mostró su vigencia. Fuera de programa, presentó una nueva propuesta: **Egüé kuá, la jicotea**, escrita, dirigida y diseñada por Mario Morales y con la que hace su debut como director. Resulta sorprendente el sentido del espectáculo de Morales, un tanto alejado de la concepción escénica de Yulki. Puede apreciarse un interesante manejo del espacio escénico y un trabajo con los actores que aunque a veces adolece de falta de integración con los muñecos, nos adelanta ya las posibilidades de este nuevo director. Se destacan Simón Casanova y la convincente jicotea de Amelia Enríquez, pero sobre todo, René del Pozo, en su excelente caracterización del viejo babalao. Sin embargo, podíamos objetar el apego a lo ritual, sobre todo en el prólogo y el excesivo naturalismo (un ejemplo es el trabajo de Pozo), inadecuados para establecer la comunicación con un público infantil.

El grupo Papalote de Matanzas, es el otro colectivo que ha mantenido desde hace años esta línea. Dirigido por René Fernández, ha tomado como fuentes, además de la cultura yorubá, la arará dahomey, que se conserva solamente en esa provincia, y la bantú. **El gran festín, Nokán y el maíz** (Gran Premio en el IX Festival) y **Okin, pájaro que no vive en jaula**, fueron sus propuestas en este encuentro. Papalote ha tenido un desarrollo consecuente con resultados artísticos bien diferentes a los de Anaquillé, aspecto que demuestra que esta línea no tiene necesariamente que tender a la uniformidad. Apoyado también en un serio trabajo de investigación de los elementos culturales presentes en la zona de donde provienen, cuenta además con los textos de su director



foto: Tony López

general y artístico y ha incorporado a la dramaturga Dania Rodríguez, autora de **Nokán y el maíz** y **El tambor de Ayapá**. Uno de los logros más destacados es su desempeño con muñecos de diferentes técnicas. La obra de Zenén Calero, joven diseñador y artesano, mantiene una estrecha coherencia con la línea del grupo y ha ayudado a conformar el estilo que lo caracteriza.

La evolución que ha seguido Papalote a partir de **El gran festín** (que nos pareció un poco lenta y quizá envejecida) se expresa claramente con la reposición de **Nokán...** (que mantiene su frescura) y llega a un nivel relevante con **Okin, pájaro que no vive en jaula**. En esta puesta, de éxito en confrontaciones internacionales, René Fernández se apoya en un imaginativo trabajo de Zenén Calero, utilizando títeres, marottes y otros elementos de diferentes técnicas y en las posibilidades histriónicas de un joven debutante, el actor Rubén Darío Salazar.

Okin... está basada en una bella leyenda de origen yorubá. Dentro del texto y en función de la historia que quiere contar, Fernández une elementos de diferentes patakines y construye la epopeya inspirándose en lo tradicional, pero con plena libertad poética. **Okin...** es un canto a la libertad. El protagonista

encuentra en su camino obstáculos que devienen en una aventura dramática en la cual animales del monte, elementos de la naturaleza, orishas y duendes le ayudan a vencer. El sentido metafórico que se imprime a las imágenes escénicas exige del joven actor la interpretación de múltiples personajes. Para ello se desdobra demostrando ya un dominio de su cuerpo y de su voz y una entrega poco usual en un actor que está viviendo sus primeras experiencias profesionales.

La oportunidad de ver estas tres puestas nos confirman que el trabajo de Papalote ha seguido un camino ascendente en la consolidación de sus propuestas conceptuales; su línea de trabajo se ha ido haciendo cada vez más nítida al tiempo que se abre a ilimitadas posibilidades.

El Guiñol de Cienfuegos se presentó con **Ruandi**, de Gerardo Fullea León, en una excelente puesta de Enrique Poblet premiada también en el IX Festival y que mantiene su vigencia. Este texto es un ejemplo de cómo altos valores dramáticos y

poéticos se concretan en una obra donde los elementos de la cultura popular tradicional han sido objeto de elaboración y síntesis artística. El Guiñol de Cienfuegos, valiéndose de la música y de los materiales con que están confeccionados los muñecos y la escenografía y la concepción misma de las actuaciones, recrea una atmósfera cercana a las tradiciones campesinas, y logra una lectura de gran cubanía y validez.

Algunos colectivos no tuvieron resultados felices en el intento. El grupo Okantomi, dirigido por Pedro Valdés Piña, trajo **Tangú Amaye**, basado en un cuento anónimo africano. La juglaresa Mágina, acompañada por el tambor de Dalia Timitoc, hizo una breve versión de esa historia, a través de una anécdota sencilla, que no ofrece mayores complejidades dramáticas ni literarias; sería quizá un espectáculo más apropiado para niños de la primera edad.

El **agüita de todos**, escrita y dirigida por Fidel Galbán con el grupo Rabindranath Tagore, de Remedios fue un espectáculo donde a un tex-



PARA UN PRINCIPE ENANO SE HACE ESTA FIESTA

to débil y actuado de forma poco convincente se unió lo grotesco del diseño de los esperpentos y el vestuario, la monotonía de la música y el inconsecuente diseño escenográfico que unía elementos estilizados con otros realistas.

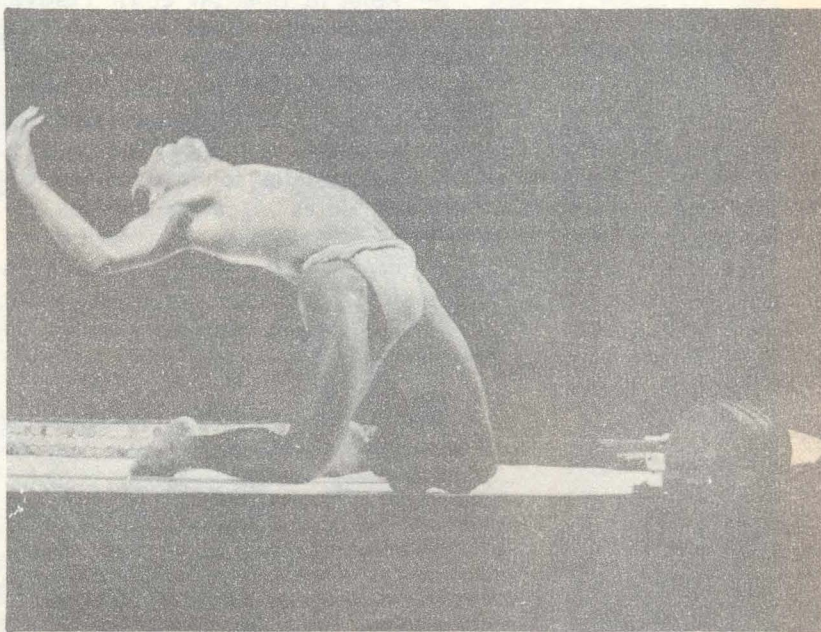
El Joven Teatro de Marianao ofreció también una muestra nada edificante con sus **Mitos Yorubas**, que han utilizado para lograr establecer una comunicación con el público de ciertas zonas con problemas sociológicos en el municipio donde se asienta este colectivo. Presenciamos una función poco feliz en que el actor Angel Guilarte trató de contar tres historias, por lo demás bastante conocidas, mediante un texto improvisado. La falta de interiorización del actor y el endeble trabajo de montaje hicieron poco creíble su mensaje y en ocasiones lució más que desconcentrado, desconcertado.

El agüita de todos



fotos: Tony López

Con respecto a la utilización de estos elementos de la cultura popular tradicional se impone un salto que incorpore los logros obtenidos tanto en la dramaturgia como en la puesta en escena en el teatro en general. La historia del arte es sólo una en nuestro medio. Aún cuando los procesos no se efectúen de manera sincrónica en las diferentes manifestaciones están interrelacionados entre sí y es preciso una visión más amplia por parte de los creadores. Debemos referirnos una vez más a la música, sin duda la más evolucionada de nuestras expresiones artísticas, donde el sincretismo característico de nuestra cultura y lo popular, han sido el centro de grandes realizaciones. La síntesis de esos elementos, que no se ha producido cabalmente aún en el teatro, es una realidad que se ha concretado con resonancias contemporáneas en la música sinfónica, la electroacústica, el jazz y hasta el rock.



Okin, pájaro que no vive en jaula

Una visión creadora y audaz que vincule el folklor a las más modernas tendencias actuales es el reto al que nuestros artistas tendrán que responder en el futuro. ●



VERDADERAS RAZONES PARA EL TEATRO

Eberto García Abreu

En 1986, al finalizar el IX Festival de Teatro para Niños en Ciudad de La Habana, críticos y teatristas nos formulábamos varias interrogantes esenciales: ¿qué significa realmente la expresión Teatro para Niños?, ¿cuáles son sus rasgos diferenciadores?, ¿cuáles son los patrones ideoestéticos que definen el rumbo de esta peculiar expresión del teatro cubano? ¿cuál es, a fin de cuentas, su verdadera razón de ser?

Después he vuelto sistemáticamente a plantearme las mismas inquietudes frente a diversos espectáculos concebidos «para los más pequeños», ante ciertos artículos y reseñas críticas y sobre todo al participar en debates y seminarios dedicados al tema en cuestión. Sin embargo, las respuestas se tornan cada vez más difusas e inaccesibles. La décima edición del Festival me situó cotidianamente ante el desconcierto. Si antes nos preguntábamos cuáles podrían ser los límites de calidad permisibles, así como las necesidades expresivas de una buena parte de los creadores, ahora esos cues-

tionamientos pueden resultar ingenuos ante la imagen de una escena agotada y estática. Gracias a la saludable idea de concebir el X Festival como una cita de intercambio, reconocimiento y profunda confrontación, surgieron a la luz las causas fundamentales de una buena parte de los problemas que aquejan a esta expresión escénica, los cuales se hallan totalmente imbricados dentro de la situación de inestabilidad creativa que evidencia nuestro teatro.

Desde esta óptica, y teniendo presente siempre la propia trayectoria del Teatro para Niños en Cuba, el análisis alrededor de la **renovación** y la calidad de la práctica creadora constituye el tema permanente y de mayor urgencia. Pero aquí las variantes pueden ser múltiples, como múltiples pueden ser los caminos que conduzcan al TEATRO. Porque en realidad no se trata de la preferencia de uno de esos caminos, sino de la integración de una actividad teatral cuyos matices sean cada vez más complejos y diversos en el orden artístico.

Todo intento de dinamizar la imagen actual ha de partir entonces de la revisión pormenorizada de los patrones que encauzan la vida de cada uno de nuestros colectivos, así como de los criterios artísticos que señalan su identidad. Creo que ahí descansa la fuerza mayoritaria para enfrentar artísticamente los obstáculos de carácter burocrático que inciden en la creación, pero especialmente para enfrentar los esquemas de cualquier tipo que lastran la plenitud del ejercicio creador, no siempre condicionados por mecanismos extrartísticos, sino por criterios estéticos ahistóricos y preceptos alejados de la verdadera evolución del teatro en tanto **expresión artística y sistema de relaciones humanas**.

Las rupturas, los desbalances, la inercia, la monotonía y el facilismo, unido a la carencia de una profunda sustentación conceptual de los objetivos del proceso creador y de la utilización de técnicas específicas, pueden ser a **grosso modo** los rasgos caracterizadores del panorama que el Festival mostró. Resulta evidente por tanto, que las respuestas a esta situación no dependen únicamente de los cambios administrativos y estructurales; en todo caso se encuentran en el campo más restringido de la creación, en las relaciones entre dramaturgos, directores, actores, diseñadores, músicos, y por supuesto, el público, para reconocer a partir de ahí detenidamente y con justeza las fuerzas reales del talento artístico con que contamos. El aislamiento y la subestimación, si bien constituyen una problemática históricamente condicionada, no pueden permanecer como postulados incuestionables tras los cuales se elude el camino hacia el automarginalismo por el que ha transitado nuestro Teatro para Niños.

Lo anterior puede funcionar como una advertencia que se reafirma en cada nueva oportunidad de confron-

tación; de modo especial ahora porque la oferta del X Festival expuso crudamente el carácter polar de las diversas opciones en cuanto a **concepción teatral** se refiere. Al obviar la complejidad de todo hecho escénico una buena parte de los espectáculos permanecen en los umbrales del terreno del arte. De ahí que al revisar críticamente el panorama observado en Cienfuegos, los puntos luminosos, motivo de una esperanza futura, sean escasos, desde sus diversos estilos.

Precedido por el Premio anual de la crítica, **Historia del muy noble caballero Don Chicote Mula Manca** y de su fiel compañero **Ze Chupanza**, del Teatro Nacional de Guíñol, bajo la dirección de Roberto Fernández, constituía desde el inicio una de mis mayores expectativas. Una locación totalmente inusual para el colectivo y el propio espectáculo, señaló los primeros obstáculos para su ejercicio pleno. Es esta una propuesta ubicada en el campo de la concepción tradicional de puesta en escena, cuya realización demanda especial rigor y precisión en la labor actoral, aspecto que se evidencia como una de sus debilidades principales. Xiomara Palacio y Armando Morales, dos de nuestros actores más prestigiosos, aunque resuelven con profesionalismo su función, denotan —particularmente ella— agotamiento y reiteración en

Historia del muy noble caballero Don Chicote Mula Manca ...



de teatro

El conejito descontento



su andar por un espectáculo monocrorde en el tratamiento de los códigos de la escena y apoyado preferentemente en la exposición de un discurso textual en esencia aleccionador y lamentablemente esquemático.

El sentido teatral de la propuesta descansaba en el artificio y en la paradójica simplificación de los canales comunicativos y las relaciones entre los diversos lenguajes de la escena. Tal rasgo, evidente en este espectáculo, no constituye una excepción dentro de la muestra. **El conejito descontento**, del Guiñol de Camagüey, dirigido por Mario Guerrero, adolece de las mismas imprecisiones, con la peculiaridad de que en este caso se produce un desbalance de la imagen escénica en tanto la búsqueda de la armonía visual no se corresponde con el nivel de elaboración e integración de los restantes componentes del espectáculo.

Los ejemplos que he señalado ilustran problemáticas reiteradas en otras propuestas, las que reflejan

un uso arbitrario del espacio, el desconocimiento de la necesidad de integración de los elementos técnicos del teatro de muñecos con el desarrollo del acto teatral, así como la valoración inadecuada de las implicaciones reales del proceso de comunicación escena-público. En conjunto estos espectáculos expresan una manera tradicional de concebir la puesta en escena, cuyos parámetros estéticos remiten a un lenguaje «realista» preferentemente, pero en el que falla uno de sus elementos fundamentales: la solidez del texto dramático. A ello se suman deficiencias técnicas en el empleo y ordenamiento de los restantes códigos de la escena, por lo que se ofrece finalmente una imagen teatral poco trascendente.

La presencia del folklor como motivo de investigaciones y espectáculos de características bien diferenciadas desde el punto de vista formal, resulta una de las tendencias más afectadas. En algunos casos, como ocurre con la muestra del Grupo Papalote de Matanzas, (**El gran festín, Nokán y el maíz y Okín, pájaro que no vive en jaula**) se han concentrado en nuestra cultura tradicional popular, elementos que sustentan el uso del espacio, el color, la gestualidad, el movimiento, e incluso el tratamiento de la fábula, como punto de partida para la definición de su particular imagen escénica; pero tales intentos se mantienen aún en el plano descriptivo de los fenómenos sin que llegue a producirse verdaderamente una lectura contemporánea y teatral de ese vasto universo que le sirve de referencia, y que de modo indudable se halla hoy transmutado en los patrones que rigen nuestra conducta cotidiana.

Aunque parezca increíble, la emoción que generalmente se halla alrededor de todo acontecimiento de las tablas, pude reconocerla muy pocas veces en Cienfuegos. Pero si

bien lo insólito no llegó a develarse, sí encontré razones para el placer y la reconciliación con la escena: **Galápagos**, presentado por los estudiantes del tercer año de actuación del ISA, dirigidos por Liuba Cid, donde insólitamente su autor, Salvador Lemis, se vio obligado a asumir uno de los roles; **El rey de los animales**, del Teatro Buendía en una puesta de Carlos Celdrán y **El hijo**, por el Teatro 2 de Santa Clara, bajo la dirección de Fernando Sáez.

Una de las causas que explican la reiterada presencia de **Galápagos** en la cartelera de los últimos tiempos es sin dudas su riqueza textual y poética. Desde una estructura dramática tradicional, este «melodrama para niños» —según palabras de Lemis— sugiere una manera diferente de abordar al espectador. No se tratará por tanto de envolverlo, aleccionarlo, ilusionarlo, sino de develarle, más allá de las posibilidades de los sueños y la ficción, la cruda e inminente realidad del conflicto entre la vida y la muerte. Así la propuesta resulta conceptualmente compleja, y por tanto los límites de sugerencia son también más abarcadores.

El espectáculo dirigido por Liuba Cid sin apartarse de los rasgos que definen genéricamente al texto dramático, ahonda en las urgencias de integrar los planteamientos del conflicto y el contexto de la representación. Un pedazo de playa con la bahía cienfueguera en panorámica y un sutil y oportuna cortina de lluvia para cerrar, o las agresivas márgenes del río Quibú, pueden ser las locaciones que el azar depare a esta tropa; y es justamente la necesidad de apropiarse del ambiente y las circunstancias en función del juego escénico, lo que aporta vitalidad y un sentido de replanteo constante, de frescura, a la puesta en escena. Al mismo tiempo es significativo el trabajo de actuación en tanto el pro-

ceso de incorporación de los personajes se desenvuelve espontánea y desenfadadamente en medio de un espacio no convencional que es compartido con el espectador.

Cual juglares un tanto irreverentes, los actores conducen al público por las diversas locaciones tratando de mantener y concentrar su atención a través de una imagen teatral renovada por el manejo de los recursos expresivos, pero que aún se halla condicionada y en algunos momentos limitada por la supeditación al plano verbal.

El primer montaje de Carlos Celdrán con el Teatro Buendía se devela como una propuesta coherente conceptual y formalmente. El propósito de desenmascarar los mecanismos de los que se auxilia el oportunismo para entronizarse en el poder frente a un sistema de valores éticos siempre vigentes para el ser humano, ofrece a los actores la posibilidad de atravesar las distintas máscaras y situaciones dramáticas

Galápagos

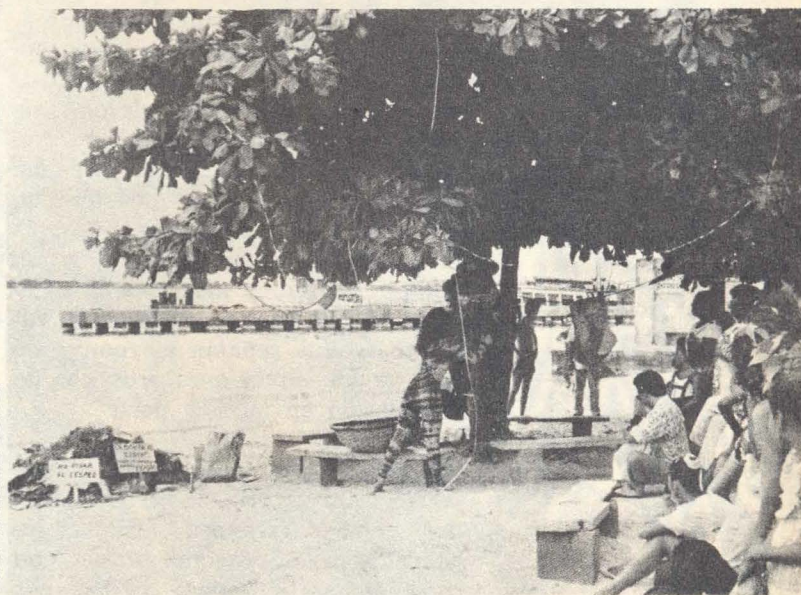
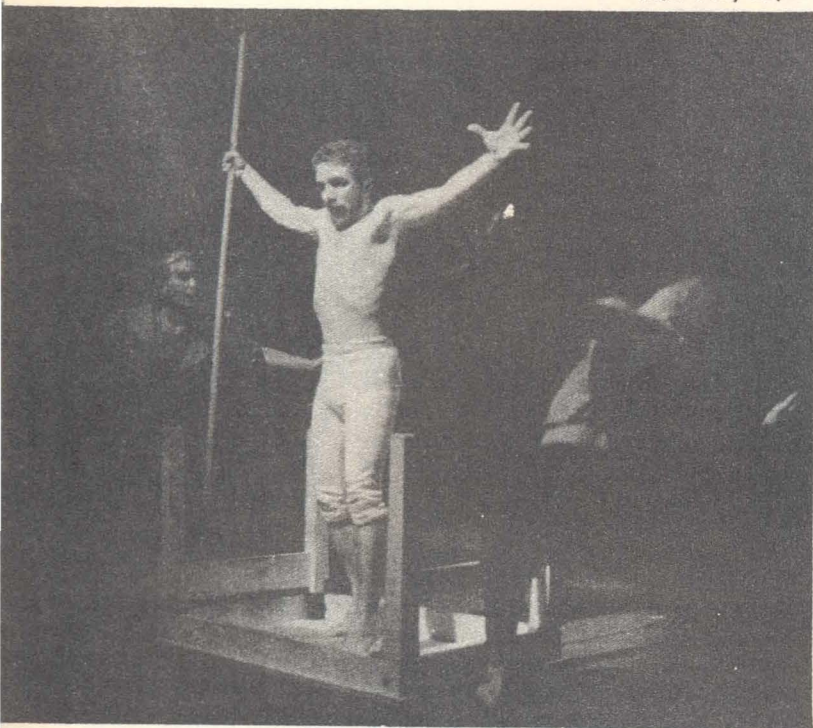


foto: Armando Correa

para niños x festival



El hijo

mediante una sugestiva cadena de rupturas en la «incorporación» y «representación» de los personajes. Con ello se demanda del espectador una actitud distanciada que la estructura del espectáculo condiciona, de tal modo que se haga explícito el sentido final de la parábola dramática. **El rey de los animales**, por su dinámica interna, por la naturaleza de su ritmo y sonoridad, por el empleo de la gestualidad y la concepción visual en virtud de una aproximación al espectador desde una perspectiva desprejuiciada y no moralizante, responde a las necesidades expresivas de la sensibilidad contemporánea. Todo ello evidencia el interés de Carlos Celdrán y su equipo de asumir mediante la escena y para la escena los criterios valorativos que señalan el rumbo actual de las expresiones artísticas de vanguardia en nuestro país.

En este mismo sentido y tras recorrer una trayectoria singular, **El hijo**, del Teatro 2, reconoce en primer lugar al espectador como un ser con capacidad propia para arribar por

sí mismo a conclusiones sobre el mundo que le rodea. El espectáculo es, entre otras muchas cosas, la evidencia de una situación límite dentro del proceso de desarrollo artístico y humano de los creadores que en él participan, lo que supone el abandono de un camino reconocido y de una práctica que ha moldeado hasta las células más pequeñas de la personalidad creadora. Se trata de abandonar el teatro para buscar el teatro. Y la propuesta es en sí misma el primer punto visible de una travesía compleja en aras de una teatralidad que sitúe al actor en su verdadero sitio, que se plantee un reordenamiento del sistema de relaciones que transcurren en la escena, pero sobre todo, desde su densidad, este espectáculo renuncia al artificio para señalar al espectador una interrogante sobre el sentido de la vida del hombre, de la constante y dialéctica evolución de los conceptos éticos, así como de la responsabilidad que cada quien contrae al escoger una u otra opción en el camino hacia el mañana.

Como todos marchamos hacia el mañana, esperamos que entonces nos asombren y apenen muchos de nuestros criterios sobre el teatro del presente. Ojalá ese momento llegue muy rápido, de tal manera que esta visión personal no encuentre motivos para la permanencia.

En Cienfuegos perdimos la oportunidad de una verdadera fiesta, para asistir en cambio a una celebración menor en el orden artístico, por demás la única realmente posible dadas las circunstancias actuales de la escena. Pero el teatro está ahí, esperándonos, dispuesto siempre a renovarse, a ofrecernos sus bondades para alcanzar una dimensión individual y social más trascendente. Tratemos entonces de dignificar su imagen y encontrar en estos nuevos tiempos su verdadera razón de ser ●



GALAPAGO: LA MAGIA EN ESCENA

Roberto Gacio

Como primera impresión ante Galápagó sentí que había sido convocado a un acto de amor y ternura, de una belleza poética deslumbrante. El espectáculo, basado en el texto de Salvador Lemis, escenificado por un grupo de alumnos de tercer año del Instituto Superior de Arte, constituyó uno de los momentos de feliz conjunción del discurso literario con el lenguaje teatral en el X Festival de Teatro para Niños.

La tarea llevada a cabo por la agrupación del ISA, integrada por estudiantes imbuidos de similares propósitos ideartísticos, pertenecientes al mismo contexto y unidos por el interés de hacer un teatro que tenga en su centro la búsqueda y la experimentación de los procesos escénicos, confirma en su puesta la organicidad de vínculos creadores que los ha conformado. Más allá de la tradicional interrelación de los actores, aquí hallamos una comunión de pensamientos y sentimientos que le otorgan un carácter distintivo a la puesta.

Por supuesto, todo parte de la calidad inobjetable de una de las obras para niños —y no sólo para éstos— más hermosa y sugerente de los últimos años; con varios montajes nacionales e internacionales.

A través del plano textual eminentemente polisémico, Lemis plantea entre otros conceptos, la posibilidad de obtener algo que parece irrealizable por medio de la lucha abarcadora de todas las capacidades y fuerzas internas del hombre. Que este se esfuerce por conseguir objetivos vitales resultó la premisa esencial de estos jóvenes artistas.

La propuesta del colectivo afirma que la Abuela no puede vivir porque ha perdido facultades y el ciclo vital debe cumplirse. Por otra parte, enfatiza que los regalos pedidos a su nieto Gali son de imposible obtención, no sería creíble conseguirlos.

Una idea que se destaca en este montaje es la de la continuidad entre las generaciones, la colaboración que supone de parte de los mayores, mostrar un camino eficaz a los que comienzan. Resalta además como valiosa intención, la referida a los problemas ecológicos, el alerta de la necesidad de preservar de contaminaciones innecesarias a los bosques y los pequeños animales.

Pero ¿dónde radica con gran vigor esa poesía que nos cautivó en el espectáculo? ¿En qué rasgo característico del mismo se observa la cualidad metafórica?

Aparte de los determinados lenguajes escénicos, es la palabra elaborada por Salvador, la fuente nutricia de analogías, de un enriquecido pensamiento por imágenes y como señala la profesora y crítica Raquel Carrió: «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».¹

Concebida y realizada en un entorno similar al que pide el autor, esta versión de *Galápagos* fue estrenada junto al río Quibú, muy próximo a la Facultad donde estudian sus intérpretes. Ahora, en la ciudad de Cienfuegos, el círculo juvenil Rubén Martínez Villena se convirtió en su espacio teatral.

De lo alto de un antiguo edificio, cercano al estilo neoclásico, descendió Gali para responder al reclamo de su abuela. Toda la franja de fina y hermosa arena blanca, a orillas de la playa, devino zona destinada a la escenificación. Un muro al fondo delimitaba la parte constructiva de la natural. Por parte de la directora Liuba Cid la locación fue asumida en todas sus posibilidades, llegando a representar escenas dentro del mar.

A modo de instalaciones plásticas situadas en diferentes niveles de acuerdo a las situaciones recreadas y los caracteres de los personajes, se concibió la distribución espacial de los momentos sucesivos que estructuran el viaje de aprehensión de conocimientos de Gali. Esta fragmentación del espacio y el tiempo en el espectáculo encierra en sí una unidad que descansa en las relaciones establecidas por el nieto en su búsqueda de los tres deseos y sobre todo porque cuando desaparecen los personajes tras su intervención, dejan presentes sus atributos, de manera que siempre presenciamos las partes y la totalidad. Gali unifica con sus acciones todo el espacio, a lo largo de su peripecia.

En el lenguaje de la escena están presente relaciones proxémicas, pre-fijadas por el orden de colocación de los actores, y kinésicas, elaboradas a partir de la selección de acciones físicas fundamentales. A esto se añaden maneras muy particulares de gestualidad que expresan diferentes tempos y rasgos.

La Abuela, por ejemplo, se mueve muy lentamente sobre su eje, ralentiza el trazo de sus brazos y manos en relación con la red que simboliza su experiencia, su carga de vida agotada, próxima a sucumbir. De todos modos, la Abuela semeja un faro irradiante de luz porque su presencia se convierte en un centro impulsor de la acción.

El Biólogo se muestra rígido y esquemático como corresponde a su inflexibilidad mental. La Florista, el Mercader y el Aguador, sinuosa una, mentirosos los otros, se proyectan huidizos en su gestualidad, reveladora de contradicciones esenciales en sus caracteres. Sincero, trabajador, ágil, dinámico porque se realiza en su labor, el Barrendero amplía su kinesis, en una expresión vigorosa que abarca gran espacio escénico.

1. Carrió, Raquel. "Galápagos: aventura de iniciación" en *Tablas* 1/86, p. 40.



foto: Armando Correa

de teatro para niños



¿Cómo se manifiestan en esta puesta en escena, la ternura y el amor a los que aludíamos? En la participación colectiva de los intérpretes, presente tanto en la búsqueda conceptual como en los aspectos plásticos y musicales.

Cada actor ha concebido el diseño de su personaje y aunque es posible añorar una concepción más acabada del mismo a nivel del vestuario, la ingenuidad de las soluciones encontradas contribuyen a dotar a la puesta de cierta fantasía onírica.

Las composiciones musicales elaboradas por la propia Liuba, denotan un sentimiento depurado; las letras creadas por los actores, definen los caracteres a la vez que enriquecen la atmósfera general.

La labor interpretativa descansa en estudiantes de actuación y en la función del Festival intervinieron además el autor, Lemis, como el Aguador y la teatróloga Roxana Pineda como Gali. No podemos juzgarlos definitivamente, ya que están en plena formación, sólo podemos hablar de una sensibilidad nada común en Roxana; intencionalidad y matices hermosos en la poderosa voz de Daidí Veloz al asumir la Abuela; así como riqueza de expresión facial en Mariela Bejerrano en el Cartel, junto a rasgos de humorismo en Norberto Echemendía y Sandra González y lirismo en la plástica desplegada por Liuba y Walfrido Serrano.

De Galápagos, guardaremos el recuerdo de un hecho colectivo único y efímero que mediante recursos poéticos propios de la escena —como la estela de pequeños barcos de papel ofrecidos por el nieto a su abuela— nos recuerdan que lo mágico no existe porque la magia está dentro de nosotros mismos. Saberla reconocer y apreciar será la recompensa a nuestro incesante afán por ser cada vez más profundos y generosos. ●

Signo de importancia constituye la señal estática que nos trasmite el Cartel anunciador, condicionado sólo a mover cabeza y brazos. En su rostro se observa la intensificación de ciertos gestos con sus variantes; prima por sobre todo el carácter de objeto del personaje. La señalización del cartel se subraya teatralmente mediante el maquillaje en negro que recuerda el hollín y el detritus que dejan caer sobre él los paseantes.

Gali, el protagonista, posee múltiples formas de movilidad ya que él se comunica constantemente y se re-
troalimenta de igual forma. Se destaca su evolución desde movimientos concentrados hasta otros más abiertos.

DECLARACION FINAL

Nosotros, participantes en el X Festival de Teatro para Niños, celebrado en la ciudad de Cienfuegos del 16 al 25 de septiembre de 1988, al arribar a la culminación de la más importante reunión de esta especialidad y luego de diez días de fructíferos intercambios, hemos llegado a las siguientes reflexiones:

La celebración de este festival, por los logros alcanzados con respecto a la concepción inicial del mismo, marca un hito en la historia de estos eventos y arroja experiencias muy provechosas que consideramos deben ser valoradas al organizar futuros encuentros de esta naturaleza. El análisis profundo de los problemas, que frenan seriamente el desarrollo del teatro, confirma una vez más la urgente necesidad de cambios revolucionarios en la estructura que rige los destinos del movimiento en el país y, en consecuencia, consideramos que la implantación del Consejo de las Artes Escénicas deberá conducir a la solución de muchas de estos problemas, por lo que demandamos que a la mayor brevedad se ponga en práctica. Entendemos que resulta imprescindible una amplia representación de los creadores de teatro para niños en la composición del Consejo de las Artes Escénicas.

El Estudio-diagnóstico del movimiento profesional de teatro para niños en Cuba realizado por los especialistas Mayra Navarro y Miguel Sánchez León, conjuntamente con el Grupo de Expertos de la Dirección de Teatro y Danza del Ministerio de Cultura refleja objetivamente y en buena medida la situación actual de este movimiento y constituye un instrumento que puede servir como punto de partida para orientar planes de desarrollo ulteriores en cada grupo, de acuerdo a sus características.

Con la puesta en marcha de este Consejo, los teatristas cubanos nos encontramos ante las puertas de un momento coyuntural de excepcional importancia en el cual el futuro del teatro se encuentra en nuestras manos. Este momento exige, pues, la cohesión interna de todos en torno a los objetivos generales más importantes, a los cuales deben subordinarse aquellos intereses que por su concepción estrecha estorben la posibilidad de rebasar la situación existente. Se hace absolutamente necesaria la unidad más firme como principio básico para afrontar nuestro desarrollo. ¿Seremos capaces de trascender este momento? Los teatristas tenemos la palabra.

Eliana Ajo, Luciano Beirán, Osvaldo Cano, Margarita Casallas, Enrique Carballa, Yulky Cary Córdoba, Félix Dardo, Lilliam Dujarric, René Fernández, Fidel Galbán, Ricardo Garal, Mario Guerrero, Bistermundo Guimarães, Iván Jiménez, Carlos Leyva Bonaga, Maribel López, Jorge Martínez, Rafael Meléndez, Rubén Mulet, Lida Nicolaieva, Maritza Olivera, Ramón Pardo, Carlos Piñero, Enrique Poblet, Víctor Reina, Carmen Ma. Rodríguez, Ramón Rodríguez Regueiro, Dimas Rolando, Bebo Ruiz, José Saavedra, Fernando Sáez, Ramón Silverio y Pedro Valdés Piña.

x festival de teatro para niños

TITERES EN ATLANTA



Freddy Artiles

Después de cinco despegues e igual número de aterrizajes que incluyeron La Habana, Ciudad México, Mérida, Cozumel y Miami, arribé por fin a las siete de la noche del 6 de octubre de 1988 al aeropuerto de Atlanta, en el estado de Georgia, EEUU.

Una hora más tarde llegaba con mi equipaje al Midtown Hotel y era recibido por Carol Sterling, presidenta de la UNIMA/USA, quien me comunicó que al día siguiente participaría con ella en un panel y que dentro de treinta minutos se inauguraría en el *Center for Puppetry Arts* (Centro para las Artes Titiriteras) la conferencia y festival *Puppetry of the Americas* (Titeres de las Américas), a la que yo asistía como delegado.

Tras doce horas seguidas de vuelo mi mayor deseo era acostarme a dormir después de un baño, y confieso que ese era mi plan. Pero cuando me disponía a ponerlo en práctica, uno de los organizadores del evento vino a buscarme casi corriendo para decirme que el señor Vicent Anthony, director del Centro, esperaba por mí para comenzar el acto inaugural. En efecto, el señor Anthony me recibió con la mano extendida y una sonrisa, y tras saludarme subió al escenario e inauguró el evento presentando a las delegaciones de los nueve países participantes y anunciando a los titiriteros del

Teatro Municipal General San Martín, de Argentina, quienes representaron un hermoso espectáculo de titeres que me hizo olvidar mi cansancio.

EL CENTRO Y LA CONFERENCIA

El 23 de septiembre de 1978, hace diez años, la rana René (Kermit), acompañada por su creador Jim Henson, cortó la cinta simbólica que dejó inaugurado el *Center for Puppetry Arts*, cuya sede ocupa una agradable casona de dos pisos en un barrio suburbano de Atlanta. Financiado por varias instituciones oficiales y por la contribución de individuos, corporaciones y fundaciones particulares, este Centro es uno de los pocos establecimientos dedicados por entero a la divulgación y la enseñanza del arte de los titeres en Estados Unidos.

La sede cuenta con tres espacios teatrales: una sala grande y dos más pequeñas para espectáculos experimentales, un museo de titeres con piezas de todos los continentes, una tienda-librería y diversas dependencias para clases y talleres. Posee también una compañía propia integrada por los titiriteros que se forman y entrenan allí. Este elenco ofrece unas trece funciones semanales de espectáculos de titeres para niños y para adultos. Se imparten, además, clases y talleres de cons-

trucción y manipulación de muñecos para niños y para mayores, así como un taller para la adaptación y creación de libretos para el teatro de titeres. La institución apoya también el trabajo de los nuevos titiriteros, presentando sus espectáculos y programando giras.

El evento en su conjunto fue concentrado gracias a la colaboración entre el *Center for Puppetry Arts*, que se ocupó de la organización del festival, y el Centro Norteamericano de la UNIMA, que tuvo a su cargo la conferencia teórica. A lo largo de cinco días el tiempo fue aprovechado al máximo con un programa muy cerrado que comenzaba a las nueve de la mañana y terminaba alrededor de las diez de la noche, con pausas para las comidas.

Los teatrístas de Argentina, Brasil, Canadá, Colombia, Cuba, Costa Rica, Estados Unidos, México y Venezuela se reunían en horas de la mañana en una sala del hotel para presenciar o participar en los paneles dedicados a diversos temas, tales como: «Contactos entre los titiriteros de América», «Los titeres en la educación» y «Entrenamiento en titeres», entre otros. En horas de la tarde, un delegado de cada país hacía una presentación de veinte minutos acerca del desarrollo y la situación actual del teatro de titeres

en su país, casi siempre con la proyección de diapositivas que ilustraban el trabajo de los diferentes grupos.

Al otro día de mi llegada participé junto a colegas de Canadá, Brasil y Colombia en el panel «Los títeres en la educación». Pensé que sería mejor hablar de alguna experiencia concreta, y me referí al trabajo que realiza hace años el grupo Ismaelillo, de Boyeros, en estrecha colaboración con los psicólogos del municipio. Hablé de la experiencia del Psico-títere y su efectividad comprobada para resolver problemas de conducta en los niños, así como del proyecto *Creación y fantasía*, llevado a cabo por el actor Augusto Carranza en los círculos infantiles. Describí cómo Augusto, empleando los muñecos, objetos y juguetes que encuentra en cada círculo, improvisa un espectáculo de circo en el que intervienen los niños y las asistentes, y cómo esos muñecos y objetos inanimados adquieren para los niños una nueva vida y contribuyen al desarrollo de su imaginación y sensibilidad.

Estados Unidos es uno de los países en que más se ha desarrollado la práctica de los títeres en la educación, a pesar de eso —o quizás por eso—, la experiencia del Ismaelillo provocó un vivo interés. Hubo muchas preguntas y quedé comprometido con varios delegados en enviarles por correo el folleto explicativo que el Ismaelillo ha publicado sobre este trabajo.

Al día siguiente tocaba el turno a la presentación de Cuba. Expose un panorama histórico del teatro de títeres en nuestro país desde sus inicios hasta la actualidad, hablé del reciente festival de teatro para niños de Cienfuegos —ilustrando la explicación con diapositivas del evento— y en las conclusiones mencioné las fundamentales deficiencias que enfrenta el arte de los títeres en la Cuba de hoy. Quizás por su sentido crítico, la ponencia cubana causó una buena impresión.

Al día siguiente, el Centro reprodujo, en inglés y en español, un breve folleto que llevé, titulado *Itinerario de los títeres en Cuba*.

Este trabajo fue distribuido entre los asistentes, así como otros muchos materiales de otros países. En general los delegados pudieron tener acceso a una buena cantidad de información escrita sobre el teatro de títeres en el mundo, que era puesta a la disposición de los interesados en el salón de conferencias. Además, la participación en los paneles de títereros, escritores e investigadores importantes como el argentino Bufano, la mexicana Mireya Cueto y el norteamericano Michael Malkin, entre otros, confería a las sesiones teóricas un alto grado de interés. Era por eso que los participantes, en lugar de conversar ante una traza de café durante los debates —como he visto que sucede en muchos eventos de este tipo en el mundo— asistían a ellos con puntualidad y de principio a fin.

EL FESTIVAL

El festival abrió con el Grupo de Títereros del Teatro Municipal General San Martín. Mucho había leído antes acerca de este colectivo —el único elenco estable y subvencionado de títereros que existe en Argentina— y de su director, Ariel Bufano, seguidor del gran Villafañe y uno de los títereros más importantes de Latinoamérica. *Pequeño varieté* es una especie de *music-hall* con títeres en el que actores y muñecos de varios tamaños y diver-

sas técnicas se mezclan en el escenario de manera tal que no se sabe dónde termina uno y comienza el otro. Lo que sí se sabe es que el muñeco y la poesía de su movimiento son lo fundamental. Sin una línea argumental definida, las diecisiete escenas del espectáculo traen siempre una sorpresa. Luz negra o blanca, de acuerdo a la necesidad, un solo manipulador o varios para el mismo títere, y siempre la maestría y el buen gusto como sello. Recuerdo con especial gusto la mezcla de sensibilidad y humor de la pareja de bailarines en «Pas de deux», el colorido de «Cajas brasileras», con títeres que salían de unas cajas con ruedas y bailaban una zamba sin que hubiera ningún títerero a la vista y los dos «Solos» del Maestro Bufano en persona. Seis actores —cuatro hombres y dos mujeres— y unos cuantos paneles móviles bastaron para encantar al público internacional del evento a lo largo de una hora. Un espectáculo sin palabras, dinámico, hermoso y apto para todas las edades.

Lo más interesante de *El circo de los Hermanos Ladrillo*, de los *Puppetmongers Powell*, de Canadá, no es la maestría en la manipulación ni la significación del tema, sino la originalidad y el humorismo de la idea gestora del espectáculo. Se trata de un teatro de miniaturas que los hermanos Powell —Ann y David— arman a la vista del público y



Pequeño varieté

en el que los personajes—titeres son ladrillos comunes y corrientes. Unas cintas de mercería brillante colocadas sobre un ladrillo dan la idea del *tutu* de la gran acróbata, unas pieles de leopardo ajustados a tres ladrillos que los actores mueven libremente con sus manos indican la presencia de los atletas en el acto de fuerza. Los Powell, vestidos de payasos, anuncian los números y tocan fanfarrias con pequeños instrumentos musicales. Las cortinas del retabillo se abren y se cierran mostrando a los «artistas» en sus salidas sensacionales. La risa se consigue mediante la ingenuidad y la sencillez del procedimiento.

Los cómicos improvisados, a cargo del Teatro Tilingo, de Venezuela, resultó un intento fallido. Con un texto basado en *Sueño de una noche de verano*, adaptado y dirigido por Clara Rosa Otero Silva, el espectáculo no consigue integrar el trabajo de los titeres y los actores de manera orgánica. Los actores ocupan la mayor parte de la escena y los muñecos se constriñen a un retablo posterior sin que se justifique su presencia en la puesta. El exceso de texto en la adaptación conduce poco a poco al tedio, y el diseño, recargado en exceso, no contribuye a aligerar el movimiento escénico. Sólo el genio de Shakespeare, subyacente en la versión de la Otero, logra salvar en parte la representación durante la escena de los actores improvisados que tratan de interpretar con éxito su comedia.

El elenco del *Center for Puppetry Arts* presentó *La era de la invención*, una pieza de titeres para adultos en tres partes, escrita y dirigida por Theodora Skipitares. La obra es una aguda sátira contra el espíritu de invención de los norteamericanos que recorre tres siglos de historia y se concentra en las figuras de Benjamin Franklin, Thomas Edison y Mike O'Connor, este último, un vendedor de artículos médicos que, sin haber estudiado Medicina jamás, se convirtió en un ortopédico famoso y realizó cerca de 900 operaciones antes de ser descubierto. Con este caso real la sátira llega a su extremo: un hombre que se inventó a sí mismo.

Blanca Nieves



Franklin, Edison y O'Connor están representados por títeres de tamaño natural y apariencia humana que son manipulados por detrás por dos titiriteros. Un narrador hace sus voces y relata la acción, que se desarrolla mediante la presencia de unos 400 muñecos de un tamaño que varía entre los pocos centímetros y casi un metro. Pequeñas plataformas con ruedas entran y salen empujadas por los actores, y sobre ellas vemos a Franklin empujando su famoso papalote, a Edison en el momento de inventar su lámpara incandescente y a O'Connor con su equipo practicando una operación. El diseño naturalista de los titeres se compensa con lo imaginativo de la propuesta y con el trabajo ajustado de sólo ¡cuatro titiriteros! Un espectáculo bien apuntalado por abundantes recursos técnicos y lleno de ideas que se expresan mediante una lacerante ironía.

Aunque un artista muera, sigue viva su obra. Y esa verdad se comprueba al presenciar la puesta en escena de *Como si tuera jugando*, creación colectiva del Moderno Teatro de Muñecos de Costa Rica, bajo la dirección de Juan Enrique Acuña, fundador del grupo y otro de los titiriteros más importantes de América Latina, lamentablemente fallecido unos meses atrás. La puesta de Acuña es como un juego de los actores con sus muñecos: la historia simple y sin palabras de una computadora condenada a

fabricar pistolas, tanques y aviones de guerra, que colabora con dos de sus operadores para vencer al jefe autoritario que insiste en perpetuar la guerra para beneficio propio.

El espectáculo se desarrolla en dos planos: el de la computadora, con luz blanca y en la parte posterior de la escena, y el de los sueños, con luz negra y en la zona anterior. Allí se mueven planetas, aves, un acordeón mágico y surge al final la vencedora paloma de la paz. Titeres de varilla, de guante, marionetas y las propias manos de los actores crean un mundo mágico que llega al corazón de los niños y que fascinó al mayoritario público adulto del festival.

Quando Wes Sanders me dijo que la técnica de Bertolt Brecht se podía aplicar al teatro de títeres me pareció raro, quizás porque nunca antes se me había ocurrido. Y le dije: «Me gustaría ver eso». A lo que él respondió enseguida: «Lo verá esta tarde». Y en efecto, la puesta en escena de *La visión de Rama Durmiente*, por el *Undergrown Railway Theatre*, de Boston es un espectáculo brechtiano. Una luz blanca y brillante ilumina el escenario lleno de cajas y plataformas cubiertas por telas blancas que consiguen dar la imagen del agreste paisaje desértico del sureste de los Estados Unidos, lugar donde se asienta la tribu de los indios Hopi y se desarrolla la historia de Rama Dur-

miente, una muchacha huérfana, mitad española y mitad hopi, que atraviesa el desierto en busca de su nombre y de su identidad. La acción se enmarca en 1680, año en que los Hopi expulsaron a los conquistadores hispánicos de su territorio.

Sanders comienza a narrar la historia con su voz propia y luego crea las voces de los distintos personajes, títeres pequeños y realistas que manipula a la vista de los espectadores. Con frecuencia detiene la acción y se dirige al público como narrador, creando así un efecto de distanciamiento. A la izquierda, un músico produce el ambiente sonoro requerido haciendo sonar instrumentos típicos de percusión y

de cuerda. El conjunto creado por el diseño de escenografía y muñecos, los sonidos y, sobre todo, el sobrio y ajustado desempeño del titiritero-narrador, logran crear una atmósfera de leyenda, poesía y teatralidad que conduce de manera orgánica al mensaje final, cuando Abuela Araña le dice a Rama Durmiente que llegará el día en que no sólo los Hopi, sino todos los hombres del mundo, serán gente de paz.

Los tres integrantes del conjunto mexicano Palo de Lluvia causaron una fuerte y favorable impresión en el festival. *Historia de duendes y otras realidades* es una obra de ciencia-ficción, creada y dirigida por Alejandro Cal-

villo, que se basa en textos mitológicos comunes a culturas americanas, europeas y asiáticas. Quizás esta mezcla y la falta de un preciso trabajo de dramaturgia hacen que la historia resulte un tanto larga y confusa. Sin embargo, el trabajo de manipulación con los títeres de sombra alcanza una perfección sorprendente.

En una pantalla central se desarrolla el conflicto, con sombras opacas y transparentes sobre un fondo de color, y en dos ventanas laterales de la estructura aparecen sendos personajes —títeres de guante y mimados— que comentan la acción y dan tiempo a los necesarios cambios de decorado en la pantalla. Recur-



La era de la invención



Historia de duendes y otras realidades

esos novedosos, como la proyección del cuerpo del actor y su relación con títeres de sombra transparentes y de gran tamaño, confieren a este espectáculo, pese a sus fallas dramáticas, un alto nivel de pericia y profesionalismo.

El festival cerró el día 10 con la puesta en escena de *Blanca Nieves*, a cargo de los titiriteros del Centro y bajo la dirección de Luis O. Barroso. En un marco escenográfico muy simple, integrado por paneles rodantes que al unirse conforman los diversos lugares de acción, cinco titiriteros encapuchados manipulan por detrás y a la vista del público los esperpentos de tamaño natural que representan al rey, la reina mala y los bandidos, así como a los siete enanitos, títeres sin piernas y con cabezas móviles que los manipuladores deslizan sobre el piso del escenario. Dos actores en vivo representan a Blanca Nieves y al Príncipe. Un espectáculo para niños resuelto con sencillez, buen gusto y un excelente trabajo de conjunto.

La función educativa y divulgadora del Centro se puso de manifiesto cuando, al final de los

aplausos, el titiritero Peter Hart explicó a los niños del público el secreto del movimiento de los títeres y los mecanismos teatrales del espectáculo.

DESPEDIDA Y CONCLUSIONES

La función de *Blanca Nieves* terminó cerca del mediodía, y con ella el evento. Los viejos conocidos y los nuevos amigos comenzaron a despedirse con la esperanza de encontrarse otra vez en alguna parte del mundo. Mis conclusiones personales acerca de este evento fueron varias, y me di a la tarea de enumerarlas mientras contemplaba las nubes a través de la ventanilla del avión en mi largo itinerario de regreso.

Primera: que en cuanto a talento, creatividad y factura del espectáculo, el teatro de títeres latinoamericano —incluyendo al nuestro— puede competir en igualdad de condiciones con el de los países desarrollados de América del Norte, aun cuando se trata de expresiones culturales muy distintas. La diferencia radica en que los recursos técnicos de estos países son muy superiores a los nuestros. También la mezcla de actores y muñecos en un mismo espectáculo se ha

hecho común, así como la manipulación a la vista del público, aunque siempre el títere conserva una posición central en el espectáculo.

Segunda: que la gente relacionada con los títeres en todo el mundo forma una gran familia, independientemente de su ideología, su idioma o su país de origen.

Tercera: que a pesar de las diferencias ideológicas y de la propaganda, la presencia de los cubanos en cualquier parte del hemisferio occidental siempre llama la atención, pues la gente quiere, ante todo, saber qué es lo que pasa realmente en Cuba. Aparte de la conocida fraternidad latinoamericana, los colegas norteamericanos se mostraron siempre amables, cordiales e interesados en conocer nuestra realidad cultural.

Y la cuarta y última conclusión, aunque no deja de ser un lugar común, quedó ratificada en este evento: con recursos modestos, pero con organización, eficiencia y deseos de hacer, pueden lograrse resultados notables. Sin duda, la conferencia y festival *Puppetry of the Americas* contribuyó a estrechar la comunicación y los vínculos de amistad entre los titiriteros del continente americano ●

LOS PALACIOS DE XIOMARA

Waldo González López



Esta breve, mínima mujer sabe mucho de aquellos reflejos que irrumpen, insólitos de sus sueños y memorias. Conoce como pocos de aquellas —y estas— obsesiones súbitas que, de una buena vez y para siempre, la aprehendieron y prendieron en ella entre los palacios de la imaginaria. Así es Xiomara Palacio, actriz.

—Cuando trabajo con el títere hay como un relajamiento porque no estoy frente al público: el retablo me protege. Entonces, toda la expresión parte del cerebro y el corazón, y no del cuerpo; pero el títere tiene su propio lenguaje y te impone su código...

Dice un importante poeta —Félix Pita Rodríguez— que «los títeres son sumas terribles de atisbos, nunca reflejos deformantes de una realidad común... no caricaturizan nada; ni al general, ni al capitán, ni al diablo, porque todos somos un poco generales, un poco capitanes, un poco diablos, en un momento dado. Son sumas y por ello magníficos constructores, porque nacen para destruir, revelando».

Xiomara se pregunta: ¿Cómo el títere expresa tal cosa? ¿Cómo yo expreso esa cosa? Y se responde: De ahí parte la diferencia esencial. Se trata de una relación audiovisual muy grande con el títere. Y añade:

—Es más difícil actuar con el títere; es más obvio, si quieres, cuando actúas, con el títere no; debes ponerlo todo para hacerlo vivir. Si estoy frente al público, la expresión parte del cuerpo —aunque, claro, también el cerebro y el corazón pongan su parte—: todo mi cuerpo está en función cuando actúo.

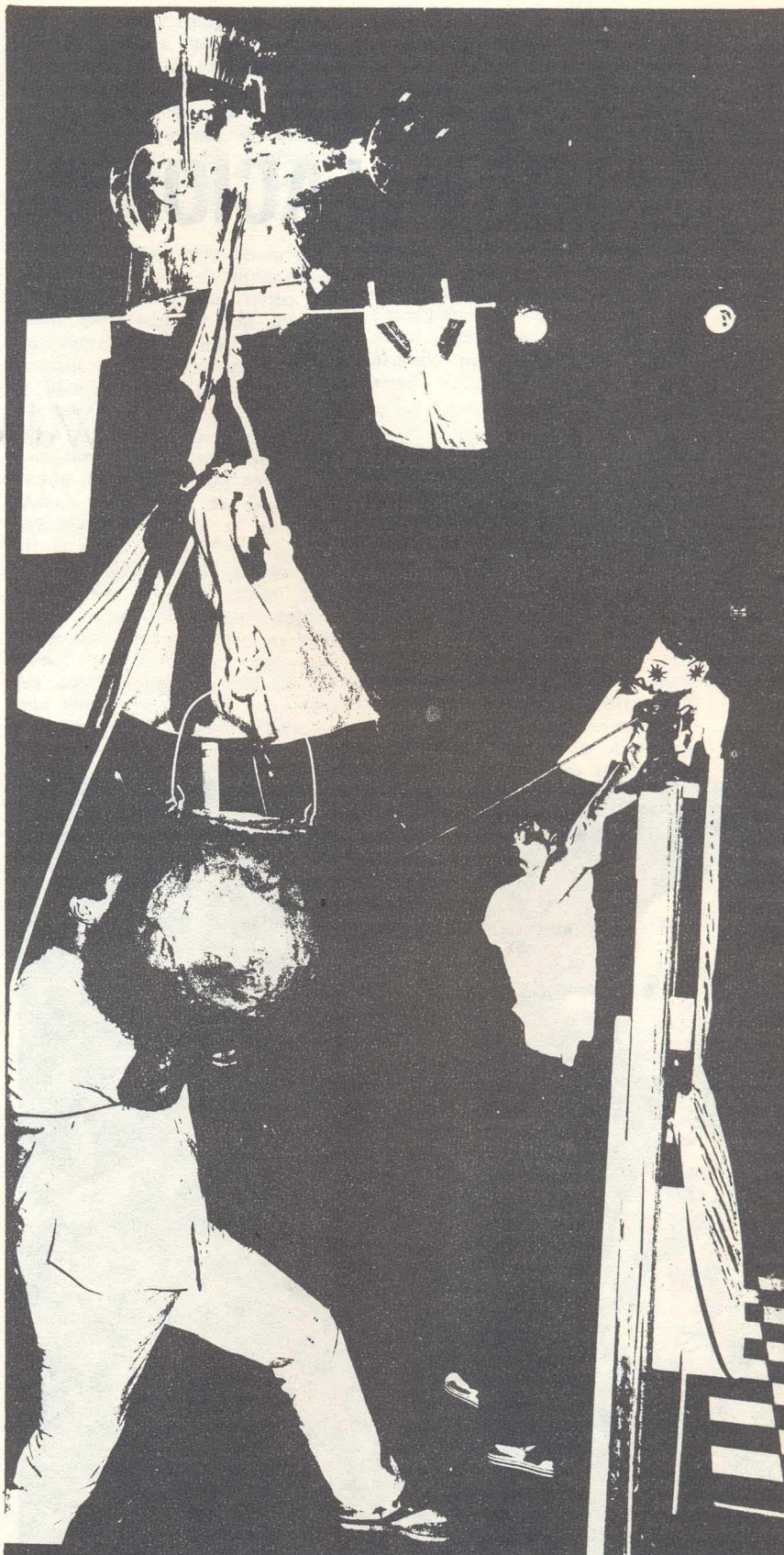
El títere —dijo también Félix en su memorable ensayo *Meditación sobre los títeres*, leído en 1952 a propósito de la creación del Retablillo de la Carreta, de Sergio Nicols— «nace como árbol, integrado y fatal. Si es el Doctor, no puede ser al mismo tiempo el Diablo. Su naturaleza le preserva de despeñarse por el artificio del actor, que es hoy Hamlet, mañana Shylock y pasado el rey Lear. El títere no elabora: es».¹

Y así es Xiomara: ella es parte del títere, de la obra, de la puesta, del escenario, del colectivo. De ese Teatro Nacional de Guiñol que fundó, con otros, un cuarto de siglo atrás. Pero antes hubo otros atisbos, otros ríos impetuosos, otros signos reveladores:

—Yo era secretaria en el Instituto Cubano del Petróleo e integraba un grupo de aficionados. Años atrás había estudiado en los cursos de Adela Escartín... Era 1957 creo... sí. Entonces en 1961, estando en el ICP, obtuve una beca por selección en la Escuela Municipal de Artes Dramáticas.

Una muchacha atesoraba los sueños y memorias que le permitirían, ahora, veinticinco años después, insólitamente, recordar, revivir, recrear esta historia para ser contada.

—¿Mis profesores de entonces? Muy buenos: Mario Rodríguez Alemán —que dirigía la academia—, Modesto Centeno, Ramón Valenzuela, Loly Buján, Zoa Fernández... ¿Mis compañeros allí, mis condicípulos? Ahora cuando evoco aquellas magníficas clases



¹ En *De sueños y memorias*, Editorial Letras Cubanas, 1985.

no puedo olvidar a nombres como los de Daisy Fontao y Carlos Pérez Peña, y antes, en el ICP, a Elio Mesa, quien se decidió conmigo a dar el salto.

Xiomara Palacio es minuciosa, miniaturista en su labor. Sé de sus afanes y rigores, de sus desvelos por hacer de sus desempeños verdaderas creaciones. Actriz genuina, artista convincente, se confiesa:

-Me gusta hacer las cosas lo mejor posible, no dejar nada al azar; soy majadera en los ensayos. Me gusta bordar cada momento como una tela en la que me va la vida: ésto me satisface a plenitud. Aunque -y ésto es un lugar común- nunca estoy contenta del todo con lo hecho, pues pienso que siempre lo puedo hacer aún mejor. ¿Mi gran satisfacción? Esa corriente que se establece con el niño, esa identificación que se logra o no, y que si la alcanzas te vale de mucho... Estos son, sin duda, los más gratos momentos de mi labor.

Esposa y madre de poetas -Miguel y Abel Collazo-, Xiomara es una lectora voraz, implacable como con sus desempeños.

-En literatura me gusta todo: todo lo leo, todo me interesa: poesía, novela, cuento, piezas, por supuesto. Como ves, aquí hay diversos volúmenes de diferentes escritores, poetas, dramaturgos.

Premios de actuación consecutivos en el octavo y noveno Festivales Nacionales de Teatro para Niños y Jóvenes (1983 y 1985) y premio de actuación de la ASSITEJ (1985), Xiomara Palacio tiene eso que llaman los españoles *ánge*l y que otros denominan *carisma*: esa impronta de gracia indeleble, finísima con la que atrapa a los pequeños y «adultos» que no han dejado de ser como los primeros. Se trata de cierto *élan* sin el cual no es posible esa identificación, esa corriente ya aludida por ella, quien domina a la perfección tal conjunción de magia, mezcla de oficio, talento y praxis.

-¿El teatro infantil? Pues está como el movimiento teatral en general: ni mejor ni peor. Eso sí: algunos grupos del interior

Foto Rafael Cruz



están a la vanguardia, como los de Matanzas, Santa Clara, Cienfuegos y Holguín (el Duende). Mira, nosotros mismos nos adjudicamos complejos de inferioridad -ésto pasa también en el extranjero, con diversos grupos de varios países- nosotros nos subvaloramos al aceptar este complejo. Debemos darnos nuestro lugar: ni prejuicios ni subvaloraciones. Tal como hay mala y buena poesía, mala y buena pintura, viejas y nuevas cosas, hay teatro bueno y malo.

Le hablo de mi preocupación por el exceso de versiones y la escasez de dramaturgia escrita para la infancia y la adolescencia, los problemas de los realizadores. Y:

-En principio, no tengo preferencias por obras especialmente escritas o por versiones, aunque casi siempre he trabajado con las últimas debido a la carencia de textos. Claro, si un buen dramaturgo está detrás de la pieza, todo funciona a las mil maravillas: eso lo siente el actor... Las versiones casi siempre se hacen para salir del paso y llenar un hueco. A veces hasta se hacen versiones de versiones ¿La carencia de obras? Sí, fíjate: la

subvaloración de «lo infantil»: he ahí la causa esencial, como dices. Y es que casi nunca los dramaturgos se atreven a lanzarse a fondo, no se arriesgan por aquello de «teatro menor», «público infantil», «los niños», siempre en su acepción peyorativa. Y volvemos atrás: nosotros mismos debemos eliminar esa barrera teatro adulto vs. teatro infantil. Por eso me alegró que *Don Chicote* y *Ze Chupanza*, de Oscar Von Pfhul, se eligiera por la crítica entre las mejores puestas de 1987. Fue la única infantil incluida en la selección y demostró que sólo hay, según te dije ya, teatro bueno y malo... Ah, los realizadores: sí, hay escasez por lo mismo, el propio prejuicio, las propias barreras, los idénticos complejos de inferioridad...

Y me narra entonces una anécdota reciente -extraída de sus días de asesoramiento al Guiñol Yarabey de Holguín-: vio *Perra vida*, de Gerardo Fernández, en dirección de Pedro Angel Vera, y corroboró lo que siempre ha pensado: qué bien funcionan determinadas obras -puestas- «adultas» con los niños. En esa ocasión, los pequeños asistentes a la representación disfrutaron a plenitud de la pieza.



-De ahí, lo fútil e inútil de tal división, de esa compartimentación. En la literatura se rompió gracias a los propios niños que se adueñaron de las obras de

Swift, Dickens, Defoe y otros; pero no en nuestro teatro: en gran parte continúa tal visión pueril aunque hay honrosas excepciones...

Xiomara se transforma cuando le pregunto sobre el niño, ese fabulador inerte y genial, soñador y ensoñador, memorable y memorioso:

-¡Ah! Es la razón de ser de mi labor. He dedicado todo a él: es la criatura más hermosa e increíble que hay sobre la tierra. Es algo grandioso por su inocencia, sin las marcas que le va poniendo la vida. El niño sólo tiene virtudes; si tiene defectos es a causa de los adultos -los propios padres-. Es como un noble padacito de plastilina que van moldeando a su modo -muchas veces imperfecto- la madre y el padre... Me preocupa mucho que hoy debido a los problemas entre los padres, si se separan, también lo hacen de los hijos y hasta casi se olvidan de ellos, incluso ignoran el más elemental deber: la pensión. Es absurdo y cruel, pero real: lo he constatado. El niño no es sólo mi espectador: es el ser indefenso de hoy y el hombre de mañana. Dice el realizador venezolano Armando Carias que el actor ideal debe partir de tres premisas: la improvisación creativa, la comunicación efectiva y la participación controlada. En tal sentido, son de sumo interés, además, «los puentes que pueden construirse entre el niño y ese modelo de vida que es el actor».²

Pero hay más. Porque la ética debe ser -según él- la guía fundamental, decisiva para el actor, quien debe hacerla valer sobre el escenario. Pienso que por aquí anda una de las decisivas verdades que ha asumido Xiomara a la hora de apropiarse de una de sus criaturas escénicas:

-De la primera impresión que recibo cuando lo leo depende mucho el éxito o el fracaso posterior. Porque ya con esa visión sale, *grosso modo*, el personaje, y sé bajo qué estado de ánimo lo voy a interpretar, con fruición o disgusto. Supongamos que me gusta. Entonces comienzo a ensayar y a angustiarme, porque aunque parezca paradójico, siento que involuciono y no sé cómo resolver muchas cosas. De esa lucha es que brotan las soluciones, y mientras más grandes sean los obstáculos más me empecino en salvarlos... Ya te dije que me gusta actuar como si bordara. A cada bocadillo,

cada palabra y cada signo de puntuación -les saco el jugo- y los saboreo con deleite.

«Si es un buen dramaturgo, me gusta imponer su forma de hacer. No soy de las que «acomodo» los textos; al contrario, si lo rico que tiene la palabra es adivinar qué quiso el autor. El cómo es nuestra mayor responsabilidad y posibilidad creadora... Ya te dije que suelo discutir mucho con los otros creadores que intervienen en la puesta, y no es porque quiera imponer mis criterios, sino porque creo que el teatro es una forma colectiva de hacer y crear, y con las discusiones todo el mundo sale ganando y mucho más en el montaje.»

Xiomara se adueña de sus criaturas, de todas las que ha encarnado hasta hacerlas parte de ella. ¿Hasta dónde ha quedado al menos un leve signo, una visible marca de ellas en la actriz? ¿Qué personajes atesora en su fuero interno, allá en su corazón? ¿Cuál es, por fin el preferido entre tantos?

-La primera vez que tuve que elegir a mi personaje favorito fue cuando tenía 18 años y optaba por una beca para estudiar actuación en la Academia Municipal de Artes Dramáticas. Era una pregunta obligatoria para el alumno, y con el ardor y la audacia que caracteriza a la juventud, respondí sin pensarlo dos veces: «Puck, el duende de *Sueño de una noche de verano*.» Después reflexionaba: «Boba, ¿y cómo vas a representar ese personaje tan chiquito, que sube a los árboles, que corre por los bosques, que aparece y desaparece sin saberse cómo?» Y es que mis compañeras elegían a Fedra, Lady Macbeth, Doña Rosita, Medea, en fin, todas las famosas mujeres del mundo del drama. ¿Tendría yo la bola mágica que le dictó a mi cerebro la respuesta, porque mi futuro sería representar papeles de animales, niños, muñecos y duendes?... Ahora me resulta terriblemente difícil escoger uno de entre los miles que conozco porque los hay a quienes he amado u odiado, por los que he sufrido o llorado, con quienes he reído y a quienes he admirado.

«Si me hicieran la famosa pregunta de qué libro salvaría en caso de una catástrofe (bueno, ya nadie hace esa pregunta precisamente porque hay tanto libro escrito que pondría en un aprieto al entrevistado tratando de seleccionarlo), no sé por qué pienso que respondería *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe.

Debe ser porque si pienso en catástrofe, pienso en naufragio, y si pienso en naufragio, pienso en Robinson y en lo bien que me vendría tener a mano el libro para poder hacer lo que él hizo para subsistir. Porque Robinson Crusoe es el optimista personificado y yo soy muy optimista. Cuando se encuentra solo en la isla hace un balance de los aspectos negativos, pero en la otra columna escribe algo que lo contrapone en sentido positivo. Y esta manera de enfrentar las dificultades es una hermosa lección de lo poderoso que puede ser el hombre frente a la adversidad... ¿Qué por qué, además, Robinson? Ah, creo que también porque este personaje está igualmente ligado al público hacia quien dirijo mi trabajo. Cuando Robinson se queda sólo en la isla, hay, simbólicamente hablando, una cierta similitud entre la infancia y el mundo de enfrentamientos a que es sometido el personaje. ¿No es la niñez una eterna rebelión con los mayores para imponerse, para hacerse valer, precisamente por su fragilidad e impotencia, pues al decir de Rilke: «ya al niño en tierna edad lo ponemos de espaldas y lo forzamos a mirar retrospectivamente?» ¿Y Robinson fabricando con infinita paciencia sus «cositas para vivir», no nos recuerda a un niño jugando solo con sus juguetes inventados por él?... Pero el niño crece y Robinson sale adelante. Por eso muchas veces, cuando tengo dificultades, medito como él y como él digo: «Si, tengo este problema, pero tengo tal ventaja, y todo tiene solución.

«Soy de las que piensa definitivamente que todo problema tiene solución. Hasta este de escoger (entre tantos que ha creado la imaginación del escritor) a mi personaje favorito.» ●

² Citado por Pablo García-Gómez en "El teatro infantil venezolano: ¿superará las limitaciones?", *Conjunto*, no. 75, enero-marzo 1988.

UN DESAFIO A LA CREATIVIDAD

Gloria María Martínez



Fábula de un país de cera, el texto de Joel Cano Obregón que publica este número de *Tablas*, está asociado para mí a circunstancias y momentos que le confieren a la pieza un doble significado. Al disfrute estético de la obra misma, se añade el hecho de que provenga de un joven autor, aún estudiante, y cuya presencia en las aulas constituye, para un profesor, la posibilidad —también el riesgo o el desafío— de ponerse en contacto con una auténtica vocación y talento creadores.

Estoy, por lo tanto, partiendo de una perspectiva docente que espero sea disculpada, si se tiene en cuenta que los primeros versos de esta obra los conocía desde que impartía Historia del teatro universal, y tras «Fedras», «Hernanis», «Don Juanes», las abejitas del Joel Cano se desplegaban, zumbantes, invadiendo con sus sueños y anhelos esa suerte de «país de cera» que es el aula. Y es que en el caso de este joven autor, el proceso de aprendizaje, de formación académica, ha estado, desde sus inicios, indisolublemente unido al proceso creador, lo que se refleja en su constante inquietud y necesidad de expresarse no sólo a través de la escritura de textos teatrales, sino también de cuentos y poemas, y recientemente, del trabajo de dirección escénica.

Su desaliñada figura deambula por aulas y pasillos, cines, teatros, calles... Casi siempre silencioso, aparentemente distraído, observándolo todo, para conocerse, descubrirse, y poder establecer la relación entre su individualidad y el mundo, entre «sí» y los «otros». No hay que alarmarse, entonces, porque sus libretas contengan, en un ordenamiento que sólo él conoce, apuntes de clase junto a versos, cuentos o proyectos de obras de teatro.

Actualmente Joel Cano cursa el quinto año de la especialidad de Dramaturgia en la Facultad de Arte Teatral del Instituto Superior de Arte, con el profesor Salvador Lemis, de quien *Tablas* ha publicado *Galápago*, también una obra de teatro para niños. Pero importa destacar que *Fábula de un país de cera* había adquirido su escritura definitiva desde que su autor cursaba el segundo año. Se trata, pues, de la obra de un joven de 18 años.

Sin pretender, en el espacio previsto para una reseña, entrar en un análisis estilístico del *discurso* que abarcaría métrica, rima, recursos expresivos, entre otros elementos, sí hay que resaltar la extraordinaria capacidad del autor para versificar e incluso crear versos que en ocasiones alcanzan un gran aliento poético. El texto fluye fácil,

no forzado, en función de la acción dramática y no a la inversa. Es decir, la fábula, el conflicto y el desarrollo de la acción no constituyen pretextos para mostrar habilidades de versificador.

La obra consta de un único acto dividido en un prólogo y 12 escenas y está concebida para el espacio de un teatro arena, donde se prevee la inserción de los espectadores al punto de fundirse, en momentos determinados de la acción, con los actores que la desarrollan, dotándola de sentido y participando en la construcción de ese sentido desde el propio espectáculo.

El público —propone el autor— ha llegado al monte, donde cuelga una piñata en forma de corona que será utilizada más tarde para atraer a los niños al espacio escénico. Un Cocuyo, con afanes catedráticos, comienza a narrar la fábula. Es el cronista de la historia: describe el espacio (el campo y la colmena) y el tiempo (la primavera) en que se desarrollarán las acciones. De igual forma, introduce y presenta a los personajes, los caracteriza y hasta indica su función dramática. El Cocuyo Cronista ha desarrollado un relato que según él mismo expresa se «animará» en la «magia» de la representación. Asistiremos, entonces, a la ilustración de una historia *relatada*, entraremos en contacto con personajes cuyos rasgos y características se nos han dado: Abejita holgazana, Abeja Abuela experimentada y consejera, Abejitas de Agua y de Tierra laboriosas y afanadas, Mariposa frívola que ejercerá negativa influencia sobre la Abejita haragana, Caballito del Diablo triste y fiero, un Zángano interesado sólo en copular y comer y una Abeja Reina, presta a conservar el poder y que se batirá en duelo con la Abejita holgazana.

Hasta aquí, el Prólogo, que a mi juicio, debe ser revisado por el autor, ya que resulta muy extenso e incluso describe elementos que pueden ser dados por otros lenguajes no verbales, a la vez que impone a los espectadores, al narrar resultados, la construcción de un sentido para la fábula y los personajes que la desarrollan.

Una canción da paso a la representación —recurso del cual se vale el autor reiteradamente en la obra— y propicia que «se anime lo que contaba» el Cocuyo, al espacializar el texto. De nuevo, aquí con el recurso de la música, se resalta lo que se está viendo. Hay, por lo tanto, redundancia y reiteración de signos de naturaleza diferentes y utilizados simultáneamente con una misma intención.

El conflicto se introduce en la escena siguiente a través de un extenso diálogo entre la Abejita y la Abeja Abuela. La Abejita sueña y revela a la otra sus aspiraciones: quiere ser reina de la colmena «... o de cualquier cosa (...) / llevar dorada corona / en mi felpuda cabeza / como si llevara al sol / florecido en las antenas». Su aspiración supone a nivel de diálogo, el enfrentamiento con la Abeja Abuela, que repetirá una y otra vez: «Pero ser Reina no puedes» y pretenderá persuadirla con criterios que se nutren de verdades establecidas, de lugares comunes que suponen una posición conformista, de aceptación de un orden en que «son obreras las obreras, / es Reina la que ya es Reina, / la del agua en el rocío, / la de la tierra, en la tierra, / Acepta lo que te toca, / y cumple bien tu tarea».



De nada vale que la Abuela incluso trate de restarle importancia al hecho de ser Reina, a la Abejita, le interesa «ser otra». Si probar jalea real, como confiesa la Abeja Abuela es la única forma de convertirse en Reina, a partir de entonces conseguir la jalea real constituirá el objetivo central de la Abejita.

En estas escenas, el Cocuyo interviene creando diseños, teatralizando objetos, en su función de cronista-fabulador, valiéndose ahora de signos no verbales.

Resulta conveniente detenerse y reflexionar sobre el conflicto que se ha ido desarrollando en esta obra. Si bien es cierto que la aspiración de la Abejita puede ser tildada de vana, de superficial, de pueril capricho, el carácter es rico en matices; sueña, tiene una meta, un objetivo por el cual lucha. El resto de los personajes —Abeja Abuela, Abeja Aguadora, Abeja de Tierra— están caracterizados de modo tal que no pueden ayudar a la Abejita —en el sentido de hacerla desistir de su objetivo, o de modificarlo— porque se enfrentan a ella con palabras que responden a valores y principios aceptados por la costumbre, el hábito, la opinión común; intentan formarla, educarla a su imagen y semejanza, erigiéndose en paradigmas de conducta que la Abejita no comprenderá si el lenguaje es el de las presuntas sentencias, el de las posiciones conformistas y pasivas que precisamente rechaza. Esto, sin contar con que, en el afán por mostrar su laboriosidad, no están dispuestas a perder el tiempo con una abeja que no quiere ser obrera y está llena de sueños irrealizables.



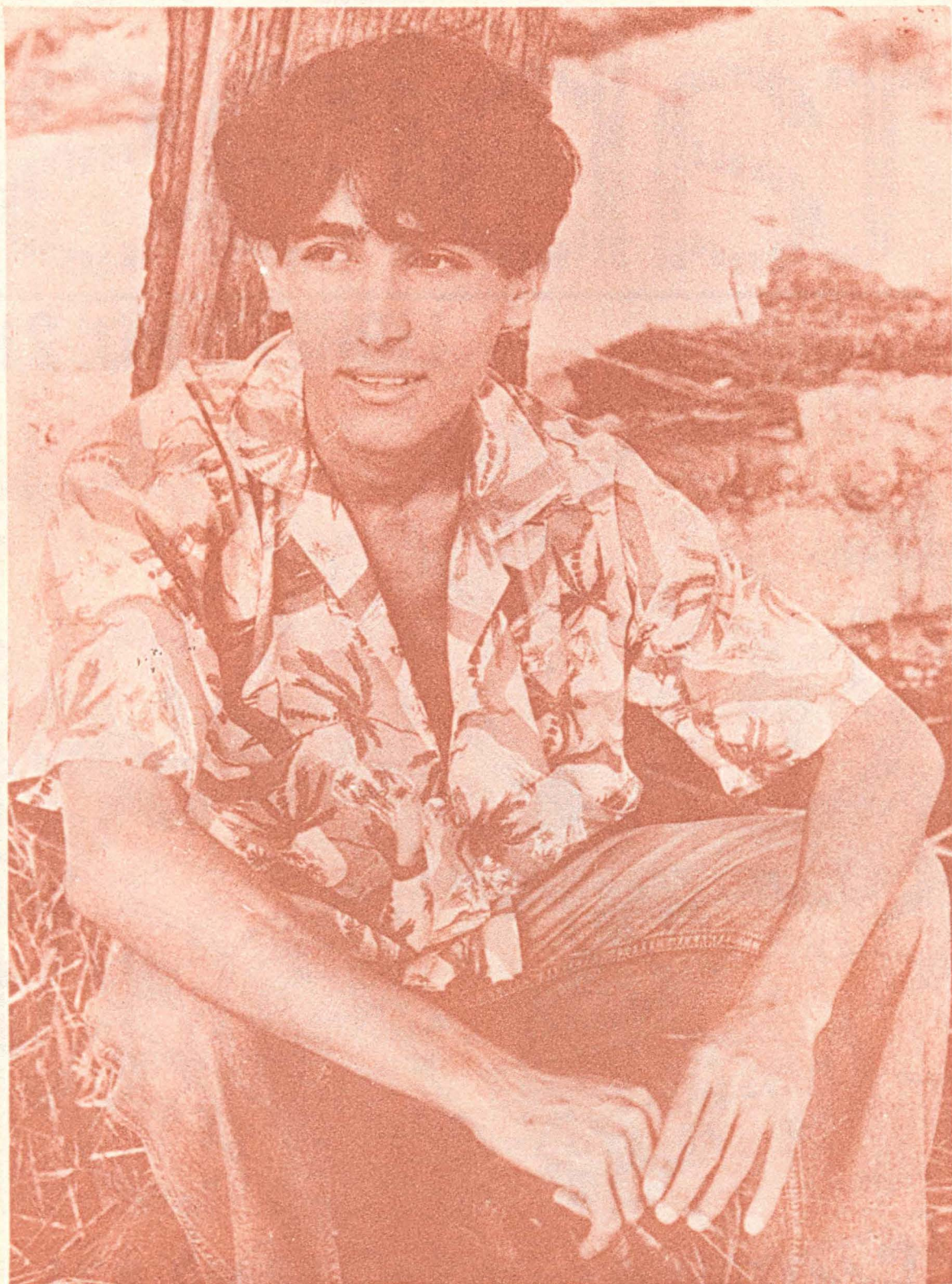
tablas

LIBRETO NO. 21



Fábula de un país de Cera

Autor: JOEL GANO



JOEL CANO OBREGON (Santa Clara, 2 de julio de 1966). Cursa el quinto año de la Licenciatura en Teatrología-Dramaturgia en la Facultad de Arte Teatral del Instituto Superior de Arte. Dirige el Teatro de la Villa, proyecto que agrupa a jóvenes estudiantes de teatro de la zona central del país. Su puesta en escena de Así es, si así os parece, de Luigi Pirandello, fue estrenada en 1988. Ha escrito un libro de cuentos, La caza del angel, un poemario, Prohibido para mayores y la obra teatral Fábula de nunca acabar. Prepara su tesis de grado con la obra Time ball.

«Temblé una vez en la reja,
a la entrada de la viña
cuando la bárbara abeja
picó en la frente a mi niña».

PERSONAJES:

COCUYO CRONISTA

ABEJITA

ABEJA ABUELA

ABEJA DE LA TIERRA

ABEJA AGUADORA

ZANGANO

ABEJA REINA

MARIPOSA

CABALLITO DEL DIABLO

ACTO UNICO

PROLOGO

La obra debe ser concebida para el espacio de un teatro arena donde los espectadores participen en los momentos adecuados para dar sentido al espectáculo. Al centro cuelga una piñata en forma de corona, la cual será utilizada más tarde para atraer a los niños al escenario.

Se oye cantar a un gallo y entra el Cocuyo con un larolito en las manos, protegiendo con ellas la llama. El Cocuyo viste un frac que lleva con algo de honor. El claro de monte se comienza a iluminar tenuemente y el Cocuyo Cronista apaga el larol; se coloca unos espejuelos oscuros y se sienta como un catedrático sobre una piedra. Al divisar a los niños que han venido al monte comienza a hablar.



COCUYO.

Cuando el ascua de mis ojos
el canto del gallo apaga,
hay una rutina hermosa
que en la alborada se plasma.

Si acaso no la he contado
No es porque sea diaria;
es que para decidirme
no pasó lo que esperaba.

Pero juro que ayer vi,
hecho faro en mi atalaya,
cómo ocurrió lo que yo
desde tanto deseaba.

Y es que una abeja pequeña
ya trastornó la guitarra,
que tenía la colmena
con su ritmo en la jornada,
(*Se levanta de la piedra*)
Para contar esta historia
hace falta, más que nada,
saber como en ese día
la campiña respiraba.

Como se dobla la espiga,
y como repica el agua,
bajo el velo de neblinas
que un gancho de sol levanta.

Es el lugar un gran valle,
la luz, una luz de plata;
y el tiempo, la primavera,
que es una estación que canta,
y en cuyos segundos caben
mucho historia, y mucha magia.

¿Han visto que lindo el campo,
cuando al bostezar el alba
estalla una ola de fuego
tras el baile de las cañas?

Pues con un zumbar inmenso
la colmena despertaba,
estirando, con abejas,
sus largos brazos de alas.

Ahora evocaré muchachos
a personas de esta fábula;
protagonista, una abeja,
que sin gusto trabajaba.

¿Personajes? Pues su abuela,
que es como todas, con canas,
y lleva muy larga vida,
y un gran saco de enseñanzas
que se cuelga, por las noches,
de su joroba en la espalda.

También habrá mariposa,
vestida por amplias alas,
con cuyo vuelo ficticio,
trastornará a la haragana.

Estarán otras obreras,
que en su trabajo se afanan,
y se pondrán, por supuesto,
en contra de su otra hermana.

Son abejas de agua y tierra
que volarán en el drama,
pues no sólo de las flores
se hace en el panal la magia.

Que éste es como todo un mundo,
hecho de fuego y de escarcha,
hecho de risa y de llanto,
hecho de tierra y de agua.

Dormirá también el macho
que es el zángano del Africa,
esperando amar su reina,
y soñando comelatas.

Un caballito muy triste,
que a su balancín se clava,
mostrará cuanta fiera
lleva el hombre que se ata.

Y por último, la Reina,
con corona de hojalata,
vendrá a defender su reino
en duelo con la extraviada.

Pero silencio, cae la tarde,
y ya se enciende mi lámpara.
Quiero que en su luz de añiles
se anime lo que contaba.

Silencio, que algún murmullo
puede quebrarse las alas,
entristecerles la risa,
y acallarles lo que hablaban.

¡Piensen en noches de grillos,
que se está haciendo la magia!

(La escena se ha ido oscureciendo y en la penumbra entran la Abeja de la tierra, la Abeja Aguadora y la Abejita; luego se sientan alrededor de la Abeja Abuela. El Cocuyo alza su tarolito, sopla, y la escena se ilumina con luz de triste luna. Mientras esto ocurre se escucha una canción.)

«Una flor se cerró sobre el sol,
y la abeja escapó de la noche,
ha llegado hasta el sitio en que está
aún abierta su concha de cera.

El trabajo se fue con la luz,
y ella sueña con áureas quimeras,
mientras oyen todas las demás,
los consejos que les da la abuela».

ESCENA I

ABUELA.

Vuestras alas ya descansan
abejitas zumbadoras,
díganme, ¿cuál es de ustedes
la que fue más laboriosa?

AB. AGUADORA.

He sido yo, dulce abuela.

AB. TIERRA.

No, fui yo.

ABEJITA.

¡Qué caprichosa!
No has sido tú, ha sido ella.

ABUELA.

No sean escandalosas.
Para ser su primer día
no estuvieron mal las cosas,
han libado cuatro lirios,
tres jazmines, cinco rosas.

AB. TIERRA.

¡Y dos nardos, que son extras,
preparados por mí sola!

ABUELA.

Eso está bien mis muchachas,
pero díganme otra cosa;
¿Les ha gustado el trabajo?

AB. TIERRA.

Mucho nos gustó señora.

ABUELA.

Vuestros afanes me asombran,
pero tengo una pregunta,
¿Sobre el mundo en que laboran
no tienen alguna duda?

AB. AGUADORA.

¡Sí, yo tengo una pregunta!

AB. TIERRA.

¡Yo preguntarte deseo!

ABUELA.

¡No hagan coro revoltosas!
las dos no, di tú primero.

AB. AGUADORA.

¿Cómo es que se llega al mar?

AB. TIERRA.

¿Cómo es que se sube al cielo?

AB. AGUADORA.

¿Y la luz de las estrellas,
dónde es que tiene su fuego?

ABUELA.

Esas preguntas mis niñas
contestarlas yo no puedo,
son regiones de poesía
donde yo, abeja, me pierdo.

De la mano de escritores
son el tema predilecto,
y de la noche son colcha,
y de algún chiquillo sueño.

AB. TIERRA.

Pero abuela, yo he soñado
que viajaba por el cielo,
ya muy lejos de la tierra.

AB. AGUADORA.

Y yo, que en el mar bogaba
con mis dos alas remeras.

ABUELA.

¡Dejen esos sueños pronto
o se morirán de pena!

Esos son mundos lejanos,
donde un zumbido no llega,
y se astilla el aguijón,
y cualquier ala se quiebra.

AB. AGUADORA.

¡Pero es tan lindo volar
llevando alguna quimera!

ABUELA.

¿Y al volar hacia las flores
acaso ustedes no sueñan?
¿En el valle de los pétalos
dulces planicies no encuentran?
¿Y no remontan las brisas
como la hojarasca seca?

Ser abeja es lo que importa,
porque a un sueño ella supera,
y del campo florecido
es diminuta conserva.

En su miel canta el sinsonte,
dulce el Ruiseñor gorjea;
y estallan aguas y aromas
de los ríos y florestas.

¿Y a todo ese paraíso
que en una abeja se encierra,
sus sueños de estrella y mares,
tan pequeños, lo superan?

¡Alégrese, que aunque chicas,
abeja de agua o de tierra,
tienen en cada salida
un campo donde se crea
en cada tallo la vida!

Después de estar fatigadas
pueden soñar cuanto quieran;
pero primero, al trabajo,
pues al crear, sueños crean.

AB. TIERRA.

Mucha verdad dice usted.

AB. AGUADORA.

Nunca pensé ser tan bella.

AB. TIERRA.

Yo casi me ruborizo.
Llegué a sentirme una estrella.

AB. AGUADORA.

Mañana, desde temprano,
cuando el Oriente se quema,
a la Plaza de los Lirios
llegaremos las primeras.

AB. TIERRA.

¡Es que me siento una joya!

AB. AGUADORA.

Ser felices le debemos.

AB. TIERRA.

¡Adiós! ¡A dormir nos vamos,
ya mañana la veremos.

AB. AGUADORA.

A mí, me acolcha la cera.

AB. TIERRA.

A mí, invisible sereno.

*(Las dos salen por los laterales. Quedan
solas la Abuela y la Abejita, que está pen-
sativa.)*

ESCENA II

ABUELA.

¿Y tú por qué tan callada?
¿Acaso no tienes sueño?

ABEJITA.

¡Los sueños! Nunca me faltan,
pero dormirme no puedo.

ABUELA.

¿En qué pregunta escondida
acallas ese desvelo?

ABEJITA.

Es una palabra extraña
como extraño es que me sienta
yo misma, si la pronuncian
las voces de las obreras.

El ser que en ellas evocan
hace que mi cuerpo tema,
pero a la vez me deslumbraba.
es una fuerza secreta.



ABUELA.

Pregunta pues nietecita.

(Pausa.)

ABEJITA.

¿Tú sabes que cosa es reina?

ABUELA.

¿Eso quieres que te explique?

ABEJITA.

Si explicármelo quisieras...

ABUELA.

Ella es la gran majestad
que a nuestra colmena engendra.

Es la más grande de todas,
la más poderosa abeja.

Dueña de la miel y el tronco,
Reina de toda la cera,
que la creación concibe,
y que engendrando cae muerta.
Pero ¿por qué lo preguntas?

ABEJITA.

Es ese mi sueño abuela,
el que por el día callo
guardándolo en las antenas,
y que alumbraba por las noches
mi descanso en la colmena.

ABUELA.

¿Es que tratas de ser Reina?

ABEJITA.

Si acaso pudiera ser...

ABUELA.

¿De la colmena?

ABEJITA.

De ella o de cualquier cosa,
yo sólo quiero ser Reina.
llevar dorada corona
en mi felpuda cabeza,
como si llevara al sol
florecedo en las antenas.

ABUELA.

¡Pero ser Reina no puedes!

ABEJITA.

¿Por qué?

ABUELA.

Porque eres obrera.

ABEJITA.

Obrera, eso ya lo sé,
me han impuesto esa condena.

ABUELA.

¿Es condena trabajar?!

ABEJITA.

Para mi quizás lo sea.
Es una carga zumbar
de Violetas a Azucenas,
y libando me dan náuseas,
y las alas se me pegan
de tanto sudar volando,
entre aromas de floresta.

ABUELA.

Pero ser Reina no puedes.

ABEJITA.

¿Por qué no he de serlo abuela?

ABUELA.

Pues porque en una colmena
sólo gobierna una Reina,
y el reino dividirías
si coronarte quisieras
para sentir alegría.

ABEJITA.

Yo no quiero gobernarla.
Sólo deseo ser Reina.
¿No entiendes? Ceñir corona
en lo alto, en la cabeza.

Saber que soy diferente
y que ninguna otra obrera
pueda, volando a mi lado,
comparármeme en belleza.

ABUELA.

No puede ser, te repito.
Olvídate de esa idea.
En todo reino de abejas
hay estructura perfecta.

Son obreras las obreras,
es Reina la que ya es Reina,
la del agua en el rocío,
la de la tierra, en la tierra.

Acepta lo que te toca,
y cumple bien tu tarea.
que al mundo venimos todas
siendo parte de una fuerza.

Y es muy chica esa corona,
e infinita tu cabeza,
para que quieras ceñirla
con tan diminuta esfera.

ABEJITA.

¿Y si no quiero ser Reina
de la mentada colmena?

ABUELA.

¿Reinar qué cosa quisieras?

ABEJITA.

Digamos, la luz del día.

ABUELA.

Eso tampoco podrias.

ABEJITA.

¿Y por qué?

ABUELA.

Pues porque al sol
nunca nadie puso cinchas.

¡Es un caballo violento
que con fuego se encabrita,
y se desboca del aire,
espumeando nubes gira,
y cuando ya cae la tarde,
jadeante se precipita
tras pesebres de montañas
cubiertos de margaritas.

ABEJITA.

¿Y si acaso reino el agua?

ABUELA.

Seguro te arrastraría
hacia algún barranco hondo,
donde el torrente se agita.

ABEJITA.

¿Y si reinara la tierra?

ABUELA.

Para eso te bastaría
con ser una simple obrera,
y laborar todo el día.

ABEJITA.

¡Pero yo quiero ser Reina,
lo quiero ser todavía!
¡Es tan linda una corona,
en ella la luz se agita!

ABUELA.

Vaya que eres persistente,
tanta insistencia me irrita.
¿Para qué quieres ser Reina?

ABEJITA.

Para ser otra, abuelita.
Me cansa que en este tiempo
siga yo siendo la misma.

Ya conozco cada tallo,
cada pétalo y hojita;
y los calices distingo
por el olor que destilan.

Tú tienes mucha experiencia
para ayudarme abuelita,
por favor, yo sé que sabes
cómo ser Reina podría.



ABUELA.

Te lo diré porque sé
que jamás lo lograrías.

Para poder transformarte
solamente bastaría
probar jalea real,
que es plato de monarquías.

Sólo saborear un poco
y quedarás convertida
en una preciosa Reina,
fuerte, imponente y altiva.

ABEJITA.

¿Dónde está esa maravilla?
Llevarme pronto tú debes
para tomarla enseguida.

ABUELA.

No se puede, ansiosa nieta,
la vigilan noche y día
dos obreras bien armadas,
cuyo agujón siempre afilan.

Doce candados de cera
de la puerta son vigias
y de líquenes resecos
son las duras celosias.

Un laberinto de mieles,
muy pegajoso, extermina,
como una ciénaga dulce
al que por allí camina.

ABEJITA.

Abuela ¿Y tú no tendrías,
oculto en aquella tina,
un poquito de ese néctar?

ABUELA. (*Saliendo*)

No, querida nietecita.

Irte durmiendo debieras,
que mañana necesita
el enjambre, de tu fuerza,
para cargar Manzanilla.

ABEJITA.

Sí, sí, yo voy enseguida.

ABUELA.

¡Y olvídate de ser Reina!

ABEJITA.

Está bien abuela mía,

(*Para sí*)

Ser Reina no se me olvida.
¡Esa jalea real
conseguir debo enseguida
con el método que sea,
y aunque me cueste la vida!

Tan sólo cierro los ojos,
y me veo convertida
en la monarca más linda
que se vió a la luz del día.

(Sale, la luz disminuye. Luego aumenta y al unisono se escuchan los sonidos de la mañana: cantos de gallos, arroyos que se despeñan, vacas mujiendo, lejanos trinos... y una canción.)

Al trabajo al trabajo
todo comienza con el gallo
que es un rayito de luz operático.

A las flores a las flores
todo comienza en el tallo
que hace el duelo
de las flores muy blando.

¿Y la raíz, y la raíz?
¿Y la raíz...

ESCENA III

ABEJITA. *(Reparando en la Abeja Aguadora que carga un gran balón en la espalda.)*

¿Cómo es que puede cargar
una gota tan pesada?

AB. AGUADORA.
Es que a transportar rocío
ya yo estoy acostumbrada.

ABEJITA.
¿Y te cansas?

AB. AGUADORA.
No, me alegra.

ABEJITA.
¿Cómo es que alegra una carga?

AB. AGUADORA.
Quizá para tí lo sea,
pero para mí no es nada.
Soy la abeja del rocío
y el insecto de las aguas.

Humedezco la colmena
haciendo la cera blanda,
y no es rocío, es diamante
lo que llevo en la mañana.

ABEJITA.
Pues yo sólo veo agua.

AB. AGUADORA.
Uno ve lo que desea
pues yo veo la mañana
asomada, cual dibujo,
a cada gota encarnada.

Y está la yerba redonda,
y redondeada la falda,
y se redondea el Sol...

¡¡Ay!!

ABEJITA.
¿A dónde corres muchacha?

AB. AGUADORA.
Es que me olvidé del Sol,
y si me atraso, su llama
puede llevarse las joyas
de las que contigo hablaba.

ABEJITA.
Pero nerviosa te pones
y el Sol es fuego, no agua.

AB. AGUADORA.
Precisamente ese fuego
es el que se lleva el agua,
hecha vapor tembloroso
que oculta tras las montañas.

Allí la transforma en nubes
que luego en la noche bajan,
bañando, con blanca esponja,
el lomo de las mañanas.

ABEJITA.
Es que ayudarte no puedo.

AB. AGUADORA.
¿Por qué no? Si no haces nada.

ABEJITA.
Es que tengo una tarea.

AB. AGUADORA.
Tarea tan inmediata
no me haría detenerme
a estorbar a quien trabaja.

ABEJITA.
Sólo reclamo tu ayuda.
Para eso es que te hablaba.

AB. AGUADORA.
Pero ayúdame ahora a mí,
que el Sol el rocío levanta.

(El Cocuyo ha comenzado a lanzar el balón hacia arriba y no lo deja atrapar a la Abeja Aguadora.)

ABEJITA.
Es que estoy muy apurada,
y ya el tiempo no me alcanza
para ayudarte en faenas
que la mía me retrasan.

AB. AGUADORA.
¡El Sol, el Sol, el rocío!
¡Que desgracia, se me escapa!
Se lo ha llevado la luz.

(El Cocuyo desaparece con el balón después de haberlo desinflado.)

ABEJITA.

No seas tan tonta, calla.
Mira, la luz que desprecias
del rocío chispas saca,
y hace que los verdes valles
parezcan mundos de escarcha.

Aunque no vuelvas a hacerlo
disfruta este sueño hermana
si el rocío que se ha ido
vendrá más lindo mañana.

AB. AGUADORA.

Por tus sueños se me ha ido
el sustento que buscaba.

Ojalá esperar pudiera
a que volviera mañana.

¿Pero quién en la colmena
vive sin agua hasta el alba?

¿Qué obrera no moriría,
y que miel no se secara
si yo el líquido no llevo
como una joya en mi espalda?

Será un desierto de cera
donde la vida se espanta.
No cantaría la Reina,
que poniendo huevos canta.

Y nuestra inmensa colmena
sería desintegrada,
por el aire que le azota
día y noche sus murallas.

ABEJITA.

Hablar de Reinas trataba.

AB. AGUADORA.

¡Yo sólo hablaba de agua!

ABEJITA.

¿Me dejarías hablarte
de una vez, querida hermana?

AB. AGUADORA.

Habla pues, pero te apuras.



ABEJITA.

Apurarse no hace falta.
Lo que digo es bien seguro:
Quiero ser Reina.

AB. AGUADORA.

¿Me engañas?
¿O es que acaso tú estás loca?

ABEJITA.

Ni una ni otra cosa hermana,
tan sólo quería hablarte
para ver si me ayudabas,
porque sola no podré
llevar a cabo mi hazaña.

AB. AGUADORA.

¿Y cuál es esa conquista?

ABEJITA. *(Mira a todas partes, después se acerca y le habla al oído.)*

¿Tú has logrado ver hermana
esa jalea real,
que dice abuela, tan fina?

AB. AGUADORA.

Pues claro, porque mis gotas
la endulzan todos los días.

ABEJITA.

¿Y cómo entrar yo podría?

AB. AGUADORA.

¿Para qué lo necesitas?

ABEJITA.

Para con ella ser Reina.
¿Es que no te lo imaginas?

AB. AGUADORA.

Pues yo pensé que mentías.
Esa jalea real
nadie puede conseguirla.

Allí sólo he entrado yo
para humedecer las tinas,
luego penetra otra abeja
que la jalea refina.

ABEJITA.

¿Y si yo me disfrazara?

AB. AGUADORA.

Pronto te descubrirían.

Y mi consejo mejor
es que ahora mismo te olvides
de ser monarca, pues eso
no es lo que importa en la vida.

ABEJITA.

Alcanzar del reino el trono
sé que sola no podría,

Aunque puedes ayudarme

¡Quiero robarme una tina!

AB. AGUADORA.

Pues si eso quieres, camina,
que para mí es el trabajo,
y a ser ladrona me obligas.

Yo debo buscar agua;
iré al arroyo enseguida.

(Va al arroyo que tiende ante ellas el Cocuyo, la Abejita la sigue)

ABEJITA.

¡Cuánta agua, cuánto vidrio,
cuánto cristal desechado!
¿Por qué el arroyo has dejado
para tomar el rocío?

AB. AGUADORA.

Porque el rocío es más puro,
menos pesado, más lindo;
y llevarlo a la colmena
se hace placer infinito.

ABEJITA.

Si con tu ayuda soy Reina,
algún obsequio te haría
con un cargo bien supremo,
¿Qué te parece vigía?

AB. AGUADORA.

Mucho gusto lo que hago,
y si eso te mortifica,
ya puedes irte buscando
alguna ladrona amiga,
que robe mieles contigo
por el resto de tus días.

ABEJITA.

Si acaso yo fuera Reina
estarías segurísima;
pero, ¿no has pensado en ésto?

(Cantan)

ABEJITA.

¿Y sin un día te vas por el agua,
donde llegarás?

AB. AGUADORA.

Llegaría, sin ahogarme,
a alguna capital.

ABEJITA.

¿Y si allí no te quieren,
por hermosa quizás?

AB. AGUADORA.

Yo seguiría bogando,
hasta algún puente llegar.

ABEJITA.

¿Y si el puente no te quiere en sus ar-
cos refugiar?

AB. AGUADORA.

Flotaría hasta una orilla, para entre
juncos zarpar.

ABEJITA.

¿Si la orilla no te quiere con su brisa
acariciar?

AB. AGUADORA.

Yo buscaré, navegando, las latitudes
del mar.

ABEJITA.

¿Y si alguna catarata tu rumbo logra
cambiar?

AB. AGUADORA.

Entonces saldré volando; como quiera
llego al mar.

AB. AGUADORA.

Si mi caprichosa abeja,
con esfuerzo repetido
a cualquier lugar se llega.

Yo he soñado con el mar,
pero hasta él me atreviera
si el rocío se secara
o el arroyo se extinguiera.

ABEJITA.

Pues quédate con tus aguas,
que yo buscaré certera
el sueño de ser la reina,
aunque deba ser obrera.

(El Cocuyo toma la tela que fungía como arroyo y sale corriendo con ella desplegada, la Abeja Aguadora corre tras él hasta salir de escena. La Abejita queda sola y ve como entra, escarbando con laboriosidad, la Abeja de la tierra.)

ESCENA IV

ABEJITA.

¿Qué buscas amiga abeja,
tan inclinada en la yerba?

AB. TIERRA.

¿Es que no me reconoces?
Soy la Abeja de la tierra,
en ella guardo y vigilo
mis tesoros y riquezas.

ABUELA.

¿Siempre en la tierra?

AB. TIERRA.

En ella.
Pues no hay lugar más seguro
para la miel, que de estrellas,
en noches oscuras busco
para traer a mi cueva.

ABEJITA.

Entonces odias la luz.

AB. TIERRA.

No la odio, me molesta.

ABEJITA.

¿Y por qué estás levantada?

AB. TIERRA.

Es que la lluvia violenta
mi cuevita la ha llenado
de agua fría y yerba seca.

Es por eso que me mudo
a lo alto de esta sierra;
pero me cuesta trabajo,
porque está llena de piedras.

¿No querías ayudarme?

ABEJITA.

Ayudarte yo quisiera,
pero estoy tan apurada.

AB. TIERRA.

Pues si te apuras qué esperas.

ABEJITA.

Espero que usted me escuche.

AB. TIERRA.

Yo trabajo amiga obrera;
cuando termine podremos
conversar en la Azucena.

ABEJITA.

¡Quiero convertirme en Reina!
Es por ello que le hablo,
para ver si usted pudiera
abrir algún agujero
donde encierran la jalea.

AB. TIERRA.

¿Para eso pides ayuda?
¿Es que no te da vergüenza?
Estás dejando el trabajo
para soñar con ser Reina.

Yo a tu colmena he viajado,
he visto qué linda es ella,
pero nunca abandonara
mi cueva en la inquieta tierra,

ABEJITA.

Pero ser Reina yo quiero
¿Hay algo terrible en ello?

AB. TIERRA.

Terrible es que hayas dejado
por triste sueño tu puesto.

ABEJITA.

¿Cómo que triste? ¡Es alegre!
Nadie tiene tristes sueños.
Yo de verme trabajando
en la colmena, me aterro.

Quiero volar y ser libre;
no estar atada, ser viento.
Y nunca ser responsable,
ni tener un fijo puesto.

Quiero ser volcán que estalla,
siempre sin medido tiempo.
Ser río que raudo corre
por donde el campo no es recto.

¡Haz por favor ese hueco
para robar el tesoro
donde hay, del trono, el secreto.

AB. TIERRA.

De la tierra no me muevo
para tan vanas empresas.
Romper la calma no quiero
de tu sagrada colmena.

ABEJITA.

Pero si nadie se entera.
Además, si me coronó,
te regalaré una estrella.

AB. TIERRA.

Eso ya no me hace falta.
Me ha convencido tu abuela,
de que hay más diversos mundos
en lo fértil de la tierra.

(Cantan.)

Yendo hacia abajo siempre,
yendo hacia abajo.
encontraré una semilla
que suba al prado.

ABEJITA.

Yendo hacia arriba siempre,
yendo hacia arriba,
encontrarás una estrella
que te ilumina.

Yendo hacia abajo siempre,
yendo hacia abajo.
perderías el día
en cualquier atajo.

AB. TIERRA.

Yendo a lo alto siempre,
yendo a lo alto,
no encontrarías nada
sólo mi rastro.

Yendo hacia abajo siempre,
yendo hacia abajo
encontraré raíces para mis tallos.



ABEJITA.

Yendo hacia arriba siempre,
yendo hacia arriba,
la luz del ancho cielo
te guiaría.

AB. TIERRA.

Yendo hacia arriba siempre,
yendo hacia arriba,
la luz de esas estrellas
me cegaría.

AB. TIERRA.

Pues bien, no puedo ayudarte.
Búscate otro compañero
que tenga tus mismas ansias.
O si prefieres confianza
te diré: Deja ese juego.

La corona no te toca;
el tuyo es otro universo,
que son los sonos, los tientos
que tiene la primavera.

Abandona esa quimera,
ese es mi mayor consejo.
Dicen que se llega a viejo,
si de joven te aconsejas.

ABEJITA.

Si, claro, como mi abuela,
que muertos lleva en la espalda
los sueños que no libera.

Prefiero yo una quimera
a matar mis esperanzas.
Adiós, buena compañera.
¡Que sea eterna tu mudanza!

*(La escena se oscurece y parpadea, el Co-
cuyo descubre a una extraña figura del
velo que la cubre, la voz del Caballito
del Diablo comienza a escucharse, la Abeja
de la tierra corre a esconderse. La Abeji-
ta queda sola frente a él.)*

ESCENA V

CABALLITO.

Tic-tac, dos estrellas.
Tic-tac, cuatro flores
Tic-tac, dos Camelias.
Tic-tac, cuatro Oriones.

Tic-tac, dos arroyos.
Tic-tac, tres praderas.
Tic-tac, dos cristales.
Tic-tac, son tres gemas.

Tic-tac, dos cotorras.
Tic-tac, un cometa.
Tic-tac, dos colores.
Tic-tac, una abeja.
Tic-tac, tic-tac...

ABEJITA.

Tic-tac, tic-tac...
¿Qué raro animal es ese,
que nunca he visto en el prado?
No tiene rayas, ni antenas,
y tampoco está zumbando.

ABEJITA.

Aunque cuenta con murmullos
cosas que yo sí he soñado.
Tengo una duda señor,
¿Quién es, y qué está contando?

CABALLITO.

Un Caballito del Diablo,
y cuento lo que he matado.

ABEJITA.

¿Matar?

CABALLITO.

Es sólo llevar
la fría muerte a los campos.

ABEJITA.

¿La fría muerte?

CABALLITO.

Es aquella
de la que ningún ser vivo
ha dejado de ser presa.

La muerte barre con todo;
con la tristeza y la fiesta,
hace con la luz su sombra
y acaba con la belleza.

ABEJITA.

Entonces no seré amiga
de señora tan severa,
tan violenta y asesina.

CABALLITO.

Ir callándote debieras
que esa es mi mejor amiga;
y más que amiga es mi dueña.

Yo antaño la visitaba.

ABEJITA.

¿Y dónde vive?

CABALLITO.

En las guerras.
La muerte vidas acaba
de cuantos allí se enfrentan;

pues es la guerra lugar
para resolver querellas
que provoca la ambición.

ABEJITA.

¡Pero hay ambiciones buenas!

CABALLITO.

Claro. La mía es matar
cuanto en el mundo se crea.
Por eso engendro disputas,
para que surja la guerra.

ABEJITA.

¿Y qué haces cuando ésta acaba?

CABALLITO.

Entonces reino en la tierra,
y domino los tesoros
que en sus entrañas se encuentran.

ABEJITA.

¿Y ya llegaste a ser Rey?

CABALLITO.

No, porque en la última guerra
ha vencido el enemigo,
y mis cuatro patas negras
dejome atadas, con clavos,
a un balance de madera.

ABEJITA.

Pues mi ambición es ser Reina.
Y si tus guerras ayudan
a lograr lo que uno quiera,
justo es que conmigo vengas;
porque la puerta del reino
la vigilan dos obreras
con agujones de acero,
y mil pupilas alertas.

CABALLITO.

De aquí no puedo marcharme.

ABEJITA.

¿Puede ser que sientas miedo?

CABALLITO.

¿El temor? No lo concibo.
Pero en los balances tengo
eternos tiempos clavados,
que en días y en noches cuento.

ABEJITA.

¿Y el tiempo no sigue solo
si tú lo dejaras suelto?

CABALLITO.

No sé si se detendría,
aunque yo no lo quisiera.
Ya no habría diferencias
entre flor viva y flor muerta.

ABEJITA.

Pues yo sólo siento el tiempo
cuando tarde el sol se acuesta;
o cuando por la mañana
su tibia luz me despierta.

Pero del tiempo en el día,
nunca cuenta yo me diera
si acaso no lo contaras,
porque sueño con ser Reina.

Las horas del mundo acaban
y los segundo me vuelan,
Dime ¿No vas a ayudarme
a vencer los dos soldados
que cuidan la enorme puerta?

Allí dentro está guardado
el secreto que yo busco.
¡Es el secreto del cambio!



CABALLITO.

¿Para qué quieres cambiar,
si en ello hay un fin amargo?
¿Para qué has de transformarte
si mueres luego en el prado?

(Cantan.)

ABEJITA.

Se despierta una Ceiba,
llega a hacerse un gigante.
Se transforma una nube
en un bando de aves.
¿Y en el prado la yerba
no te llega al costado?
¿Un camello sin giba,
no parece un caballo?

CABALLITO.

¿Te sucede eso a tí?
Pues a mi no me ocurre.
Todo cambia, es verdad,
pero a mí ya me aburre.

Es que estando yo aquí
nada puede pasarme;
yo me mezo y me mezo
Soy balance y balance.

ABEJITA.

Natural que sea así,
natural que te estanques.
Siempre haciendo lo mismo,
lógico es que no cambies.

¡Ahora toma la miel!
¡Encabrita tu cuerpo!
¡Vuelve a ser un corcel,
olvidado del tiempo!

CABALLITO (Arrancándose los balances.)

Ya puedo armar una guerra.
Y romper los blancos tallos
que las flores alimentan.

ABEJITA.

¡No hagas eso con las flores!
Pues aunque guerrero seas,
no has de romper, con tus cascos,
tan magnífica belleza.

CABALLITO.

Está bien, por tí lo haré.
No mataré la belleza.
Aunque debes complacerme
en una de mis empresas.

Con tu vuelo has de doblarme
todos los gajos que veas
de los altos Girasoles,
para que de sombra mueran.

ABEJITA.

De acuerdo, porque me ayudas
cometeré tal torpeza.
¿Será tan triste morir?
Que me perdone la tierra.

CABALLITO.

Sin tiempo me desoriento.
¿Hacia que época viajamos?
¿Es donde un mundo futuro,
o donde uno sepultado?

ABEJITA.

Vamos donde surja un reino.
Yo al vuelo, tú galopando.

*(Ambos salen de escena, ésta se oscurece
y se escuchan quejidos, cuando se ilumina
aparece echada en el suelo la Mariposa
de China, el Caballito y la Abejita se acer-
can a ella.)*

ESCENA VI

ABEJITA.

Mira, sobre el campo echadas
hay dos alas gigantescas.
No son de ave conocida,
y tampoco son de abeja.

CABALLITO.

¡Qué gran batalla sería
matar a tanta belleza!

ABEJITA.

Todas las alas se mueven,
se quejan y alzarse intentan.

CABALLITO.

Dime, delicada espiga,
¿Quién eres? ¿Qué nombre llevas?

MARIPOSA.

Soy Mariposa de China,
que es un lugar del Oriente
en que el día no termina.

ABEJITA.

¿Y qué haces agonizando
sobre este campo perdida?

MARIPOSA.

Eso te lo explicarían
los sucesos de tristeza
que llenan mi corta vida.

CABALLITO.

Pues si sufres, me lo cuentas.
Que ver sufrir me fascina.

MARIPOSA.

¿Cómo se atreve este ser
a reír de mi desdicha?

ABEJITA.

Es que vivió en una guerra.

MARIPOSA.

Pues una guerra es mi vida.
Yo dormía en un capullo,
al lado de otras amigas,
con seda nos acolchaban,
de hojas era la comida.

Y cuando crecida estaba,
y casi a nacer iba,
vinieron raptando cuerpos
de Crisálidas y Ninfas.
Son los hombres, que la seda
con nuestro cuerpo fabrican.

Nos meten en agua hirviendo
para evitarnos la vida;
y luego vestir los trajes
que nuestra muerte les brinda.

ABEJITA.

Es triste lo que me cuentas.

CABALLITO.

Es alegre, no sabía
que acaso puede ser útil
una mariposa hervida.
¿Y tú cómo te salvaste?

MARIPOSA.

La mano que recogía
tomó el capullo en el tiempo
en que mis alas se abrían,
llevándome por los aires.

CABALLITO.

¡Vaya suerte que tenias!

MARIPOSA.

¿Llamas suerte a mi desgracia?

ABEJITA.

¿Es que ocurrió otra en el día?

MARIPOSA.

Si, esta misma mañana.
¡Pero tú! ¡No me di cuenta!
Eras tú con tus hermanas
las que aquí me agujonearon.

ABEJITA.

Yo no ando con mis hermanas,
Tan sólo busco jalea,
y en esa faena estaba,
ocupándome en ser Reina.

MARIPOSA.

¡La Reina! por eso fue
que el enjambre me azotaba.

Lo que ocurrió en este día
fue por mi ambición mundana
de antojarme de las modas,
de los trajes, joyas, galas,
que hacen, a la que es pequeña,
parecer mucho más alta.

Vi el enjambre sobre el río,
una corona brillaba.
Acerqueme para verla,
entonces el reino ataca.

Todavía se contraen
nervios de mis cuatro alas,
y siento un tallo de espinas
que me nace en las espaldas.

La Reina fue la primera,
con sus patas me empujaba;
las obreras se morían
después que me agujoneaban.

Y pude escapar con vida
porque el viento de mis alas,
la lámpara del ocaso
en ese instante apagaba,

Pero aún mis ojos ciega
aquella luz, que de plata,
desprendía su corona,
sobre el verde de las plantas.

ABEJITA.

Pues esa corona busco.
Y si me ayudas prometo
prestártela cuando salgas.

¿Me ayudarías?

MARIPOSA.

Seguro.

ABEJITA.

¿De veras?

MARIPOSA.

Con muchas ganas,
Pero estoy tan debilucha.

ABEJITA.

Tómame esta miel temprana,
y verás como tu fuerza
te renace en cada ala.

MARIPOSA.

¿Y no me veo feucha, así,
toda agujoneada?

CABALLITO.

¿Quién lo dijo? Estás muy bella.

(*Aparte*)

De tan bella la matara.



(*Cantan.*)

ABEJITA.

Tienes cuatro alas mariposa,
una para cada estación.
En esta canta la nieve,
en la otra un aluvión.

CABALLITO.

Tienes cuatro pétalos maravilla,
uno para cada estación.
En aquel se rompe el verde,
en el otro un Ruiseñor.

ABEJITA.

No entristezcas Mariposa,
que es alegre el cambio en ti.

Que no haya luto en tus alas,
pues la noche caerá aquí.

CABALLITO.

Tienes cuatro alas gaviota,
una para cada estación.
Que luzca en ellas la lumbre.
Sólo el día abre la flor.

(*Ambos*)

Canta y vuela Mariposa,
ten el día para mí.
Sostén en tus alas blancas
la mañana del jardín.

MARIPOSA.

¡Verdad que me fortalece
esta miel! ¡Qué dulce estaba!
De ese reino a conquistar.
¿Qué parte es que me tocaba?

ABEJITA.

Ya lo sabes, pues te he dicho
que te presto la corona,
llena de luz y colores,
que a cualquier insecto asombra.

MARIPOSA.

Los colores son engaño
del sol, que todo lo viste
con matices de pureza,
y sombras de muerto iris.

Mejor me das el armiño,
que blanco, en la noche, exhibe
su elegancia y su belleza,
y a su dueño lo distingue.

ABEJITA.

Lo tendrás, no te apresures,
primero hay que conseguirle.

MARIPOSA.

Pero quiero, antes del robo,
que a prestarme algo te dignes
¿Qué te parecen tus alas?

ABEJITA.

¡Tú las tienes como un cisne!

MARIPOSA.

Pero yo quiero las tuyas,
que son de pura opalina,
y no de este duro blanco
de Mariposa de China.

¿Aceptas?

ABEJITA.

Pues si me ayudas,
que remedio no me queda.
Con vuelo ajeno me iré
por el aire a la colmena.

MARIPOSA.

Y yo con mis alas nuevas,
cristalinas y coquetas,
a las que pondré cocuyos
para adornarlas de fiesta.

CABALLITO.

Y yo, al galope tendido,
aplastando la maleza,
las seguiré por los trillos
que mis cuatro cascos dejan.

(Todos salen de escena, se ilumina el fondo, donde se colocan la Abeja de agua y la de la tierra. Ambas portan largas lanzas, la Abejita se acerca a ellas.)

ESCENA VII

ABEJITA.

Buenas noches hermanitas.
¿Por qué tan tarde despiertas?

AB. AGUADORA.

Es que estamos vigilando
por si viene alguien de fuera.

AB. TIERRA.

¿Tú dónde estabas metida
que a hora tan alta llegas?
Tu abuela se ha preocupado.

AB. AGUADORA.

Se ha preocupado tu abuela
porque puntual no llegaste,
y pensó que algo muy malo
pudo en el campo pasarte.

ABEJITA.

¿Algo puede en él pasarme
siendo abeja zumbadora?

AB. TIERRA.

Mira, esta misma mañana
hubo una lucha espantosa.
Dicen que el enjambre todo,
con sus espadas furiosas,
salió a defender la Reina
de una enorme Mariposa.

ABEJITA.

Las mariposas son buenas.

AB. TIERRA.

Pero esta fue una traidora
que a nuestra querida Reina
le pedía su corona.

AB. AGUADORA.

Muchas abejas han muerto
por culpa de esa ladrona.

Nuestra amiga de la tierra
vino con su ayuda pronta.
A vigilar me ha ayudado
mientras las otras reposan.

AB. TIERRA.

¿Y tú, andabas batallando,
o buscabas tu corona?

ABEJITA.

Yo me entretuve curando
a una pobre Mariposa.

AB. AGUADORA.

¡Seguro que era la misma!
Esa dichosa ladrona.

AB. TIERRA.

Di por qué la has ayudado.
¿No ves que es mala persona?

ABEJITA.

Yo no sé pero es hermosa.
Miren, me dió sus dos alas.

AB. TIERRA.

¡Vaya abeja pretenciosa!

AB. AGUADORA.

¿Y tus dos alas de vidrio?

ABEJITA.

Esto es seda.

AB. AGUADORA.

No me importa.

AB. TIERRA.

Así no podrás volar.

ABEJITA.

Pero me veo preciosa.

AB. TIERRA.

Y no has traído la miel.

ABEJITA.

La utilicé en otras cosas.
Primero libré a un caballo
de su tiempo de mazmorras,
y luego curé la alas
de la rota Mariposa.

AB. TIERRA.

¿Y la colmena?

AB. AGUADORA.

¿Y tu parte?

¿No has traído ni una gota?

ABEJITA.

Tanto reproche me aturde.
¿No ven que se acabó toda?
Pero quiero reformarme.
¿Me dejan vigilar sola?

AB. AGUADORA.

No, porque soy responsable
de custodiar cada cosa,
y tú sola no podrías
porque además ambicionas.

ABEJITA.

Yo no ambiciono hermanitas,
es que soy muy caprichosa.
Pero ya se me han quitado
esas ideas tan locas.

Por eso es que quiero amigas
que me dejen cuidar sola,
para demostrar que puedo
defender nuestra corona.

Además están cansadas
y yo casi no he volado.

¿No quieren salir afuera?
También les traje un regalo.

AB. DE TIERRA Y
AGUADORA.

¿Un regalo?

ABEJITA.

Eso mismo.
Es la que curé en el prado,
la Mariposa de China.
que allá afuera está esperando,
pensando que soy su amiga.



Y no sabe que la traigo
para vengar a mi Reina
dándole muerte en el acto.

Y la acompaña en la verja,
el Caballito del Diablo
que espera de miel hartarse
y con su fuerza aplastarnos.

Ustedes dos solas pueden
a algún arbusto amarrarlos,
La Mariposa está herida,
el Caballo está agotado.

Les será fácil vencerlos,
más fácil aún matarlos
con vuestros dos agujeros.
Yo quedaré vigilando.
Pongan su confianza en mí,
que yo cumpliré el encargo.

AB. AGUADORA.

Hay que confiar en los otros.

AB. TIERRA.

Rectificar es de sabios.

AB. AGUADORA.

Engañaste a dos canallas
que nos hubieran matado.

AB. TIERRA.

Vigila bien, que estaremos
sólo un brevisimo rato
encerrando al enemigo.

ABS. AGUADORA Y
DE LA TIERRA.

Vigila bien los candados.

(Ambas salen de escena, la Abejita queda sola, el Cocuyo le muestra un manto de armiño y la Abejita va hacia él. Luego le muestra otros elementos como cetros, bandas rojas, gruesas cadenas para el cuello, la corona, mientras se coloca todos estos arreos la Abejita va diciendo los siguientes textos.)

ABEJITA.

¡Aquí ya tengo las llaves,
aquí está el enorme estante,
y puestas en él las tinas,
¡Qué dulce está este jarabe!

¡Qué extraño temblor me siento!
Me vibran ambos costados
y hasta de tamaño aumento.

A misma altura me hallo.
No percibe ningún cambio.
¿Y la corona? ¿Y el sol?
¿Dónde están? ¿Son tan pequeños?
¿Tan sencillos son al tacto?

Parece que el desencanto
destruye cualquier misterio.

ESCENA VIII

(Entran el Caballito y la Mariposa contentos como después de haber terminado de algún trabajo.)

MARIPOSA.

Ya amarramos a esas tías;
hiciste muy buen trabajo.
Con nuestra fuerza y astucia
tanta bondad ha fallado.

CABALLITO.

A una la dejé sin arma
y a un gran tronco la he amarrado.

MARIPOSA.

Yo a la otra, con mis polvos
casi ciega la he dejado.

CABALLITO.

¡¿Pero ya tenemos Reina?!

MARIPOSA.

Con su corona y su manto.
La primera te la quedas,
pero aquel armiño blanco
quiero lucir en mis hombros.

CABALLITO.

Y yo quiero, galopando,
destronar toda la cera.

ABEJITA.

¿Por qué has de hacerlo, malvado?

CABALLITO.

¿Dices malvado al amigo
después de haberte ayudado?

MARIPOSA.

Nosotros te hicimos Reina
después de acordar un trato,
y éste es el preciso instante
en que debes realizarlo.

Yo llevaré grandes galas,
él todo irá destrozando.
Pues el reino pertenece
a aquel que lo ha conquistado.

ABEJITA.

Pueden hacer cuanto quieran,
del reino no me he antojado,
con esta dura corona
tan solo esperaba un cambio.

Gobernar aquellos valles,
tener flores por vasallos,
pero no siento en mi trono
algo de ésto realizado.

(Entra de repente un Zángano del Africa, inmensamente grueso, se tambalea hacia todas partes por embriaguez o por tener las piernas muy débiles para su peso.)

ZANGANO.

Para cambiar necesitas
tener un esposo amado
que te haga engendrar un reino.

MARIPOSA.

Yo puedo hacerlo en el acto.
¿Pero aquí no se ha acabado
la costumbre de casarse?

ABEJITA.

¿Casarse? Yo no lo entiendo.

MARIPOSA.

Heredada de los hombres
es un instinto muy raro.
Pues para amar no hace falta
tener un amante fijo,
sino un interés fijado.

ABEJITA.

Ahora yo menos entiendo.
¿De qué amor es que has hablado?

MARIPOSA.

¿Amor? Para mí es el juego
de dos cuerpos, que sin cara,
en la oscuridad se encuentran.

ZANGANO.

De amor en eso no hay nada.

CABALLITO.

Pues para mí eso no existe,
la gente calla o se habla,
y luego sigue lo mismo,
cada uno hacia su casa.

Por eso yo amo la muerte,
que con la rutina acaba.

ABEJITA.

¿Pero existe amor o no?
¿Es la boda buena o mala?

(Todos a coro.)

No sé.
No
Sí...

ABEJITA.

Parece que están jugando.
Se confunde amor con boda,
ambición con amar algo,
estoy llegando a creer
que sentir puede ser malo.

ZANGANO.

Ahora entenderás muchacha.
Una Reina ha de ser madre
Y para eso se casa.

Su marido será un macho,
que es el Zángano del Africa,
y tratará de alcanzarla
en las alturas nevadas.

(El Zángano comienza a cantar.)

Irás volando hacia arriba,
quien no te alcance, que muera.
Pero el que hasta el cielo llegue,
dueño de tu cuerpo sea.

Yo aquí soy el elegido,
esperé mi vida entera
para que mi amor, perdido,
surgiera con una Reina.

Y tú ya te has coronado,
ya las alturas te esperan.
Seguro estoy de alcanzarte,
aunque con lograrlo muera.

ABEJITA.

De mi cuerpo hacer su presa
pretende este horrible insecto.
Por favor amigos míos,
ayúdenme a detenerlo.

MARIPOSA.

El amor no es ningún juego,
y no debemos meternos.

CABALLITO.

Además, con poseerte
de seguro se cae muerto.

ABEJITA.

Pero no quiero subir,
y del suelo me desprendo.
Ayúdenme a separarlo
que sola no puedo hacerlo.

(Utilizando elementos de las danzas africanas la Abejita parecerá ascender y el Zángano perseguirla. Al alcanzarla harán una especie de cópula danzaria. El Zángano inmediatamente después cae abrazado a sus pies, durante todo este ritual el Zángano cantará la misma canción, pero esta vez con desaliento y angustia.)

MARIPOSA.

Será tú última jugada.



CABALLITO.

Y ya se acabó tu tiempo.

(Desde la oscuridad en la que se ha sumido la escena sale el Cocuyo, trae su tarolito encendido, se coloca en el centro del escenario y mientras habla a los niños irá despertando a los dormidos, consolando a los que lloran, y atrayendo hacia la escena a los que lo deseen.)

COCUYO.

Pues niños, es hasta aquí
que esta historia yo he observado,
juro de ahora en lo adelante
no saber que irá pasando.

Prestemos mucha atención,
la abeja se ha coronado
rompiendo la tradición
que la colmena ha creado.

Penetren pues mis muchachos
en la magia del teatro,
invadan la gran colmena,
que no es más que el escenario.
¿No ven aquí una piñata
que está pendiendo de un hilo?
Pues la Abejita la ha halado
¡Y el reino está dividido!

(El Cocuyo rompe la piñata que está situada en el centro de la escena, los niños deben lanzarse a coger lo que ésta contenga, creando de esta forma el ambiente de desorden imperante.)

COCUYO.

Se revuelven las abejas,
chocan y chocan sin tino,
ya corren desordenadas
sin conocer su destino.

Con las alas se golpean,
no saben quien las gobierna;
y en ese instante ofuscado
fue que despertó la abuela.
Mientras, la abeja lloraba
sin contenerse en pena,
y sin quererlo ponía
los huevos por la colmena.

ESCENA X

ABEJITA.

Algo de mi cuerpo brota
sin que detenerlo pueda,
algo que nunca ha brotado,
no es ni miel, ni dura cera.

ABUELA.

Son los huevos, que en su vida,
ha de poner una Reina.

(El Cocuyo entre frase y frase saca, como un mago, los huevos de diversos lugares en el cuerpo de la Abejita)

ABEJITA.

¿Y es así toda su vida?

ABUELA.

Esa es su vida completa.

ABEJITA.

¡Pero eso es una tortura!

ABUELA.

Es la función de la Reina.
Como en la obrera es volar,
como es vigilar las puertas.

ABEJITA.

Entonces sobre mis alas
de nuevo tengo condena.

ABUELA.

Para tí todo en el mundo
siempre es amarga faena;
mas si no fuera por eso
¿Existiría colmena?

ABEJITA.

Pues dime qué debo hacer
para encontrarme en la tierra.

ABUELA.

Sólo te queda luchar
frente a frente con la Reina.
Y así ya decidiremos
cuál de las dos nos gobierna.

ABEJITA.

Abuela, eso no lo quiero,
ser Reina no me libera.

Yo sólo quería el antojo
de poseer la belleza.

ABUELA.

Aceptarás el destino
que decida la pelea.
Si pierdes, de tí no hay nada.
Si ganas, serás la Reina.



ESCENA XI

(El Cocuyo entra corriendo con la soga y forma dos bandos con los niños).

COCUYO.

Tomen la cuerda en sus manos
para que se ponga tensa,
por acá el bando contrario
halará con gran potencia.

Deben mantenerse así
mientras dure la pelea;
y nadie puede soltarla
hasta que una abeja muera.

(La Abeja Reina sale al centro del escenario y llama a la Abejita. Las dos se enfrentan portando navajas. Inician un baile de reto de tipo flamenco, el baile se hace frenético hasta que la Reina logra enterrar su navaja en el pecho de la Abejita. Mientras dure la lucha se escuchará una canción interpretada por las abejas que han llegado y se han unido a la abuela para presenciar la contienda. La canción se repite también en forma ascendente en su ritmo, cesa en el momento más alto junto con el golpe de muerte.)

(Canción.)

El dolor es un sabor
sin infancia.
Y morir ver el color
de la nada.

El espacio es un lugar
tan inmenso,
que sólo al vivir podemos
tenerlo.

Morir es retroceder
en el tiempo,
anulando así
nuestro nacimiento.

Una Reina, una Reina
que saldrá por las heridas
Barcos de papel que van
por la sangre.

Traen a un sólo marino
en cubierta
la mano que aferra el remo
está muerta.
Una corona, una corona,
que germinará en la tumba.
Abejitas, abejitas,
que van llenando los aires.

ESCENA XII

REINA.
Mi vida.

ABEJITA.
¿Es ésta tu vida?

REINA.
Es mi muerte, que te arrulla,
y está clavada en tu pecho.

ABEJITA.
Tengo mi muerte y la tuya,
y ninguna tiene dueño.
Son dos muertes, no dos vidas,
éstas que llevo en el pecho.

REINA.
¿Sientes el frío?

ABEJITA.
Lo siento.

REINA.
¿Será la muerte?

ABEJITA.
Lo creo.

Sólo que la ví lejana,
y nunca estuvo en mis sueños.

REINA.
Yo no quería matarte,
sólo defendí mi puesto,
el que tú mal ocupaste.
Pero al matarte me muero.

ABEJITA.
Mi vida, se va mi vida.
Con ella la tuya llevo.
¿Dónde estarán nuestras vidas?
¿Con ellas se irán los sueños?

REINA.
Sostén mi espada.

ABEJITA.
No puedo.
La vida se me está yendo.
¿Dónde es que estaba guardada?
¿Era su caja mi cuerpo?
¿Por qué he de morir hermanas?

ABUELA.
Es una pregunta al tiempo.

AB. TIERRA.
Pero yo soñaba abuela
que volaba por el cielo,
ya muy lejos de la tierra.

AB. AGUADORA.
Y yo que en el mar bogaba
con mis dos alas remeras.

ABEJITA.
Y tú, ¿Volaste hacia el mar?
Y tú, ¿Dejaste la tierra?
¿Hasta dónde te has alzado?
¿Hasta dónde es que navegas?

Es nacer una pregunta.
Es vivir una respuesta.
Morir, no haber intentado
nacer con cada tarea.

ABUELA.
Un calor brota del campo
y el viento de muerte cesa.

ABEJITA. (Alzándose.)
Quiero saber por qué al aire
voló la primera abeja.
Qué amor encontró en las flores.
Qué paladar en el néctar.

AB. AGUADORA.
¿Entonces no morirías?

AB. TIERRA.
Es preciso que nacieras.



ABUELA.

Y que de tu gran pregunta
nos dijeras la respuesta.

ABEJITA.

¿Tú no la sabes abuela?

ABUELA.

Nunca pregunté mi nieta,
sé las cosas que he escuchado
por conversación ajena.

Aunque puedo contestarte. *(Sonríe.)*
No te morirás por terca.

(El Cocuyo saca la navaja, del pecho de la Abejita, y la convierte en una flor.)

AB. TIERRA.

¡Mira, la espada se ha ido!

AB. AGUADORA.

Hay una flor en su queja.

ABEJITA.

¿Serán las flores del campo
tristezas que ayuda esperan?
¿Serán la sangre del mundo
que se escapa de la tierra?

AB. AGUADORA.

Rosa nació en su agonía.

AB. TIERRA.

Alma tienes pues de abeja.

ABUELA.

Pero no de Abeja Reina,
y mucho menos de Obrera.

ABEJITA.

(Tarareo.)

Vuelan conejos, abejas saltan,
cambiar la regla del reino falta.
Un pecesito con sus pies baila,
cambiar la regla dentro del alma.

ABUELA.

Cambiar la regla del reino
eso si que no lo entiendo.

ABEJITA.

Desde el rayo en que germina
la Rosa se eleva al viento,
sin importarle su brisa.
Sólo le interesa el cielo.

Y hacia el azul mira fija
como va el astro naciendo,
y en gritos desesperados
sus pétalos deja abiertos.
Lo llama hasta que en la tarde
se le termina el aliento.

Y en la noche piensa cómo
por el día sorprenderlo.
La mañana desde el tallo
lo impulsa para cogerlo.

Y cuando el Sol ha nacido,
y de tan radiante es fuego,
a la luz de sus amores
la marchita sobre el suelo.

Pero la Rosa germina,
la semilla es su recuerdo
que la eleva sobre el campo,
muere y nace del intento.

Por la flor nació la abeja,
¿Qué hace en el panal viviendo?
¿Por qué construye con cera
muros que tapan el cielo?

AB. TIERRA

¿Puedo llegar a los mares?

AB. AGUADORA.

¿Y si en el cielo viviera?

ABEJITA.

Les valdrá solo el intento
y que ser felices puedan.
Yo me marchó hacia los campos
para poder ser abeja.



El juego acaba en la idea.
El tiempo muere en la esencia
¿Qué ocultan tras las espaldas?

AB. TIERRA.

He dibujado una estrella.

AB. AGUADORA.

Y yo, sobre un mar de espumas
puse a navegar dos velas.

ABEJITA.

¿Y tu joroba en la espalda
es sólo vejez abuela?

ABUELA.

No es la vejez nietecita,
es la semilla, que espera.

(Comienza a escucharse en un tono muy bajo la segunda canción, el Cocuyo le habla a los niños.)

COCUYO.

Dibujad todos los sueños,
todo lo bueno que sienten.
Haced con ello cometas
que por el mundo se eleven.

Y si ven una colmena
quiero que la historia cuenten
pues quizás haya una abeja
que su vida no comprende.
Y al terminar mis palabras
puede aplaudir el que quiere,
es el fin de nuestra historia
lograr que los hombres sueñen.

(Sube la intensidad de la música y se escucha claramente la canción, el Cocuyo llama a los niños y forma una rueda al ritmo de la música.)

(Canción.)

Al trabajo, al trabajo,
todo comienza en el gallo
que es un rayito de luz operático.

A las flores, a las flores,
todo comienza en el tallo
que hace el duelo de las flores muy
blando.

¿Y en la raíz? ¿Y en la raíz?
Una abejita está allí.

(Apagón.)



**LEA EN NUESTRO LIBRETO
OBRAS INEDITAS
DE LA DRAMATURGIA CUBANA**

La Abejita ha pactado con la destrucción, la muerte, la vanidad, con tal de lograr su objetivo. Acepta y utiliza los métodos de la mentira, la traición a sí misma y a los suyos para apoderarse de la miel. Por el engaño y la astucia logra convencer a la Abeja Aguadora y a la de Tierra de que la dejen custodiar la jalea real y la corona. Ladina, logra convencer a las abejas, que a su vez permiten que ésto ocurra porque «hay que confiar en los otros» y «rectificar es de sabios». Falta de escrúpulos de la Abejita; exceso de confianza e ingenuidad de las abejas: dos posiciones polares, y en ambas el error, que conducirá al caos y al desorden.

En posesión de la miel y de los atributos reales (cetros, bandas rojas, cadenas, corona) la Abejita descubre que no ha tenido lugar el cambio esperado: «parece que el desencanto/ destruye cualquier misterio», y luego se ve obligada a someterse a las consecuencias de sus actos: dejar hacer cuanto quieran al Caballito del Diablo y a la Mariposa de China en la colmena, dejarse poseer por el Zángano en lo que el autor concibe como una especie de cópula danzaria, con carácter de ritual.

Reaparece el Cocuyo, esta vez para atraer a los niños al espacio escénico, y afirma desconocer «de ahora en lo adelante» lo que irá pasando, aunque lo había anunciado en el prólogo. Vuelve a narrar los hechos y a describir lo que ya se está viendo.

Luego los niños-abejas, instados por el Cocuyo, formarán dos bandos tirando de una cuerda que no pueden soltar «hasta que una abeja muera». Si el autor acotaba durante el ritual de la Abejita y el Zángano la utilización de elementos africanos, el duelo entre las abejas está concebido como un baile flamenco, hasta que la Reina dé muerte a la Abejita con su navaja.

En la última escena, la Abejita, moribunda, quiere ahora remontarse a sus orígenes, encontrar su verdadera identidad, su esencia y eso la salva. Para ello no hay entonces otra opción: ni reina, ni obrera: «Yo me marchó hacia los campos/ para poder ser 38 abeja».

¿Escarmiento? ¿lección? ¿hallazgo de la verdad? No se trata de eso. Ni siquiera el desenlace pretende imponer una verdad descubierta. No la ha encontrado la Abejita ni el autor y es válido, honesto y hermoso que así lo haya reflejado. Porque esta obra no reproduce viejas y gastadas fórmulas que intentan mostrarle a los niños —con mayor o menor didactismo— cómo deben obrar, qué es lo bueno y qué es lo malo. No pretende que los espectadores, a partir de normas rígidas y ajenas a la vida misma, a sus matices y contradicciones, sepan deslindar entre lo bueno y lo malo; lo útil y lo inútil; lo feo y lo bello... En fin, no se trata de oponer laboriosidad a holgazanería, aceptación a rechazo, orden a desorden, trabajo a sueño, para sobrevalorar o absolutizar uno en detrimento del otro. No es la fábula de las vicisitudes que padeció una Abejita por preferir soñar, aspirar, a trabajar junto con sus compañeras. Tampoco es la fábula de cómo al soñar, al trazarse metas, debe subordinarse todo sentido del deber. Se trata del conflicto que atraviesa un joven de 18 años, que no ha logrado resolver y plasma obsesivamente en esta obra donde los problemas estilísticos o de estructura dramática —sólo he apuntado algunos— no atentan contra la validez de la imagen artística, de las ideas a transmitir.

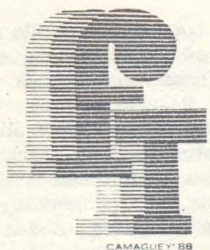
Como es visible, estos apuntes han privilegiado temas y conflictos, pero la obra presenta múltiples aristas, facetas, subtextos, que engendrarán nuevas y múltiples lecturas. Por la honestidad con que ha sido escrita, por presentar sin edulcoraciones ni paternalismos conflictos susceptibles de llegar a los espectadores para los que está concebida —los niños—, por la belleza del lenguaje, entre otras razones, considero que constituye un desafío para los directores de teatro —y no sólo de teatro para niños— que encontrarán en ella la posibilidad de desarrollar la fantasía, la imaginación creadora. También para los actores, el reto de encontrar y plasmar en imágenes lo que se esconde «bajo» el texto. Confío en que alguien quiera «zumbar» en este «panal» y plasme en colores, gestos, sonidos, este pequeño, pero útil y hermoso «país de cera» ●



La Abejita, frustradas sus esperanzas de encontrar ayuda entre aquellos a quienes la unen lazos de afecto o de amistad y sin poder conciliar su meta con los intereses del medio, no renuncia a su propósito, (de ahí que al consejo de la Abeja de Tierra: «Abandona esa quimera/ ese es mi mayor consejo./ Dicen que se llega a viejo./ si de joven te aconsejas», responda: «Si, claro, como mi abuela,/ que muertos lleva en la espalda/ los sueños que no libera».)

Cuando el Cocuyo Cronista descubre al Caballito del Diablo, extraño personaje que se presenta con sonidos repetitivos y monótonos asociados a los del reloj, la Abeja de Tierra huye ante lo desconocido; la Abejita indaga, curiosa; quiere conocer. El Caballito del Diablo aparece atado al balancín, vinculado a la idea del Tiempo, de la Muerte, de la Guerra; y la Abejita, que ya ha intentado en vano hacerse de la jalea real que la convertirá en Reina, acepta la guerra como la vía para materializar su sueño. A partir de aquí, comienza a actuar conscientemente en contra de sí misma, por lograr su objetivo: acepta doblar los gajos de los altos girasoles «para que de sombra mueran»; transgrede así sus propios principios, sus valores; cometerá «tal torpeza» a cambio de la ayuda del Caballito del Diablo.

Ahora ya no estará sola. Cuenta con ayuda, aunque ésta no sea la más recomendable. El Caballito ha encontrado a su vez, en ella, la posibilidad de desarrollar su vocación de destrucción y muerte. Juntos descubren a la Mariposa de China, frívola, curiosa y vengativa que se presta al robo a cambio de las alas de la Abejita y por tener el arriño, una vez que ésta sea reina.



CAMAGÜEY '88

CAMAGÜEY '88: ¿RETO A LA CRISIS?

Armando Correa

Calle Cuba 80 bajo la lluvia



foto: Tony López

El Festival de Teatro de Camagüey, puente entre los Festivales de La Habana, balance del teatro cubano, escenario para la discusión, espacio para la crítica, se celebró esta vez del 9 al 18 de octubre, con la participación de puestas en escena realizadas a partir de marzo de 1987. Un evento que permite confrontar la realidad teatral de provincias con la programación capitalina seleccionada, un diálogo posible con la crítica especializada y los principales teatristas del país.

En su primera edición, el evento camagüeyano se circunscribió sólo al «teatro cubano», visto desde el reducido concepto de lo nacional a partir de la identidad del autor de la obra y más aún de una limitada concepción dramática, donde la perspectiva renovada de un clásico universal quedaba excluida. Camagüey '83 resultaba un Festival de la dramaturgia cubana.

Ya para 1986, el evento se organizó como muestra del quehacer teatral de dos años, sin reducir la «identidad» de un montaje a la nacionalidad del texto y permitió medir nuestra escena con vista a la selección rigurosa de la participación cubana en el Festival de la Habana, con su nuevo carácter internacional.

Camagüey '88 se debatía entre la necesidad o no de confrontación del movimiento teatral, ahora abocado a un período de reorganización de las estructuras, etapa de tránsito en la que colectivos profesionales no han realizado nuevas obras y han limitado el trabajo al análisis y a la búsqueda de nuevas vías de investigación para la escena.

El interés de la provincia sede en la celebración del evento, por mantener la continuidad del mismo, implicaba sostener una escena agónica alimentada por el rescate de montajes realizados en décadas anteriores, por la repetición de fórmulas establecidas, por el interés de buscar la teatralidad en textos descontextualizados y banales. Camagüey '88 debía resultar, entonces, un reto a la crisis.

El Teatro Escambray inauguró el Festival. *Calle Cuba 80 bajo la lluvia*, de Rafael González, y dirigida por Carlos Pérez Peña y José González, se presentó con una atmósfera de «obra crítica» y provocadora, precedida por comentarios que le adjudicaban audacia a un texto capaz de estremecer a la opinión pública; muy similar al fervor despertado por *Molinos de viento* en ocasión de su estreno. No obstante, *Calle Cuba...* no superó las expectativas. Estructurada en dos planos, la puesta en escena muestra la relación de dos parejas; en uno, dos jóvenes que se protegen de la lluvia y en otro, un matrimonio en su cuarto. Rafael González alterna las situaciones dramáticas que permiten mostrar las crisis e interioridades de los personajes.

Tal vez la concepción espacial de la puesta según se presentó en el Teatro Principal (el escenario separado del público por el foso de la orquesta) no permitió la comunicación eficaz de la obra, más allá de una estructura que dilata el decursar dramático y detiene el interés del espectador. Pienso que el Teatro Escambray se preocupó más del «qué se dice» que del «cómo se dice».

Es posible también que ya no nos asombre la evidencia de contradicciones en la familia, célula 40 básica de nuestra sociedad; o que

aún persiste desigualdad entre el hombre y la mujer; o las actitudes dogmáticas de algunos militantes del Partido; o la crisis de las relaciones humanas.

Aún el Teatro Escambray no ha cerrado su etapa creativa. A 20 años el grupo trabaja por rescatar su repertorio y volver a ocupar el lugar de vanguardia en la sociedad que lo identificó durante los primeros años de la década del '70. *Molinos de viento*, *Accidente*, *Galaxia O* y *Calle Cuba 80 bajo la lluvia* son las últimas obras abordadas por el colectivo con el afán de indagar en nuevas temáticas y conquistar nuevos sectores de público.

EL TEATRO CAPITALINO O LA VUELTA AL PASADO

De Ciudad de la Habana participaron dentro de la programación oficial 8 colectivos, así como se presentó una muestra del trabajo realizado por el proyecto teatral Visiones, de la Casa del Joven Creador auspiciado por la Asociación Hermanos Saiz.

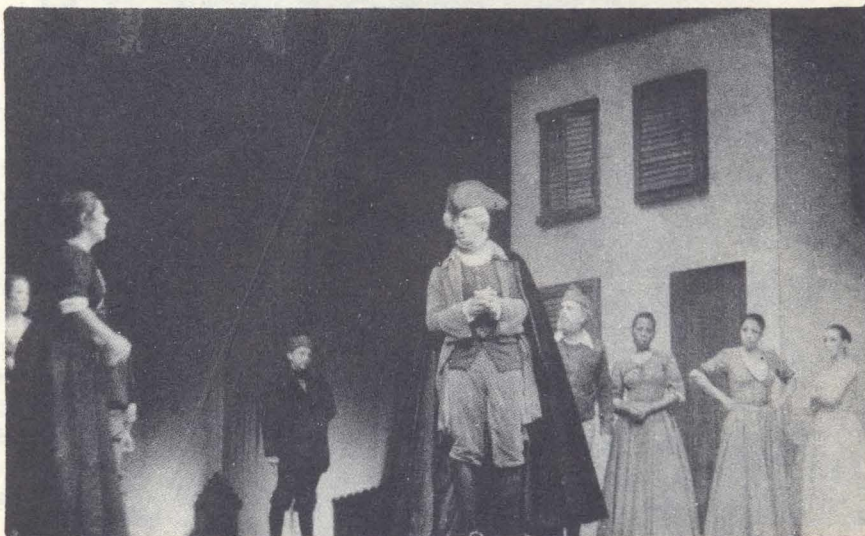
Zafarrancho, del Conjunto Artístico de las FAR, fue seleccionado por primera vez en la programación de un Festival, con *Las mil y una noche guajiras*, de Rómulo Loredo y bajo la dirección de Miguel Lucero. Montaje estrenado por el propio Lucero años atrás en el Colectivo Teatral Granma, se repone esta vez siguiendo la concepción inicial. *Las mil y una noche guajiras* se debate entre la farsa y la come-

dia, como un sainete criollo que muestra una visión minimizada y en ocasiones ridícula del campesino. Recurre al humor mediante actuaciones esquemáticas que empobrecen toda solución teatral. Y es aquí donde radica la diferencia de la propuesta realizada por Anaquille, donde el humor es el resultado de un juego teatral.

Yulky Cary traduce escénicamente *Simpatía y antipatía* de Gertrudis Gómez de Avellaneda y selecciona elementos que refuerzan el texto original, como puente comunicativo con el espectador. Recursos externos, pero integrados orgánicamente en el decursar de la acción. *Simpatía y antipatía* ocupó el espacio colonial de la Plaza San Juan de Dios, marco escenográfico vitalizador de la obra; fue uno de los títulos recibidos con verdadero disfrute por público y crítica; el teatro se reconocía en sus orígenes, lejos de la crisis comunicativa de la escena actual en que el espectador asume el hecho teatral como un acto museable o agotado por el cansancio de las formas.

Simpatía y antipatía carece de pretensiones estilísticas o búsquedas conceptuales. Su mérito radica en lograr descifrar el texto de la Avellaneda, un clásico del teatro cubano, al público de hoy sin recurrir a lecturas alterativas o alternativas, sólo a través de los recursos ancestrales del teatro donde la música y el movimiento se convierten en protagonistas del espectáculo.

foto: Marquetti



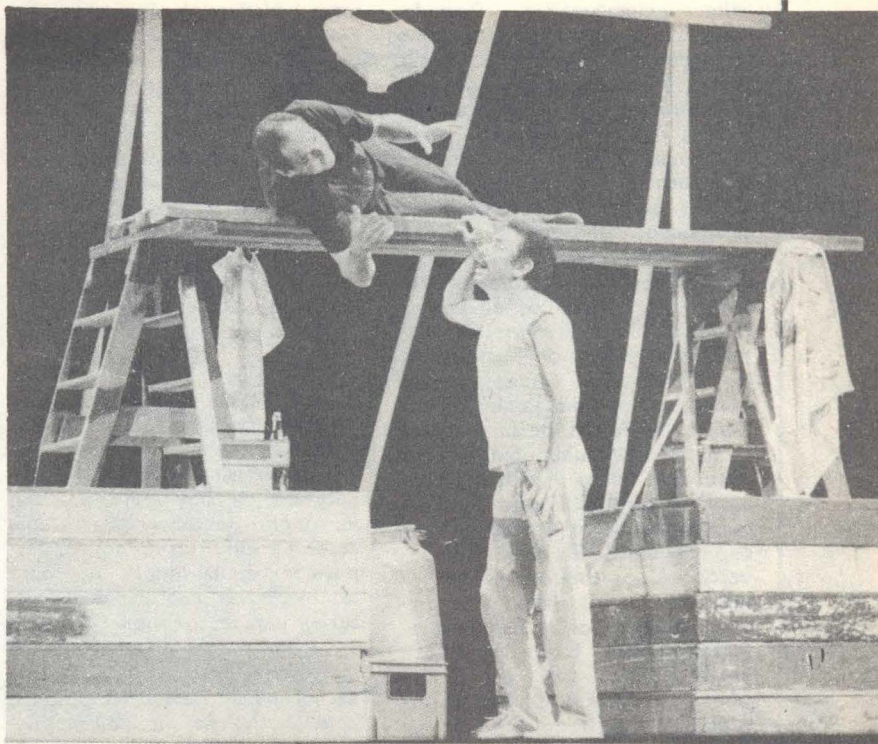
El alboroto

Al igual que Miguel Lucero, Roberto Blanco se presenta en el Festival con una obra realizada en la década del '70. Blanco repone con *Irrumpe* su montaje de *El alboroto* de Carlo Goldoni. Es cierto que el grupo, dentro de sus líneas de trabajo ha incluido el rescate de puestas antológicas del propio Blanco para el público actual. Ya en el Festival de la Habana de 1984, había presentado la reconstrucción, diecisiete años después, de *María Antonia*, con la mayoría de sus intérpretes originales. Hoy, *El alboroto* es un montaje menor de su director, no se justifica dentro del repertorio de *Irrumpe*, más aun cuando en 1986 había estrenado otra obra del dramaturgo italiano, *Los enamorados*, donde se alcanzaron significativos logros y se denotó un especial virtuosismo para la comedia, el manejo del verso y el descubrimiento de los jóvenes talentos de *Irrumpe*.

El alboroto evidenció facilismo al recurrir a soluciones gastadas después de títulos de factura y elaboración mayor como *Los enamorados* y *Mariana*.

También Héctor Quintero llevó a Camagüey una obra realizada a finales de los '70. *El premio flaco*, montada por el propio autor con Teatro Estudio, se repone esta vez con el elenco del Teatro Político Bertolt Brecht. Pero a diferencia de *El alboroto* el texto de Quintero es una pieza antológica y rescatable de nuestra dramaturgia y el autor intenta, con el Teatro Político, mantenerla en repertorio activo.

Pienso que el montaje presentado en Camagüey ha sufrido notables transformaciones desde su estreno en la capital hace más de un año, con el nuevo elenco. El director debe cuidar diversos matices y situaciones que se marcan con el objetivo de provocar la risa fácil en el público, convirtiendo la obra en una serie de *sketches* donde la acción se fragmenta en detrimento de la puesta. Sin duda el texto de Héctor Quintero, uno de nuestros más hábiles dramaturgos en desarrollar el humor con teatralidad y medida, no necesita sustentarse en recursos externos para comunicarse con el espectador.



Mi socio Manolo

Con una obra escrita en 1971 se presentó el Teatro Nacional de Cuba, pero en esta ocasión no se trataba de un *remake*, sino de un texto que tuvo que esperar diecisiete años para su estreno. *Mi socio Manolo*, de Eugenio Hernández Espinosa, aparece ante el público con la distancia impuesta y, si bien no resulta envejecida, ha perdido la efectividad y audacia que pudo haber tenido sobre la escena en la época en que fue escrita. No obstante, sigue siendo un texto clave dentro de la obra de Hernández Espinosa, caracterizada por un estudio de lo popular, un teatro de indagación humana, de seres que superviven en un medio lastrado por actitudes negativas.

Silvano Suárez asume el montaje de la obra con dos conocidos actores: Mario Balmaseda y Pedro Rentería, quienes se habían enfrentado anteriormente en un trabajo similar, *Mosquito*, otra producción del Teatro Nacional.

Mi socio Manolo, desde la perspectiva de Suárez, es una comedia. El director concibe los personajes en puntos opuestos para resaltar el conflicto y los caracte-

riza con elementos que bordean los límites de la farsa. Y es aquí donde radica el problema; Suárez equivoca el punto de vista de la obra, al evadir el aliento trágico que emana de ella y convertirla en una propuesta sustentada en la risa fácil.

A diferencia de *Mi socio Manolo*, *Perra vida*, escrita a finales de los 70, se desarrolla antes del triunfo de la Revolución. También, mediante dos personajes, el autor expone el conflicto a través de la miseria humana donde el hombre se debate por encontrar un lugar para sobrevivir, sin esperanzas, en un acto descarnado tras el fracaso de los sueños y las ilusiones. *La perra* —título original—, de Gerardo Fernández, fue estrenada por Arte Popular bajo la dirección de Pedro Angel Vera con éxito de público y crítica en el Teatro Verdún, sede actual del colectivo.

En Camagüey, *Perra vida* no satisfizo los pronósticos. Si bien no se presentó con los actores que la estrenaron en La Habana, lo que podría atentar contra los resultados del montaje, *Perra vida* es un espectáculo que re- 41

sulta extemporáneo. Gerardo Fernández ha construido una obra eminentemente teatral con sólo dos personajes y que, a pesar de la saturación del tema —las vicisitudes de un sector de la clase más humilde en la Cuba prerrevolucionaria—, ha sido interpretada por numerosos colectivos de aficionados. Es cierto que Pedro Angel Vera supera las limitaciones del texto (en ocasiones verbalista) y extrae los elementos dramáticos que le permiten realizar una especie de juego entre los actores, que demuestran un cuidadoso entrenamiento físico. Contra la eficacia de la propuesta de Arte Popular atentó el espacio del Teatro Principal. *Perra vida* fue concebida para una sala que implicaba al espectador por su cercanía, donde la luz se convertía en los límites del «juego» del actor, no sólo para enmarcarlo o acentuar los momentos dramáticos, sino como estructura escenográfica viva. En Camagüey, *Perra vida* devino un espectáculo realizado con actores sin técnica, apoyados en actitudes externas; una puesta en escena que no pudo mantener la atención e interés de los espectadores.

Teatro Estudio, el decano de nuestros colectivos, se presentó con un montaje de Abelardo Estorino. Ni Vicente Revuelta, ni Berta Martínez, principales direc-

tores artísticos de la institución, mostraron propuestas con el grupo, por no haber realizado estrenos durante el año. Estorino llevó a Camagüey un título de una de las más importantes dramaturgas de América Latina, Griselda Gambaro. *La malasangre* se desarrolla durante la dictadura de Rosas en la Argentina, para resultar un simil de la represión militar que prevaleció en el país hasta los inicios de la década actual.

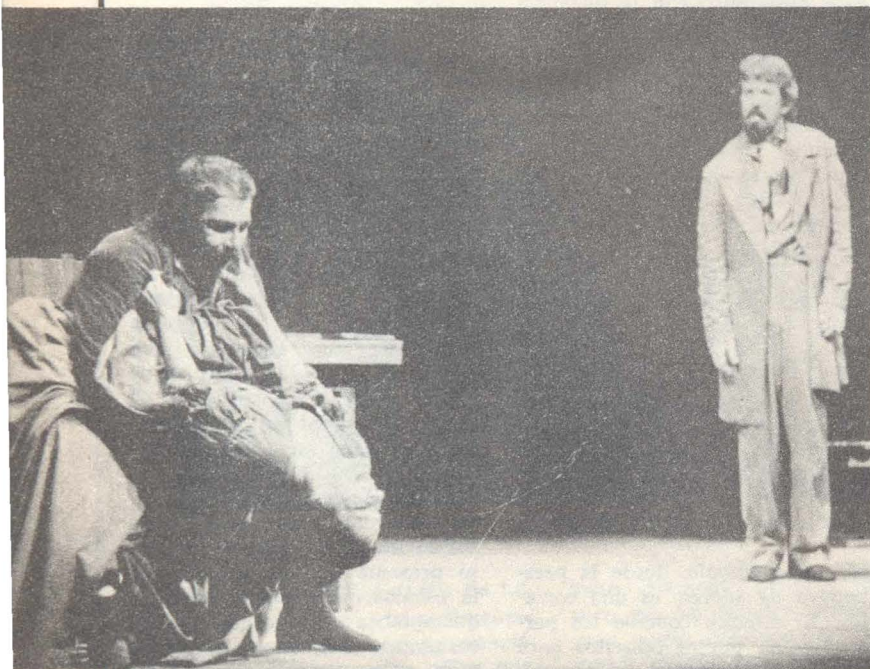
La obra, llena de tensiones dramáticas, frustraciones, angustias desatadas, violencia, se nos muestra ambigua y distante al espectador de hoy. Estorino, con un amplio dominio de la escena, capaz de «diseñar» los signos propuestos por la autora, no logra establecer las coordenadas necesarias para el público cubano.

La joroba de Rafael —el profesor contrahecho de *La malasangre*— está muy cercana a la cojera de Esteban en *La casa vieja*, del propio Estorino en la perspectiva enjuiciadora del papel del intelectual en la sociedad. Pero encontrar lecturas actuales, o una cierta parábola con actitudes y conflictos del hombre de hoy en su comportamiento cotidiano, necesitaría de un compromiso mayor del director con el texto.

Como una metáfora de la sociedad actual, *Vida de perros* re-crea problemas y situaciones de los jóvenes a través del universo canino. Escrita y dirigida por José Milián, *Vida de perros* es un espectáculo integral que exige de los actores del Teatro Musical de la Habana posibilidades para el canto y el baile. Milián se arriesga y, junto a figuras con experiencia dentro del género, inserta a los más jóvenes de la compañía.

El musical es una disciplina que se ha desarrollado en los últimos tiempos a partir de una interrelación genérica enriquecedora. Pero, tradicionalmente, se ha considerado una manera superficial de abordar la realidad, donde, entre la comedia y el drama circulan personajes y conflictos, en la mayor parte de las veces para agrado del espectador. Milián siempre ha intentado abordar el género respaldado en textos de sólida elaboración dramática o en títulos clásicos de la escena universal, como el montaje de su versión del *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare.

En *Vida de perros*, se pretende profundizar, desde una perspectiva crítica, la relación hombre-sociedad o los diversos conceptos de libertad individual a través de una versión metafórica. Los personajes son perros y se mueven en un mundo diverso, donde el status social está en dependencia del dueño, para establecer las aspiraciones y conflictos según la procedencia de los animales en un marco sórdido de represión y violencia, donde sobrevivir es la ley. Milián realiza su obra como una analogía, pero no logra teatralmente concretar sus objetivos. Los personajes resultan esquemáticos y se conciben en la escena de manera fragmentada, a través de rupturas, debido a que los actores no son capaces de sostener el nivel de caracterización, más allá de los atributos, del diseño externo. Las canciones detienen el desarrollo dramático, en la medida que resultan descriptivas, o como parte del decorado armónico, apoyadas coreográficamente en movimientos realizados para el espectador, como números independientes que no se integran a la concepción escénica del montaje.



La malasangre

Vida de perros fue un intento fallido del Teatro Musical de la Habana en el Festival, el cual recibió el rechazo del público y la crítica.

VITALIDAD EN LA ESCENA DE PROVINCIAS

En Camagüey '88 sorprendió el desarrollo alcanzado por los colectivos teatrales de provincia. Por primera vez un grupono perteneciente a la capital lograba conquistar los mayores triunfos del Jurado. No obstante, otros no superaron las expectativas a partir de los títulos mostrados en anteriores eventos, como el Conjunto Dramático de Ciego de Avila.

Lázaro Rodríguez, dramaturgo y director del grupo presentó esta vez *El inspector*, un texto que pretende comunicarse con el público mediante recursos facilistas y chistes impostados, un humor que se sustenta en la frase evidente y la cita popular. Pero *El inspector*, dirigido por Jorge Estenoz, no logra una amplia comunicación con el espectador, más allá de la palabra dicha, por la carencia de ritmo en el montaje, por la construcción de personajes esquemáticos, donde el actor resulta un ejecutante externo del texto.

Si *Los hijos* y *Río Alto*, propuestas anteriores de Lázaro Rodríguez eran intentos válidos por problematizar nuestra realidad a través de la comedia y al mismo tiempo con un fuerte aliento dramático, *El inspector* no va más allá de la crítica superficial a actitudes negativas, donde lo «cotidiano», lo «actual», es la referencia directa al público, sin superar los localismos intrascendentes que lastran el decursar de la obra.

El Conjunto Dramático de Camagüey seleccionó *Accidente* para participar en el evento. Escrita por Roberto Orihuela y estrenada por el Teatro Escambray en el Festival de Teatro Camagüey '86, *Accidente* significaba un riesgo para el colectivo de la provincia sede. Pedro Castro decide llevarla a la escena partiendo de una lectura que evita soluciones realistas y así resaltar su posición crítica como director frente al texto de Orihuela. El director logra explotar las posibilidades



teatrales de la obra, mediante situaciones analógicas que bordean la farsa; y es aquí donde no se establecen los límites, la síntesis necesaria para concretar las imágenes, por lo que la propuesta se diluye y «oscurece» en un abigarramiento formal y desarticulado.

Castro respeta el texto original y lo escenifica con audacia, pero no logra integrar su concepción con la preparación y entrega de los actores.

No creo que *Accidente* sea un intento fallido; Castro es un director de larga trayectoria y su trabajo con el Conjunto Dramá-



Accidente

tico de Camagüey ha sido fructífero. Para el grupo, *Accidente* es un detonante en la indagación de vías no acostumbradas, que le permite asumir el hecho teatral activamente y sin prejuicios.

Con una versión de *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, realizada y dirigida por Carlos Jesús García, se presentó el Teatro Duende de Holguín, colectivo de reciente creación y que por primera vez participa en los Festivales nacionales.

Carlos Jesús García concibe un espectáculo que explora las máximas posibilidades teatrales de la obra, en un juego que se remite a la *Commedia dell'arte* para a través del Arlequín llegar a la historia mediante máscaras y títeres.

En su primera versión, *La zapatera...* se representaba sólo con dos actores, quienes interpretaban todos los personajes a manera de juglar o titiritero y donde los muñecos se insertaban justificadamente. Ahora, la puesta se realiza con seis actores más que intervienen y manipulan los títeres en una dualidad muñeco-actor que debilita la secuencia dramática del montaje, en tanto el muñeco deviene poco funcional o como simple sustitución empobrecedora del actor.

No obstante, la propuesta de Duende fue aplaudida por el público y la crítica y resultó sorprendente por el nivel de búsqueda teatral, del sostenido trabajo actoral de un grupo de reciente creación que labora por lograr un lugar importante dentro del desarrollo cultural de la provincia.

Con *Bodas de sangre* de García Lorca, debutó el Teatro Rumbo de Pinar del Río en Camagüey. Si bien en el Festival anterior el grupo había mostrado una propuesta audaz de *El esquema* de Freddy Artiles, dirigida por el joven Ricardo Salmerón, se percibía, desde entonces, una deficiente formación en los actores, incapaces de dominar su potencial psicofísico. A partir de un entrenamiento recibido bajo la dirección de Roberto Blanco, Salmerón decide escenificar *Bodas de sangre*, la cual estrenó el año pasado y poco tiempo después abandonó el colectivo. Con vista a

participar en Camagüey '88, el grupo invita a Berta Martínez para una revisión del montaje y en menos de un mes la directora realiza otra propuesta y entrena a los actores quienes, si bien conocían el texto, debían enfrentar ahora, un punto de vista distinto y más complejo.

Berta Martínez parte de su concepción de *Bodas de sangre* que estrenó en 1980 con Teatro Estudio, para realizar con Rumbo una recreación de nuevas imágenes que inserta orgánicamente en la idea original. Un trabajo minucioso con un colectivo de actores no habituados a enfrentar escénicamente proyectos que vayan más allá de estereotipos o *sketch* cotidianos, en ocasiones interpretaciones de sí mismos, sin el rigor y la elaboración teatral necesaria que exige toda propuesta de Berta Martínez. Con una concepción escenográfica sustentada por el actor y las imágenes que él mismo construye, los acostumbrados haces de luz que cortan el espacio y un uso exhaustivo de colores cálidos en lugar de los tonos sepia de la primera versión, el montaje se nos muestra como un despliegue coreográfico donde resalta el ritmo y la precisión.

Más allá de una puesta en escena virtuosa, *Bodas de sangre* resultó para el Teatro Rumbo una clase magistral de Berta Martínez.

Sin expectación alguna y programado para los primeros días del Festival, se presentó el Teatro 2 de Santa Clara, un grupo conocido habitualmente como del movimiento de teatro para niños.

Como es sabido, las estructuras organizativas para la escena en nuestro país, están orientadas hacia una división, en algunos casos teniendo en cuenta la edad del receptor del espectáculo. El Teatro 2 participaba por primera vez en un Festival «para adultos» con una obra desconocida por el público y la crítica. Si bien *El hijo* se había presentado en una breve temporada en la capital, no logró vencer prejuicios

de especialistas y de la prensa ante una propuesta supuestamente para los jóvenes espectadores y el colectivo regresó a su provincia sin penas ni gloria. No obstante en el recién finalizado Festival de Teatro para niños en Cienfuegos, *El hijo* asombró como *rara avis* dentro del espectro gris, empobrecedor y anquilosado de la escena actual. Incluir el Teatro 2 de Santa Clara en la programación oficial de Camagüey '88, fue sin dudas, un acierto no previsto en todo su alcance por el Comité Organizador.

¿Qué significaba, entonces, *El hijo*, capaz de acaparar los principales premios de los jurados del Ministerio de Cultura, la UPEC, la UNEAC y la Asociación Hermanos Saiz?

La historia de un hombre desde su nacimiento y desarrollo hasta su muerte, es el panorama ambicioso que describe la obra, más aún cuando el «texto» subraya las relaciones padre-hijo, los conflictos generacionales, la ambición de poder, la inseguridad, la represión. Pero lo consigue a través de una síntesis teatral rigurosa.

Fernando Sáez director general y artístico del Teatro 2, construye el espectáculo como un proceso continuo de creación donde intervienen activamente actores y técnicos. Mediante códigos extraverbales, una asunción del espacio como zona viva, *El hijo* subyuga como expresión ritual, donde el público se integra desde una contemplación actuante. La puesta posee una textura especial, matizada por colores planos que se disuelven en el conjunto sin perder su valor signico. La luz deviene espacio habitado, articulada a los escasos elementos corporales de una escenografía concebida a través del intérprete e insertada orgánicamente a la dramaturgia del espectáculo. Para los actores el entrenamiento es inseparable a la vida diaria, el cual les posibilita asumir el

Habana, *Cómicos para Hamlet* del Buscón y Gutiérrez, Tadeo de los estudiantes del Instituto Superior de Arte. La decisión de los dos últimos fue de los propios colectivos: el Buscón por el accidente de uno de sus actores y los estudiantes del ISA porque determinaron, ya confeccionada la programación del evento, que el montaje no estaba listo para la confrontación.

La ausencia de espectáculos como *La cuarta pared* o *Eppure si muove* dentro del análisis de nuestra escena actual, debilita la confrontación de criterios y es muestra de prejuicios y limitaciones que aún persisten al organizar eventos de tal magnitud. Ambas propuestas provocaron diversas polémicas en ocasión de sus estrenos, al romper con los códigos habituales con que se concibe el teatro, al indagar críticamente en aspectos de la vida contemporánea, sin tabúes ni lugares comunes. La necesidad de ejercer el criterio, de discutir las propuestas de los colectivos participantes, de estimular el diálogo entre los artistas, se evidenció en Camagüey '88. Los colectivos se presentaban y volvían a sus provincias y no se habilitó un espacio para los fructíferos coloquios de la crítica de ediciones anteriores.

Camagüey '88 logró mantener el interés del público local durante los diez días del evento, a pesar de la inestabilidad y variaciones frecuentes de la programación. Celebrar los Festivales Nacionales, sea en Camagüey o en la provincia de mayor desarrollo teatral y los Festivales de la Habana con su carácter internacional es indispensable para el intercambio de un arte que se alimenta a través del desarrollo constante, que necesita de la información, de la presencia creciente del público.

Volver sobre nosotros mismos, reconocernos en un estadio crítico, evidenciar que el teatro se evade en décadas anteriores, que asume textos descontextualizados, que los grupos estrenan poco y trabajan sólo por cumplimentar funciones, que no existen perfiles artísticos definidos, o sea, autorreconocernos, es el resultado más positivo de Camagüey '88 ●



foto: Tony López

montaje, estructurado en función de ellos y sus cualidades psicofísicas; y esa integralidad es producto del trabajo individual en la creación del «texto».

El hijo agrade al espectador por su exactitud cortante y sostenida, por el virtuosismo del actor al ejecutar movimientos complejos o las soluciones dramáticas precisas para el desarrollo de la obra.

Es por eso que el Teatro 2 sorprendió al público asistente y su propuesta devino lección enriquecedora no sólo para los colectivos de provincia con un menor desarrollo, sino también para las instituciones de mayor prestigio de la capital. *El hijo* es una interrogante abierta a la necesidad de buscar sobre la escena, de romper con el acomodamiento creativo, una respuesta a un teatro que retorna a caminos conocidos, no desde la perspectiva irónica de la nostalgia, sino como vía facilista de asumir, soluciones ya encontradas.

VOLVER SOBRE NOSOTROS MISMOS

Más allá de la problemática artística, Camagüey '88 confrontó las dificultades de ediciones anteriores, la carencia de espacios teatrales que permitan mostrar las diversas tendencias de nuestra escena. Como sede del evento se utilizó el Teatro Principal, único recinto equipado con los necesarios recursos técnicos, junto a los salones de la Casa de Cultura y la Plaza de San Juan de Dios, improvisados espacios teatrales. Es así que algunas de las propuestas necesitaron de una readaptación a los nuevos ámbitos y otras se excluyeron de la programación, ante la carencia de espacio y la imposibilidad de extender los días de duración del Festival.

Entre los títulos elegidos para participar en Camagüey '88 y excluidos de la selección final se encontraban *La cuarta pared* del Teatro del Obstáculo, *Eppure si muove* del Ballet Teatro de la

PREMIO DEL JURADO DEL MINISTERIO DE CULTURA

- Gran Premio Tinajón Camagüeyano: desierto
- Premios a las mejores puestas en escena:
 - **El hijo**, dirección de Fernando Sáez, Teatro 2, (Villa Clara)
 - **La malasangre**, dirección de Abelardo Estorino, Teatro Estudio
- Mención a **Simpatía y antipatía**, dirección de Yulky Cary, Anaquillé.
- Premios a las mejores actuaciones principales femeninas:
 - Adria Santana (**La malasangre**, Teatro Estudio)
 - Carmen Fragozo (**Simpatía y antipatía**, Anaquillé)
 - Marta del Río (**El premio flaco**, Teatro Político Bertolt Brecht)
- Premios a las mejores actuaciones principales masculinas:
 - Pedro Rentería (**Mi socio Manolo**, Teatro Nacional)
 - Mario Balmaseda (**Mi socio Manolo**, Teatro Nacional)
 - Carlos Chirino (**El hijo**, Teatro 2)
- Premios a las mejores actuaciones secundarias:
 - Carmen Pallas (**El hijo**, Teatro 2)
 - Liliam Rentería (**El alboroto**, Teatro Irrumpe)
 - Elba Márquez (**El premio flaco**, Teatro Político Bertolt Brecht)
 - Omar Valdés (**El alboroto**, Teatro Irrumpe)
- Premio a la mejor música: Matilde Calderius (**Simpatía y antipatía**, Anaquillé)
- Premio al mejor diseño de luces: Berta Martínez (**Bodas de sangre**, Teatro Rumbo, de Pinar del Río)
- Premio al mejor diseño de escenografía y vestuario: Berta Martínez (**Bodas de sangre**, Teatro Rumbo, de Pinar del Río)





PREMIOS DE LA ASOCIACION DE ARTES ESCENICAS DE LA UNEAC

— Mejor texto cubano: **Mi socio Manolo**, de Eugenio Hernández Espinosa

Reconocimiento a la dramaturgia del espectáculo **El hijo**

— Mejores interpretaciones de actores de menos de 35 años: Carlos Chirino (**El hijo**) y Susana Marrero (**Simpatía y antipatía**)

Mención a Roberto Perdomo (**El alboroto**)

PREMIO DE LA ASOCIACION HERMANOS SAIZ, a la labor más destacada de un teatrista joven, Carlos Chirino por su actuación en **El hijo**. Reconocimiento al proyecto teatral Visiones, de la Casa del Joven Creador.

PREMIO DE LA UPEC, a la puesta en escena que signifique una renovación en el lenguaje escénico nacional, a **El hijo**.

DE TEATRO CAMAGÜEY 88



CAMAGÜEY '88

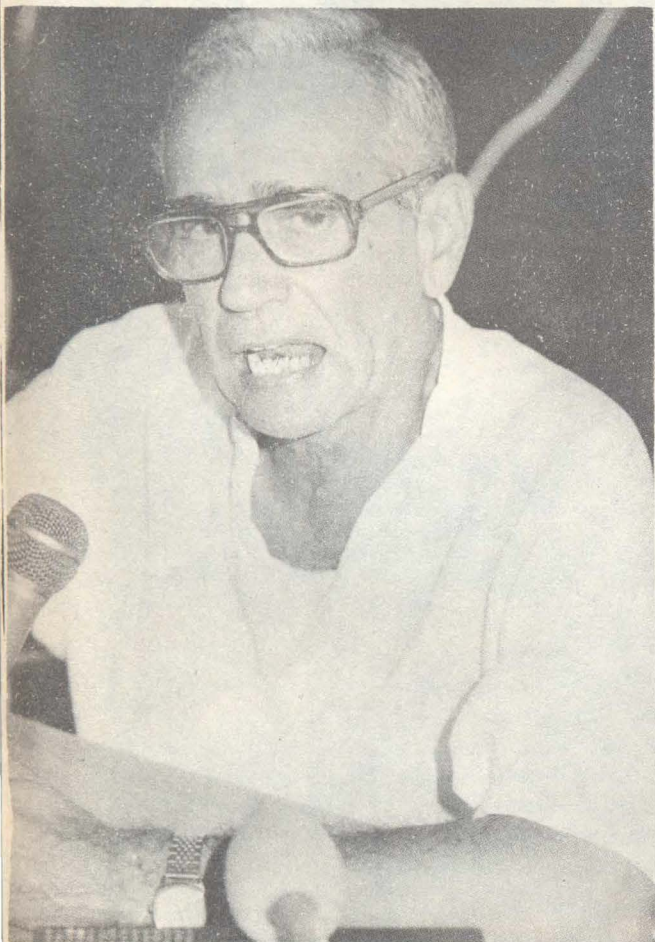
**Del Encuentro-
Debate, celebrado
en el Festival
de Teatro
Camagüey '88,
Tablas reproduce
una síntesis
de las intervenciones
realizadas por dos
críticos y una
directora artística.**

Rine Leal

El tema de este encuentro es extraordinariamente sugerente, es decir, líneas y problemas de la escena cubana actual y yo voy a comenzar por uno de los problemas que plantea nuestro teatro, tal como yo lo veo, que es precisamente la ausencia de líneas y tendencias definidas dentro de nuestro movimiento teatral. Esta característica es la primera interrogante que me planteo y hacia la cual no tengo respuesta, quizás se trate de un fenómeno que podemos calificar como la multiplicidad dentro de la unidad. La unidad se expresa en la creación de un teatro nacional y popular, y al mismo tiempo, la multiplicidad asegura la independencia del creador escénico en cualquiera de las formas en que desee expresarse. No sé hasta qué punto esa multiplicidad sea benéfica o esté denotando problemas centrales de nuestro trabajo.

LINEAS Y PROBLEMAS DE LA ESCENA CUBANA ACTUAL

A partir de los años 80 la multiplicidad temática en el teatro cubano es realmente extraordinaria aunque hay algunas líneas temáticas, y expresivas también, que acusan cierto déficit y que nos hacen meditar; la ausencia de la línea campesina y la ausencia de la línea obrera. Continúa siendo fundamental la línea centrada en la familia, pero en una nueva concepción, basada en el estudio de lo que pudiera llamarse quizás una posición existencial, no existencialista, que analiza el grado de responsabilidad del individuo dentro de la sociedad, —ésta es una línea que tiene gran difusión en todas partes del mundo—, y que indaga en los aspectos de la conciencia individual, sin abandonar el análisis del aspecto colectivo. Creo que además tenemos un problema central: cierta tendencia facilista que nos ha llevado a una línea. que a falta de



una definición mejor, tendríamos que llamar vernáculo-bufo-costumbrista, con ciertos rasgos populistas, que ha disminuido sensiblemente la calidad en nuestra escena. Esta falta de rigor que se manifiesta en nuestro teatro en los últimos años es uno de los problemas centrales contra el que debemos luchar. Hoy nos satisfacen espectáculos que hace veinticinco años hubieran parecido mediocres, obras que hace unos años no hubiéramos llevado a la escena y hoy las aplaudimos y en ocasiones las premiamos, aunque por supuesto, dentro de este cuadro hay sus saludables excepciones.

Esto nos ha llevado a algo de lo que peligrosamente comenzamos a hablar, de la nostalgia de los 60, y digo peligroso porque cuando un movimiento artístico empieza a sentir nostalgia por los años pasados es que comienza a aceptar la falta de rigor o la falta de calidad, con respecto a lo que alcanzó en otro momento.

Es fácil reconocer toda una dirección coherente de nuestro teatro entre los años 60 y 70. El período que se abre con los 70 es muy difícil de delimitar con un nuevo corte. Creo que éste significa que arrastramos aún gran parte de las líneas, tendencias y problemas de los años 70 y que no han surgido elementos diferenciadores que permitan caracterizar una nueva etapa. Esta línea tiene que ser definida por autores nuevos con obras de calidad, por colectivos que tomen el sentido de estos años y que logren esa coherencia que yo siento a veces ausente del movimiento de teatro cubano.

La incoherencia se manifiesta también, en ocasiones, a través del repertorio. Un colectivo teatral se define fundamentalmente por su repertorio, tanto en la expresión escénica como en la selección de autores. Nuestro repertorio internacional es cada vez más pobre y alejado de lo mejor que se hace fuera de nuestro país y en cuanto a la dramaturgia cubana me asombra ver en escena obras de una mínima calidad, con olvido de todo un rico repertorio de nuestra dramaturgia a lo largo de estos treinta años, sin referirme al período anterior ni al siglo XIX. A veces hay grupos que se aventuran con obras cubanas deficientes, y me pregunto ¿por qué teniendo textos de superior calidad no los representan?

Finalmente creo que eventos como estos festivales, el Festival de Camagüey y el Festival de la Habana, son útiles y necesarios para la confrontación en vivo de toda esta problemática y para comenzar a meditar sobre qué está pasando en nuestro teatro. □

María Elena Ortega

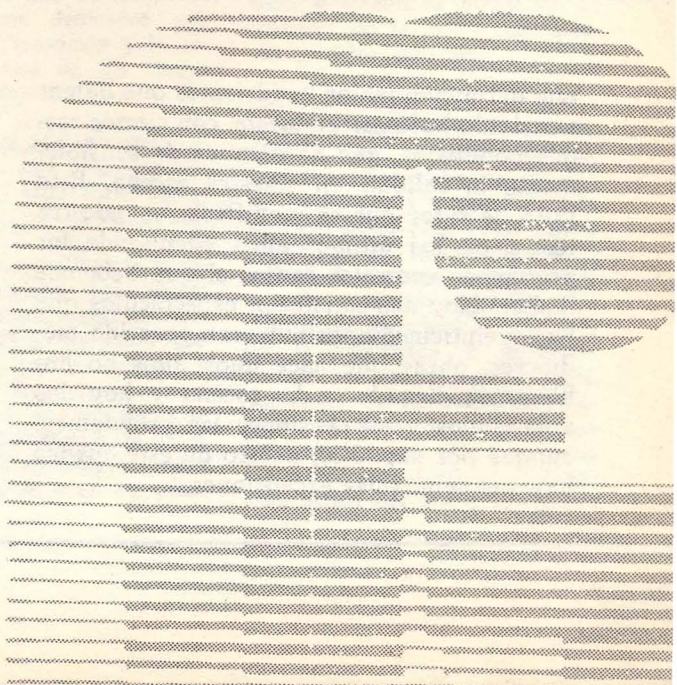
Solemos afirmar que el actor debe conocerse a sí mismo, pasar por un proceso de autorrevelación, es decir, que debe conocer su aparato sicofísico.

Quiero establecer cierta analogía entre lo que representa este objetivo para el actor y para nuestro movimiento teatral. Pienso que, desde este punto de vista, el «cuerpo» del movimiento teatral es su estructura organizativa, que ofrece *resistencias* al proceso creador y a nuestro quehacer en el medio, a través de mecanismos extrateatrales y propicia que la unión de los grupos esté basada en la mayoría de los casos por intereses creados (plaza fija, ventajas económicas, de reconocimiento social) y no por intereses artísticos.

Nuestra «siquis» —proceso aún más difícil y complejo— está estrechamente relacionada con este «cuerpo». No intentaré en este encuentro, donde medito en voz alta, describir y analizar este proceso, pero sí quiero apuntar que la conformación de nuestra «siquis» se remonta a los años 70, con la arbitraria medida administrativa que cortó de una forma brusca la creatividad, que dejó sus marcas en muchos creadores, entre ellas la autocensura, consciente en algunos, inconsciente en otros; y cuyas consecuencias son incluso hoy en día incalculables y sólo parcialmente conocidas. La desorientación, la confusión, la asunción de esquemas han conducido a la falta de profundidad en las obras, tanto en el trabajo de un director a la hora de concebir su puesta, como de un actor al construir su personaje.

De ahí que actualmente nos conformemos y tildemos de valientes obras que incluyen dos o tres parlamentos audaces, sin ir a la esencia, sin que plasmen con verdadera profundidad las contradicciones, los problemas de nuestra realidad, o se escuden en brindarle a los espectadores una presunta «verdad popular».

Los espectadores quieren que se les muestre la verdad o su búsqueda. Sólo así el 50 teatro constituirá un riesgo a compartir



Graziella Pogołotti

Yo llamaría a este encuentro invirtiendo el orden de los factores, yo diría más que líneas y problemas, problemas y líneas, porque pienso que una línea de creación artística es un punto de llegada, es un punto de cristalización, un punto de maduración. Tanto en el plano de un creador individual como en un arte colectivo como el teatro, a la afirmación de una línea se llega después de una continuidad en el trabajo y después, por supuesto, de haber establecido presupuestos iniciales. En ellos se expresa una necesidad de decir, de comunicar, y de ahí se desprende el por qué y el para qué que condicionan el sentido de las búsquedas y los términos en que se plantea la relación con ese factor indispensable en la vida del teatro que es el público.

Nosotros observamos que el público, que fue una dimensión buscada, una dimensión demandada, una aspiración de los teatristas cubanos desde los años 40, y que en la época de las salitas estaba reducido a un número de personas que a veces podía contarse con los dedos de una mano, es una especie de potencialidad latente que está ahí y que basta con la acción de algunos factores desencadenantes para que esté presente, participe y responda al acontecimiento teatral. Eso sucede en La Habana, en determinadas circunstancias, como sucede también fuera de la capital; es una experiencia de este Festival y es una experiencia que se va dando a los colectivos cuando salen de gira. Por lo tanto el público está ahí, prácticamente al alcance de la mano y ese es un aspecto que debemos tener presente y que tenemos que incluir en este análisis.

¿Qué espera el público de este teatro? La respuesta no puede determinarse al margen de la realidad ni a partir de una experiencia puramente teórica, especulativa. El público evidentemente, si está allí y si existe, está recibiendo del teatro una forma de comunicación otra, claramente diferenciada de lo que le ofrecen otros medios de comunicación. Y a mí me parece verdaderamente singular y digno de reflexión en una circunstancia como la que estamos viviendo

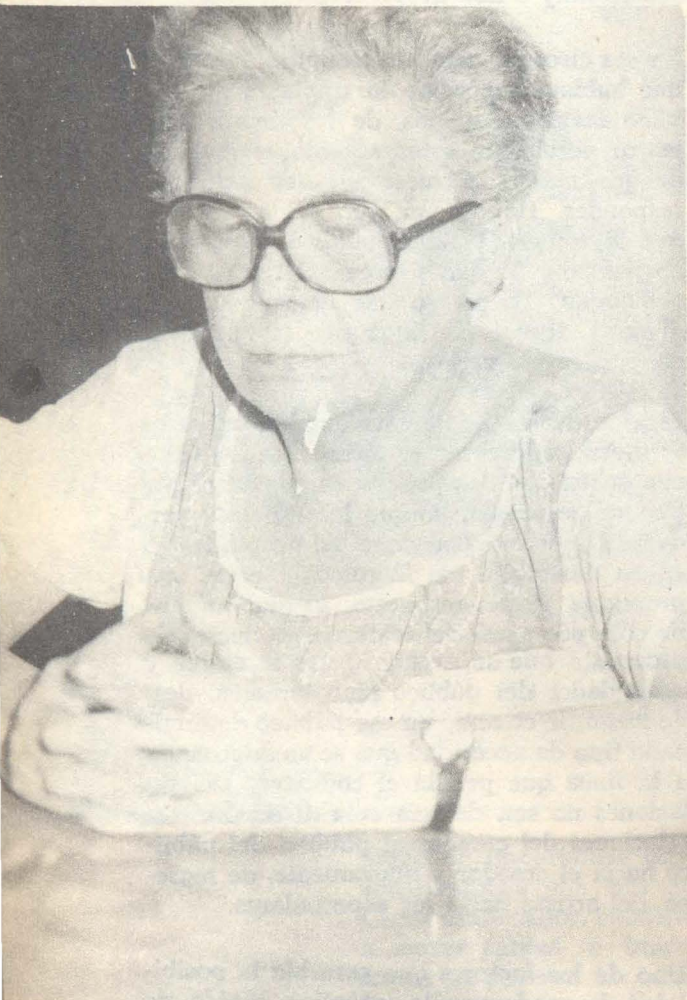
hoy, nacional e internacionalmente, con el predominio creciente de la zona de influencia de los medios, particularmente de la televisión, de ese aparato mágico que se mete dentro de la casa y aprisiona a la gente al final de la jornada, que es una especie de dictador porque crea un vínculo del que es muy difícil desprenderse.

En esa circunstancia, sin embargo, nosotros, que habíamos perdido la tradición del público masivo digamos, de los tiempos del teatro vernáculo, estamos ante la realidad de que existen sectores en disposición de responder. Habría que ver, evidentemente, puesto que la palabra público no es una abstracción, de qué sectores se trata y qué demandan. Yo pienso que demandan algo distinto, de entrada, algo que la televisión no puede resolverles.

Esta respuesta no la puedan dar solamente investigadores en el terreno de las ciencias sociales. Ellos podrán dar determinado tipo de respuesta, porque la respuesta verdadera tiene que derivarse del propio teatro en su desarrollo, de la relación entre una propuesta y una respuesta, lo que implica no sólo por parte del teatrista producir una propuesta que se avenga a los intereses y necesidades del público sino también, desde luego, ir creando en ese público determinado tipo de necesidad que se va adecuando a la línea que perfila el colectivo. Las relaciones no son de una sola dirección, son relaciones del creador al público, del público hacia el creador y nuevamente, de regreso, del artista hacia los espectadores.

Uno de los factores que enturbia la posibilidad de un desarrollo auténtico, rápido, de una definición de nuestras tendencias, viene dado porque muchas veces las propuestas son intermitentes, asistemáticas, no insisten en una dirección que implique un programa, como el que ha estado históricamente explícito o implícito en la fundación de nuestros mejores colectivos. Esta carencia de continuidad tiene que ser analizada, en primer término, en la vida cotidiana de cada grupo de creación artística, porque cada uno tiene que estar vinculado de modo básico a través de esa búsqueda de un objetivo común, que se logra mediante un programa inicial, del cual se deriva un repertorio, una tendencia en la dirección 51

escénica y algo que es imprescindible en la vida interna de todo colectivo: una disciplina de trabajo, de estudio, de entrenamiento, todas las formas de actividad que van consolidando la cohesión interna del colectivo y convirtiendo su tendencia inicial en una línea de desarrollo.



Junto con esto hay algo que tratamos de lograr por la vía de estos festivales, de estos encuentros y es la necesaria articulación e interrelación entre esas distintas células. Los colectivos son autónomos, independientes en la búsqueda de su creación, pero no son nunca totalmente autárquicos. Ningún principio de vida se alimenta únicamente de sí mismo porque termina autodevorándose; todo principio vital se alimenta a través de un proceso de interrelación en el cual se nutre, desecha, rechaza, acepta, imita o destruye, pero en el que actúa de alguna manera en relación con su entorno y esto es algo también de lo que hemos carecido en los últimos años.

De la secuencia de fenómenos expresada se desprende también, en cierto modo, lo que sucede con la dramaturgia nacional, porque un dramaturgo no se desarrolla fuera, lejosi al margen de la escena. El dramaturgo puede tener elementos técnicos en relación a cómo estructurar una obra, en cuanto a algunos principios básicos, pero mientras su obra no pase por la experiencia de la escena, primero del montaje en sí mismo, la confrontación con el director y con los actores, la verificación de las dificultades que entraña esa puesta en escena que va a sacar a la luz algunos de los problemas de la obra en su concepción inicial, y luego esa segunda experiencia que es la de ver su propia obra enfrentada al público, ese autor tampoco se desarrollará.

Algunos de estos son los factores que están presente en nuestra realidad, a los que yo añadiría la no presencia, en un número suficiente y con la inmediatez debida de la respuesta crítica. En el teatro hay, con respecto a otras manifestaciones, el privilegio de contar con dos revistas especializadas serias, pero lo que falta es la medida suficiente, necesaria, exacta, de esa crítica que sale al día siguiente o si acaso dos días después del estreno y que tiene que ser además una crítica múltiple, no una crítica solitaria, no un hecho aislado, y que tiene que ser, además, una crítica conocedora, una crítica vinculada al proceso teatral porque la crítica interviene tanto en la relación con el espectador, en el fenómeno de promoción del espectáculo, como en el necesario proceso de reflexión al cual el artista está obligado después que ha realizado su obra □



LA REAFIRMACION DE UN METODO

Mónica Alfonso

La escena se transforma en lugar idóneo para el reencuentro con la historia. Un espacio amplio, iluminado por la brillantez de los blancos telones, y la presencia de los veinticuatro actores de una compañía bastan para hacer posible la realidad del teatro.

La percusión provoca una catarsis colectiva. Bajo este influjo, todos se aprestan a revivir los inolvidables momentos *De los días de la guerra*.

11 de Abril- *bote*. Salimos a las 11. Pasamos rozando a Maisí, y vemos la farola. Yo en el puente. A las 7^{1,2}, oscuridad. Movimiento a bordo. Capitán conmovido. Baján el bote (...) llegamos a una casa. Dormimos cerca, por el suelo.

«¡Oh, madre mía! Nada puedo esperar», dijo años antes junto a Abdala; luego partió a la contienda. La salida de Cabo Haitiano marcó el comienzo. Ya en la isla, continuó anotando con minúscula letra cada suceso de la gesta.

Un diario constituye siempre una revelación; pero nadie puede predecir cuál será su destino: los anaqueles de una biblioteca, la mesa de trabajo de un investigador o, tal vez, una herencia para los hijos.

Mas no intento ahora hacer referencia a un documento extraviado que pide se le reintegre a su sitio; no es el caso, pues el *Diario de campaña* de José Martí cuenta con varias ediciones entre nosotros y exhaustivos estudios críticos le han sido dedicados.

Sin embargo, muy pocos dominan que este cuaderno de apuntes, logrado en plena manigua, posee una peculiar trayectoria. Todo comenzó siete décadas después de haber quedado impreso en el tiempo, cuando un grupo de teatristas decidió, ante el asombro de unos y el escepticismo de otros, asumirlo sobre las tablas con los riesgos y satisfacciones que tal empeño demanda. Nunca imaginaron que la puesta en escena fruto de este trabajo abriría una nueva vertiente de expresión al teatro cubano y sentaría pautas esenciales para una preparación más integral del actor. Mientras, un método de dirección se perfilaba. Nacía, pues, un espectáculo.

EL CAMINO DE LA ESCENA.

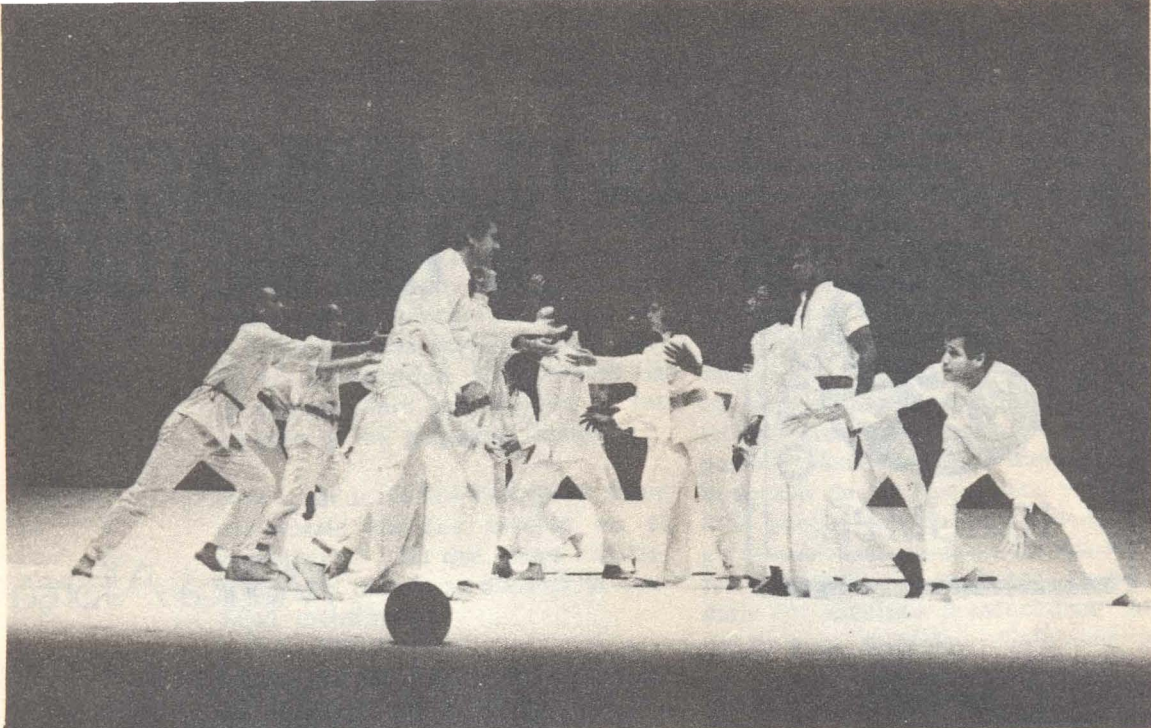
Corría el año 1968. El 28 de enero se acercaba y, con el deseo de sumarse a la conmemoración de un aniversario más del natalicio del Héroe Nacional, Roberto Blanco —entonces director general del Teatro Ocuje, sugirió

a la actriz Liliam Llerena la preparación de un montaje que centrara su atención en la figura de Martí.

Bastaron apenas quince días para la confección del guión y los ensayos. Este primer contacto de la escena con el pensamiento del Maestro, que llevó por título *Ocuje dice a José Martí* —en realidad, las génesis de *De los días de la guerra...*, incluía cartas, fragmentos de discursos y poemas musicalizados por Teresita Fernández, Silvio Rodríguez y Orlando Llerena.

Asumiendo la función de guionista y directora, Liliam Llerena se propuso buscar el hombre que habita dentro del héroe y rendirle un homenaje con sus propias palabras a través de una representación integral; al logro pleno de este objetivo aportó en gran medida un seminario que ella impartiera al colectivo donde, entre otros temas, abordó las peculiaridades de la sintaxis martiana. El estreno tuvo lugar en el Museo de Artes Decorativas y rápidamente obtuvo el favor del público.

Meses más tarde, los poetas Cintio Vitier y Fina García Marruz ofrecieron un ciclo de conferencias en la sede del Teatro Ocuje acerca de la vida y la obra del autor del *Ismaelillo*. Nuevamen-



te los actores descubrieron a Martí; razón por la que, al término del encuentro, Roberto Blanco decidió llevar a esa «otra realidad» llamada teatro, algún episodio representativo de este revolucionario cabal. Pero, ¿qué pieza escoger entre su vasta papelería?, ¿un texto teatral o se imponía la adaptación de otro género?. Y es aquí donde advierten la posibilidad de estructurar un espectáculo cuyo punto de partida fuera el *Diario de campaña*, tarea compleja si se tiene en cuenta que las virtudes literarias de este documento nada guardan en común con el lenguaje del teatro.

En nuestro país no se conocía una experiencia semejante, por lo que la falta de antecedentes aumentaba las expectativas alrededor de esta propuesta inusual.

Para iniciar el proceso se plantearon el acercamiento total a la obra del héroe; no sólo el *Diario*, sino también su producción ensayística, poética, teatral, así como cartas y discursos. Nada sería despreciado en tan magna empresa. Aunque siempre primó la idea de que el *Diario* funcionara como columna vertebral del montaje dado su carácter de resumen de la actividad de un hombre excepcional.

Luego de haber realizado un detallado análisis del material, Roberto Blanco pone en práctica el

proyecto de teatralización que se nutrirá de innumerables fuentes, adquiriendo por estos aportes un sentido más complejo y escénicamente acabado.

La eficacia artística e ideológica de esta puesta en escena fue sometida a prueba durante una gira que realizó el grupo por los campos de caña de Camagüey y Oriente, durante la zafra de 1970. La cantidad de funciones ofrecidas en el periplo y el nivel de comunicación establecido con el público, puso en evidencia que esta teatralización se alzaba como una carta de triunfo para Ocuje y, en especial, para su director.

Años más tarde y ya conocida como *De los días de la guerra...* la representación era retomada por Teatro Irrumpe, una compañía de nueva creación que agrupa al núcleo gestor de Ocuje y a recién graduados de la escuela de artes.

El Teatro Mella o la Casa de las Américas fueron escenarios eventuales para *De los días...* A lo largo de este período, los intérpretes continuaban entrenándose y conquistando a un auditorio mayoritariamente joven que acudía al encuentro de la palabra de Martí.

El Festival de Teatro de la Habana 1987 resultó el lugar propicio para presentar una experiencia que ha madurado con los años. El espectáculo formó

parte de la muestra antológica que pretendió revivir los momentos cumbres de nuestra historia escénica revolucionaria; aunque no debe considerarse a *De los días...* como un resultado definitivo del acercamiento a la trayectoria del Maestro, pues la obra admite una reestructuración o replanteo —nutrirse de textos menos conocidos y verdaderamente capitales— en aras de mostrar a un Martí siempre próximo.

La presentación dentro del Festival, contribuyó a reafirmar la validez de un método de dirección que se ha enriquecido a lo largo de dos décadas y puso en evidencia que esta proposición merece ser estudiada como el *manifiesto* de Teatro Irrumpe; la representación donde pueden encontrarse las claves para comprender la estética de este colectivo y las obsesiones e ideas más recurrentes de su director, Roberto Blanco.

¿UN METODO DE DIRECCION TEATRAL?

La primera interrogante que seguramente asalta al espectador interesado guarda cierta relación con la formulada años atrás: ¿por qué un diario?, ¿no sería más conveniente un texto teatral para mostrar un método teatral de dirección?, ¿qué elementos definitorios de un estilo están presentes aquí?.

Vale recordar que *De los días...* es, ante todo, un acto de experimentación colectiva. Y nótese que el usar el término *colectiva* no implica contradicción alguna con la figura del director; pues se sabe que el teatro —un hecho de conjunto por antonomasia—, siempre va a necesitar del esfuerzo unificador de una mano rectora para alcanzar el acabado final.

El espectáculo se erige como una propuesta escénica memorable. Desde un inicio impresiona el concepto de diseño empleado: la sobriedad del color blanco en un espacio desnudo de decorados, donde las líneas horizontales establecen un contrapunto entre la serenidad que transmiten y el dramatismo de *lo dicho*; mas no existe oposición entre ambos elementos.

Sin atentar contra la sencillez de la escenografía, unas gúiras en proscenio y la embocadura cubierta de pencas sugieren el sentido de lo «cubano» que permea al texto y, momentos después, se reafirmará con la presencia de largos junquillos y yaguas que manipulados por los actores en orgánicas evoluciones individuales y de conjunto, imprimen a la puesta el sello de la naturaleza nuestra.

El vestuario —realizado, al igual que los restantes diseños, a partir de los bocetos de Grecia Cuevas y Manolo Barreiro—, establece una relación coherente con los elementos de la puesta.

Descalzos, ellas de bata blanca con motivos bordados; ellos, de traje mambí, consiguen lucimiento y funcionalidad. A pesar de que las mujeres visten largas camisonas, los complicados movimientos no se ven afectados, pues las actrices han estudiado al máximo las posibles soluciones a poner en práctica para no causar rupturas en las imágenes.

Luces y música se dan la mano para acentuar lo que en la escena acontece. Salta a la vista la notable labor de integración que permite dar a cada componente del espectáculo su justo y preciso lugar. Por esto, el proyecto de Carlos Maseda acierta al iluminar las zonas de mayor tensión portando un sentido dramático y juega con los claroscuros en escenas de masas, como en el paseo solemne con las velas.

La música contribuye al logro de una teatralidad plena. Especialmente las estructuras aleatorias de Leo Brouwer que los intérpretes tienen a su cargo desa-

rrollar con toda suerte de cobos o instrumentos no convencionales e incluso, con sus propias voces; manifestando estados de ánimo determinados o el clima de las acciones.

Un factor importante a destacar es la presencia de elementos del folklor yorubá que se hacen notar en el transcurso del hecho teatral. Esta característica, que podría citarse como una constante en el quehacer escénico de Roberto Blanco, se evidencia como un fenómeno perfectamente imbricado al suceso que mueve la pieza. El folklor no se presenta aquí externamente sino que existe un estudio preliminar y unas capacidades desarrolladas en los actores —clases diarias en el Conjunto Folklórico Nacional—, que permiten la inserción de estos «motivos» sin que por ello se resienta o quiebre la idea original.

De los días... parte de un texto *no teatral*; ocasión que ha aprovechado el director para demostrar que el comediante, como ente insustituible del aparataje escénico, necesita probar sus capacidades histriónicas y comunicativas en cada salida a las tablas, aún cuando —como es el caso— los parlamentos no hayan sido concebidos para el teatro.





La conformación del discurso en este proyecto reviste connotaciones no habituales, pues partiendo de una narración se han creado diversas situaciones enunciativas sin que se advierta la ruptura de un lenguaje particular. Tal vez por esta razón el escueto apunte del *Diario*, de tipo casi telegráfico, adquiera al ser asumido por los intérpretes, una cadencia que no se inscribe dentro de la declamación ni del diálogo; sino que semeja una lógica desarticulación de la sintaxis. Las imágenes literarias que pueblan el manuscrito, no han sido desaprovechadas por Roberto Blanco. Estas, que por momentos evocan las posibilidades del cine, se han explotado con un profundo sentido teatral. En unidades como *El traidor: Jaraguá*, la recreación de lo dicho junto a la plástica de la gestualidad y el ambiente, alcanzan una fuerza insospechada.

Para Blanco no es suficiente que los actores de su compañía puedan lograr un registro de voz admirable en un momento o función o exhibir grandes dotes en una pieza clásica. Su interés está centrado, por sobre todas las cosas, en alcanzar la expresividad máxima en cada segundo de la representación. Para conseguir

estos fines no acude a manidos recursos de comunicación sino a la preparación eficaz del intérprete.

El actor que integre este colectivo debe hacer dejación de los vicios tradicionales de la escena. Su mayor esfuerzo debe estar encaminado hacia un conocimiento exhaustivo de su cuerpo y voz, de su proyección en el espacio y del sentido del ritmo colectivo o individual.

De los días... propone, aun a los veteranos actores, una prueba difícil donde sólo el entrenamiento diario y las excelentes cualidades histriónicas pueden conducir a feliz término; pues la teatralización escala niveles de gran espectáculo y demanda un esfuerzo sostenido.

Constantemente los intérpretes se encuentran agredidos por un espacio que los conmina a «llenarlo». He aquí una de las razones por las que deben exigir a su cuerpo una afinación perfecta del mecanismo relajación-tensión y hacer de la gestualidad, entendida como estudio y conocimiento de las capacidades plásticas del cuerpo, un puntal indiscutible de la actuación.

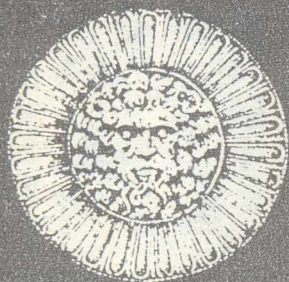
A esto se suma el trabajo vocal que, como en la última jornada *-Pase de lista a los héroes caídos en combate-*, alcanza notables resonancias y transmite la partitura interna que todo carácter posee.

A pesar de que en esta realización veinticuatro actores encarnan a José Martí, no ha existido inconveniente para que cada individualidad demuestre sus aptitudes y perspectivas. La dirección no se ha propuesto homogenizar a un colectivo ni sacrificar aciertos en pos de un destino único. Cada actor o actriz aporta su visión del personaje; pero no buscando la imitación, sino apoyándose en la reafirmación del yo que debe formar el *nosotros* del teatro.

De esta manera bien vale señalar desempeños destacados. Tal es el caso de Roberto Perdomo, Roberto Bertrand, Luis Celeiro, Nelson González, Liliam Rentería y María Elena Diardes. Cada uno cumpliendo un rol protagónico en algún pasaje o incorporados a la labor grupal; especialmente en *El arribo* o *Día mambi*, donde el tratamiento del espacio y la coreografía, junto a la dirección de actores, ponen en evidencia la arraigada vocación plástica y compositiva de este creador.

De los días de la guerra... se prepara para la celebración de sus cuatro lustros de existencia, instante preciso para reflexionar acerca de la reafirmación práctica de un método de trabajo teatral, y volver sobre el guión y la dramaturgia del espectáculo con intenciones renovadoras. No es que el proyecto envejezca, pero sería conveniente que papeles martianos menos divulgados alcanzaran la dimensión de la escena.

No es casual que este montaje involucre en pleno a una compañía, pues aquí se resumen las conquistas de años de labor. Comprender esta propuesta es el primer paso para recepcionar cabalmente cada proyecto de Teatro Irrumpe, ya sea un clásico de la *commedia dell'arte* o una pieza contemporánea ●



XXXIV FESTIVAL MÉRIDA LAS NOCHES DE LOS MITOS

El Festival comenzó con un homenaje a Rafael Alberti. En "De lo vivo, lejano" compartieron con el poeta, narrador de la evocación, Nuria Espert, Paco Rabal, Nacho Martínez, Manolo Sanlúcar, Manuela Vargas y Montserrat Caballé. El poeta estaba en su silla de ruedas convallescente de un accidente peatonal en la calle Princesa. "Aquí resiste, salvado de la total destrucción, este armonioso recinto, este escenario como el de Taormina, Pompeya, Siracusa, Roma", había escrito en La arboleda perdida. Se dijeron fragmentos de La gallarda, obra aún sin estrenar. Y estuvieron casi todos. Sólo le faltaba su mujer María Teresa León "que ya no se acuerda ni como se llama". Varios días después en su sección de El país volvió a recordar la arena de su playa, la que este año volvió a dejar en el anfiteatro de Mérida "mientras la inmensa tragedia de Edipo se consumía entre las inmensas fogatas que hacían temblar las sombras de la noche, entre el humo de los larguísimos cantos lastimeros".

Quien llega por primera vez al Festival de Teatro de Mérida queda definitivamente atrapado por su maravilloso entorno, un espacio único que le otorga su «condición mediterránea.» El conjunto arquitectónico integrado por el anfiteatro y el teatro romanos de la Augusta Emérita y «vigía» de la ciudad, 25 años a.n.e., es quizás uno de los más bellos escenarios. El teatro fue una donación de Agripa y testimonia las formas propias de los arquitectos de Augusto.

En sus graderías de piedra, con la brisa natural de la noche y la estupenda acústica uno puede comprender por qué el teatro fue una verdadera caja de resonancia.

Presenta una escena recta y monumental —con fondo decorativo o *scaenae frons*, con elementos escultóricos, frente a la cual se sitúa un hemicírculo de graderías o *caveas* con capacidad para seis mil personas. Muy próximo a él, está el anfiteatro. De forma elipsoidal, posee tres áreas, la *cavea*, el espacio del espectáculo, el podium, rematado por una balaustrada y la sillería estucada.

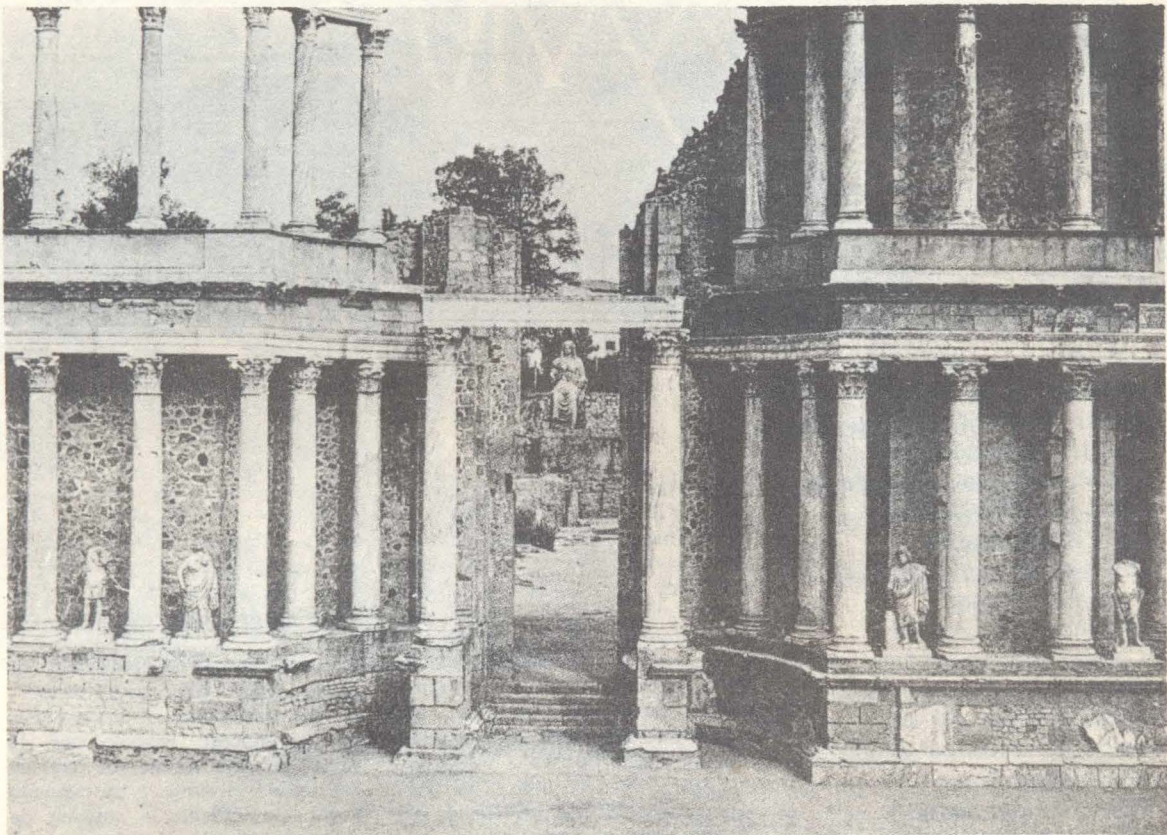
En este entorno despiadado y gratificante vi el *Edipo Rey*, por el colectivo La Comuna, de Lisboa, dirigido por Joao Mota. El texto de Sófocles aparece en una versión austera, que aprovecha al máximo las posibilidades del espacio natural, alumbrado por siete hogueras y surcado de cadáveres por todo artificio escenográfico. El fuego crea un espacio de vida y muerte, una zona

Rosa Ileana Boudet

de ambigüedad para la tragedia, dicha con profundidad y éxtasis, donde se comprende ese proceso por medio del cual «la sociedad hace por intermedio de sus héroes, a sus monstruos.»

El tono de la declamación es grave, severo, pero no altisonante. La impresión es majestuosa, de un sincero respeto por la obra, la que devuelven con la intensidad precisa y un rejuogo coral (interviene la música de Eduardo Paes Mamede) que combina la sonoridad de reminiscencia antigua, creada por los propios actores sobre la arena, con un cuerpo musical capaz de llenar el ámbito regio sin estridencia, mientras los intérpretes, con sus túnicas y caras maquilladas de blanco, conservan esa apariencia primitiva y testimonian «una obra dual y emocional», según el dramaturgo Abel Neves.

«Entonces *Edipo Rey*... será la verdadera obra, el monolito del tiempo». Es quizás esa austera reverencia, su concepción actual sin trivialidad la que condujo al texto de Sófocles por un camino emotivo y al mismo tiempo medurado e hizo que todos los elementos, desde la propia arena donde los espectadores se confunden con el coro, a la extraña mensajera que se desplaza por los altos muros y dice los parlamentos en griego o el aprovechamiento de una de las pasarelas de acceso al palacio, todo, iluminado por el ancestral fuego, convirtiera al *Edipo*... en una pieza contemporánea.



UN FESTIVAL RENACIDO

La Comuna es un «teatro de investigación». Fundada en 1972, bajo la dirección del actor y director Joao Mota, el *Edipo Rey* no es un espectáculo de encargo, sino que de alguna manera se inscribe dentro de sus búsquedas sobre la aventura del actor y de hecho, compromete la creación de una colectividad que se aprovecha de este texto, lo habita y lo re-crea cada noche, lo escribe sobre las aguas. Efímera, pero radiante, la propuesta logra el poder de la comunicación y consigue la gran simplicidad, el encuentro del hombre consigo mismo.

El esperado estreno de *Antígona entre muros*, de José María Elizondo, Premio del Festival de Mérida, suponía muchos riesgos y nos sumergía en un debate más profundo, el de la historia del Festival y sus treinticuatro ediciones, las expectativas surgidas al calor de esa tradición «de luces y sombras, de autén-

ticos éxitos espectaculares y de espectáculos mediocres», según L. A. Ruíz de Gopegui en *El público*.

La pieza, de un autor exiliado quien ha realizado casi toda su obra como pintor y autor dramático en Francia, coloca sobre el tapete una vieja discusión: la defensa a ultranza de un teatro «de romanos», de espectacular arqueología que sirvió de pretexto para que bajo los peplos y las armaduras se escondiese el vedetismo y la mediocridad. Sin embargo, desde 1933 Mérida convoca una cita veraniega que sólo a partir de 1984 cambia de actitud. Se crea un Patronato y José Monleón, su actual director, impone nuevos criterios. Se presentan compañías extranjeras: el Teatro de Arte, Irene Papas, Atti, Anphi Teatro, el Teatro du Lievre, de Paris y La Comuna, de Lisboa. Se instala en el circuito teatral mediterráneo y en su inspiración grecolatina, junta a Nuria Espert con Irene Papas, *El príncipe constante*, de Calderón y la *Medea material*, de Heiner Muller.

Aunque la mayoría de las voces defienden el Festival «renacido», el nuevo rostro de Mérida, en el inconsciente colectivo se produce una sorda batalla entre los que sueñan con una escena poblada de caballos y espadas y los que desean los nuevos y los viejos mitos iluminando las antiguas piedras.

José Monleón ha dicho: «Frente a la idea banal, estrictamente espectacular, de programar un «teatro de romanos» con independencia de la época, origen o pensamiento del autor, o la de limitarnos a la insegura reproducción arqueológica de los viejos textos clásicos, hemos preferido recurrir a espectáculos presididos ya a partir del texto o de los criterios de la puesta en escena, por la voluntad de utilizar los viejos mitos en función de nuestra época».

La *Antígona*... de Martín Elizondo, sitúa el mito en la Grecia de los coroneles o en cualquier otro régimen dictatorial, cuando doce presas políticas, en un jue-

go de teatro dentro del teatro, recuerdan trozos de la original para metaforizar la relación siempre enrarecida entre la ley divina y la humana, reivindicar una heroína ahora colectiva y retomar lo que constituye «un grito trágico a la libertad».

El personaje, de una vigencia especial en el pensamiento europeo hasta 1900, es retomado con una visión actual, lo cual siempre es arriesgado porque el autor vivo lucha contra la desprotección, las innumerables interpretaciones que han dado las versiones y la tiranía de un espacio que obliga a determinadas proporciones. De ahí un resultado desigual, un espectáculo tildado de «difícil» porque no logró una articulación armónica con el auditorio. La primera barrera es el propio texto verbal, incapaz de sostener el interés creciente de la acción dramática y que descansa en una poesía dicha, pero no imaginal y que resulta árida. Por otra parte, no aparece con claridad lo que debía ser el centro de la fábula: la lucha entre dos textos, la pugna por el original que se recuerda sobre el que se impone, el texto de la realidad, el «reposo forzado» de la cárcel, los actos cotidianos, la opresión. La directora María Ruíz huyó de la tentación de rendirse al marco, sucumbir ante la belleza del espacio e intentó lograr uno metafórico, delineado sólo por mínimos accesorios (colchonetas) y la atmósfera de la actuación.

Sin embargo, cierta belleza buscada a priori edulcora la visión: las mujeres igualadas por sus vestidos azules a tono con los elementos, en un equilibrio plástico que, aunque logra momentos hermosos (movimientos cuyo sentido coreográfico recuerda los frisos griegos) no logra transmitir el trasfondo tensional que debiera articular la puesta: tragedia individual en medio de la colectiva, una Antígona multiplicada en busca de justicia para su hermano, pero también para sí misma.

La carencia de una acción sostenida convierte la pieza en un recitativo dentro de un espacio desaprovechado que logra momentos de apreciable intensidad.

MEDEA Y LA CATASTROFE

Del más significativo autor de lo que se conoce como la dramaturgia «post Brecht», Heiner Müller (RDA, 1929) cuya pieza *Máquina Hamlet* es una de las más representadas en los festivales del mundo, vi la *Medea material*, por el Teatro Attis, de Grecia, dirigida por Teodoros Terzopoulos. Lo que queda de Medea es la memoria del mito, el sustrato colectivo en un espectáculo basado en la imagen visual y donde la palabra es sólo un componente más dentro de la textura de objetos de desecho, cenizas y escombros que recuerdan el trabajo de Kantor.

La Medea personaje no existe, sino que sus atributos y voluntad se comparten entre todos los personajes que encarnan el instinto de la vida, el de la muerte, en un rejuego Eros-Tanatos, sin dudas simbólico y que otorga a la representación un carácter ceremonial y repetitivo.

Una dramaturgia de la «fragmentación» requiere una educación totalmente nueva del arte de *ver* un espectáculo. ¿Por qué? No hay el más mínimo «arreglo» narrativo, los actores más bien monologan consigo mismos a través de acciones recurrentes, extraviadas, inconexas. Hay música electrónica, ruidos y Strauss. Hay una voz en off (batante molesta) que narra de manera demasiado obvia mientras los actores intentan comunicar con la vibración de sus cuerpos y sus gestos, que la autodestrucción de la heroína de Eurípides es el peligro del mundo contemporáneo. Y después de la muerte de los hijos de Medea, no hay *deux ex machina* sino el ruido de un helicóptero que lanza fragmentos de celuloide (recurso muy brechtiano para un nuevo tipo de distanciamiento). Müller parece ironizar sobre esta civilización de alta tecnología que dispone de películas para almacenar sus recuerdos, recordar la siempre presente amenaza de la guerra, pero tam-



Medea material

bién para decir que ni nosotros ni los argonautas de la escena hallaremos la salida.

El espectáculo interpone barreras para llegar a él. Sus criaturas se debaten en el mismo matadero que los de la Fura dels Baus. Como los catalanes se metafórica la carnicería de la humillación y el atropello, sólo que éstos poseen una energía movilizadora que apela a los instintos y a las sensaciones. Y los del Attis nos proponen una reflexión intelectual sobre la catástrofe. «Mediante su representación la humanidad podrá evitarlas», ha dicho el autor. Utopía y verdad. Cuando se lee sus piezas son fragmentos poéticos, estallidos, evocaciones, se entiende su propuesta, no a un teatro ilustrador y sí a ampliar el ámbito de la fantasía e incorporar conquistas de otros territorios y lenguajes. «Lo único que puede una obra de arte es suscitar ansia de otro estado del mundo. Y tal ansia es revolucionaria». Sin embargo, la plasmación de su escritura, cuya complejidad no me pasa inadvertida, entraña no sólo dejar atrás los habituales lugares comunes del teatro de Brecht (letreros, cortinas, máscara facial o *gestus*) sino también los empleados por los epígonos del Living y Artaud. La relación entre una imagen pensada y otra

vivida sobre el escenario no se consigue a pesar del poder electrizador de dos actrices que sostienen el discurso: Sofia Michopoulou y Evri Sophroniadou.

Sentada en el lugar más alto de la gradería, pensando en estas Medeas antiguas o nuevas, en las Antígonas entre rejas, en el Edipo inmemorial que recorre la arena dialogando con el infinito, recordé una obra nuestra, no mediterránea, sino caribeña, que en 1941 también partió de un mito clásico para burlarlo, *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera.

¿Cómo se verá esta Electra conminando a los no-dioses en este escenario cerca del Guadiana? ¿Y el coro que canta la tragedia con el ritmo de la guantanamera? ¿Y la escena de la frutabomba? ¿O quizás el magnífico ballet de Gustavo Herrera, en el que la gigantesca fruta, recreada por Reymena, preside la escena ritual sin traicionar la parodia? ¿Es una utopía que un festival que derriba nuevas barreras se abra en Extremadura a una propuesta venida de otro mar y asentada en otra cultura pero alimentada también por el mestizaje de los mitos? ●

RIS ET DANCERIES:

Nunca aprendemos a mirar bien la historia. No digo estudiar, analizar, explicar, me refiero a observar, porque la historia nunca puede abarcarse en una sola mirada total y serena. No me refiero a la historia en general, que es de esperarse que sea demasiado vasta para una mirada. Si es difícil tener una buena teoría de cualquier época, más aún es que se logre una imagen exacta. Estos preceptos pueden ser un absurdo si los enfrentamos al trabajo de recreación histórica de una agrupación *sui generis* dentro de la danza y el teatro mundial, Ris et dancieries, que refleja de manera clara, justa e impresionante el baile, la gestualidad y la atmósfera teatral de los siglos XVII y XVIII.


Así por ejemplo, para no hablar más que de una de las perplejidades que nos asaltan en la tentativa de dominar con la mirada la época barroca, tenemos constantemente la impresión, de estar a punto de visualizar con fidelidad su caracterización, el núcleo u horizonte común que la hace coherente; algo así como lo que Foucault hallamos su «suelo arqueológico». Es más, a ratos nos parece poseer ya la clave de la imagen, y si no podemos afirmar con seguridad que la vemos con nuestros ojos, al menos podemos de vez en cuando formularla con tanta convicción que la recreamos.



LA TEATRALIDAD DE LA DANZA

Raúl Romero

11. FESTIVAL INTERNACIONAL de BALLEt de La Habana



El fenómeno del espectáculo establece un espacio escénico en el que también penetramos los espectadores. Inconformes o incrédulos, por momentos nos resistimos, pero siempre acabamos por unirnos al rito. La escena nos atrae, al mismo tiempo que los bailarines nos acercan al recuerdo de tiempos pasados, avanzando desde el fondo de la historia, con pesados vestidos, cual estatuas animadas de siglos emprendedores y ambiguos.

Con un perfecto equilibrio entre lo histórico y lo artístico la compañía francesa Ris et dancieries se dedica especialmente a escenificar e investigar las principales formas danzarias de esa época. El fasto triunfalista de las monarquías absolutas y la iglesia de la contrarreforma no logran ocultar las manifestaciones evidentes de la depresión existencial por la que pasaba el hombre europeo.

Fundada en 1980 por Francine Lancelot, Ris et dancieries tuvo en un principio un destino discreto, su trabajo no fue comprendido del todo. En 1984 Francine Lancelot invita a uno de sus bailarines: Francois Raffinot, a dirigir con ella y paralelamente el grupo comienza a ser reconocido.

Se les llama para colaborar en óperas barrocas como *Hippolyte et Aricie*, *Anacréon-Actéon*, ambas de Rameau; en *L'Alceste* de Glück y en la soberbia *Alys* de Lully montada el invierno de 1987 por la Ópera cómica con la Orquesta Des Arts Florissants dirigida por William Christie. También en el año 1984 el director de la Ópera de París Rudolf Nureyev se interesó por el barroco y le pidió a Francine Lancelot un solo, *Bach suite* y una pieza para el ballet *Quelques pas de grave*, de Baptiste.

Por su lado François Raffinot crea *Suite d'un gout étranger* junto a tres coreógrafos contemporáneos Dominique Bagouet, Robert Kovitch y el irónico de la danza vanguardista francesa André de Groat.

Caprice, el gran éxito de la compañía realizado por los directores junto a Andrea Francalanci para el Festival de Montpellier de 1986 y *Bal à la cour*, la obra presentada en Cuba, consagran finalmente a Ris et Danceries. Ellas permiten distinguir la doble vocación de la compañía. Francine Lancelot se sumerge en un trabajo de reconstrucción, su gestión es de una minuciosidad arqueológica. François Raffinot se apoya en su experiencia musical y coreográfica e inventa, extrapola, excede, sorprende; lanza los cuerpos barrocos dentro de proposiciones más contemporáneas.

El trabajo de ambos se complementa de manera evidente. Ella «reinventa» espectáculos que parecen escapados de la Corte de Luis XIV, con un afán de autenticidad irreprochable; él propulsa el trabajo barroco hacia nuestra sensibilidad de hombres de hoy, demostrando así «la inextinguible contemporaneidad» del arte.

Raffinot con sus perspicaz manera de desarrollar el lenguaje y los temas, aborda una zona cercana a la danza-ficción, al teatro de vanguardia, nos entrega una suerte de fantasma del hombre barroco paseándose por el postmoderno fin de siglo. Gusto por el artificio, evanescencia, equilibrio, dualidad, estallido espacial, ambigüedad... pero también un espíritu matemático,

con un sentido perfecto de las estructuras reflejándose en una liberación de todo *pathos*.

En los párrafos precedentes no he cesado de evocar las palabras de Francine Lancelot y Ana Yepes, directora y actriz respectivamente de la citada agrupación. En nuestro diálogo, ellas explicaron algunas cuestiones que pueden resultar en extremo interesantes para todos los que encuentran una motivación espiritual en las artes escénicas.

— ¿Para el espectáculo *Bal a la cour* de Louis XIX ustedes han reconstruido la coreografía de Louis Guillaume Pecour (1655-1710). ¿Cómo se logró semejante trabajo?

— Primero investigamos desde el punto de vista arqueológico, existen numerosos tratados con muchísimas coreografías, partituras de danzas, textos que desciframos y luego interpretamos.

Para *Bal a la cour* se han escogido danzas de la corte, técnicamente más fáciles, diferentes a las que se bailaban en los espectáculos teatrales de aquella época. Bailamos como lo hacían los artesanos, no los bailarines, quienes comenzaron a complicarlo todo técnicamente. Entonces fusionamos las danzas de la corte y las partituras de teatro, luego de descifrarlas, le damos una interpretación en un contexto definido con anterioridad, puesto que las danzas de teatro, por ejemplo, están fuera de contexto, pertenecen a óperas concretas, entonces las procesamos y las introducimos en la historia que hemos creado.

— ¿Por que no se explota más el sentido teatral del espectáculo? ¿Por qué no crear una historia más explícita?

— Defendemos la propuesta de hacer danza, ahora en Europa está de moda el *performance art*, me parece fascinante todo el trabajo de Pina Bausch y otros creadores... pero nosotros seguiremos siendo una compañía danzaria.

— A la hora de crear un espectáculo, ¿qué les interesa más, la precisión histórica o el rigor estético?

— Es un trabajo arqueológico, pero con la preocupación de hacerlo vivo, para que no sea un hecho museable, porque eso no le interesa a nadie. Somos bastante exigentes en cómo se hace un paso, cómo colocar la mano, pero existe la libertad de interpretación artística. Nuestra labor es reconstruir, pero con arte.

— ¿Cómo fusionaron su trabajo con el de coreógrafos de vanguardia como Dominique Bagouet y André de Groat, para el espectáculo *Caprice*?

— Es difícil lograr una afinidad, pero en espectáculos como *Caprice* se ha logrado una unión entre la abstracción del siglo XVII y el espíritu de hoy, fusionando las estructuras coreográficas, se han mezclado danzas del siglo XVII con las proyecciones danzarias más avanzadas. En ese espectáculo hay un sentido ecléctico que no existe en otros, además no sólo se ve nuestra contemporaneidad por la colaboración con Bagouet, de Groat y Kovitch, sino también nuestro director François Raffinot tiene como meta hacer la danza barroca evolucionando hacia lo contemporáneo.

— Entonces a pesar del trabajo «arqueológico» ¿existe un espíritu de vanguardia en las propuestas de Ris et Danceries?

— Sí, mucha gente opina así y creo se deba a la composición del espacio, aunque en el espectáculo presentado en La Habana esto no es muy visible. En otros trabajos, *Caprice* por ejemplo, donde hay lazos con la danza contemporánea, se puede pensar en un espíritu de vanguardia o postmoderno. A los contemporáneos les interesan algunos aspectos de nuestro trabajo, no el estilo o los pasos, sino la construcción del espacio, la geometría del espacio, la atmósfera, ese enfoque teatral impregnado de sensualidad tenebrosa. Y también el hecho de hacer una danza abstracta, con un amplio uso del distanciamiento, el no contar una historia, el jugar con imágenes puede sugerir una idea de vanguardia. Pero nuestra propuesta no es hacer teatro ni danza vanguardista.



—¿Por qué una compañía de danzas barroca?

— Es el reencuentro con nuestros antepasados. Es al final nuestra historia, allí se encuentran nuestras raíces y para los que nos interesa la danza mucho más, allí están los orígenes del ballet, los comienzos de este arte.

—¿Qué importancia tiene la música en su trabajo?

— La música es vital, Francois Raffinot y yo trabajamos sobre las partituras musicales, tratamos de recuperar el sentido de las piezas de Rameau, Lully, Monteverdi, Campra... Nuestro trabajo es muy cercano al espíritu musical.

— ¿Qué formación tienen los bailarines de la compañía?

— Algunos han llegado por la vía musical, otros por el teatro o la escritura. Hay quien tiene formación de ballet clásico, algunos de danza moderna y otros que nunca bailaron y se iniciaron con este estilo.

—¿Cómo un hombre de hoy puede reflejar de manera tan exacta -y sentir- esas danzas de otros tiempos?

— Para un bailarín de hoy con una formación clásica o contemporánea es difícil alcanzar el espíritu del barroco. La técnica y el estilo del barroco sólo se logran al llegar al placer por bailar barroco, por el deseo de hacer revivir el pasado con nuestros propios cuerpos.

— Debido a la elaboración teatral y al histriónico trabajo coreográfico percibo a *Ris et dancieries* más como una compañía de teatro que hace danzas que como una agrupación danzaria cargada de teatralidad ¿Qué opina al respecto?

— *Ris et dancieries* es una agrupación danzaria, con un presupuesto artístico bien específico. Por la seriedad y precisión de nuestro trabajo la compañía es aceptada en otros ámbitos como el teatro. La gente de teatro queda impresionada con esta forma por la gestualidad y la forma de utilizar los pasos.

— ¿Existe otro trabajo similar en Francia?

— Sí, hay personas que se dedican a investigar, que saben descifrar estas danzas, pero no existe ninguna otra compañía con este nivel profesional.

— ¿Cree importante para el desarrollo de las artes escénicas el trabajo de su compañía?

— Sí. El barroco es un estilo que todo bailarín y coreógrafo debe conocer. Es la base de todos los estilos que han surgido, debe utilizarse como se hace hoy con el ballet romántico que ya es histórico. Pienso que es necesario para todos, para los bailarines clásicos o modernos, los actores...

— ¿Por qué *Ris et dancieries*?

— Creo que era el nombre idóneo para una compañía de danzas antiguas, con un trabajo que pretende cubrir el período barroco. Además *Ris et dancieries* es el nombre de muchos divertimentos de esos siglos que pretendemos retratar por medio de las imágenes ● 63



LA ZAPATERA DE HOLGUIN

Amado del Pino

En *Tablas 4/87*, hablé de la presencia de García Lorca en el entonces reciente Festival de Teatro de La Habana. El poeta granadino se convertía en el autor más representado de aquella cita y no por casualidad sino como resultado de la labor de fuente nutricia que ha llenado su dramaturgia entre nosotros. Desde entonces se sabía que allá en Holguín se preparaba una versión sobria e imaginativa de *La zapatera prodigiosa*.

Otro Festival —Camagüey 88— sirvió para que esta nueva zapatera pudiera traspasar las muchas veces impenetrables fronteras locales. Al filo de la medianoche, en un espacio con muy pocas condiciones técnicas y grandes tentaciones para la dispersión, comenzó el espectáculo con las imprescindibles palabras del poeta, que adquirieron en esas circunstancias especial connotación, sobre todo por aquella resistencia lorquiana de llamar al público «respetable, para que no pareciera que el autor pide por anticipado el perdón o el aplauso. Ni los artistas del Teatro Duende ni su apasionado director —el poeta, actor y dramaturgo Carlos Jesús García— reclaman paternalismo, ni compasión, ni cómplice silencio de la crítica; es el primer nexo profundo con la esencia lorquiana que emana de la propuesta.

A mi lado, un crítico camagüeyano comentaba que el espectáculo tiene algo de «muy provinciano, pequeñito...». No sé si mi compañero de butaca celebraba o censuraba aquella vocación humilde que me parecía, aún más, pueblerina, aldeana casi... y a mi modo de ver es ese otro lazo intransferible de la puesta holguinera con García Lorca. ¿En qué universo de relaciones sociales se mueve la mujer del

zapatero? ¿Quiénes eran aquellos hombres que visitaban la taberna? ¿Cómo se fomentaba el cerco de murmuraciones que rodea a la soledad de la muchacha?. Como pocas veces en nuestro repertorio actual sentí una identificación entre el texto y sus intérpretes y la aún más importante vinculación esencial entre el mundo de valores que late en la obra y el público a quien va dirigido el hecho teatral.

La solución escénica básica de la puesta en escena que dirige Carlos Jesús García es el juego de los titeres en un retablillo que se convierte en la presencia fundamental del ámbito escénico. Esta variante se corresponde también —o tal vez tan bien— a la concepción que prima en esta pieza encantadora. *La zapatera...* viene a ser la «hermana mayor» entre varias obras breves escritas por Federico en una misma época y con similares propósitos, pienso en *Los titeres de cachiporra* y en *El retablillo de Don Cristóbal*. Aunque en esta *tarsa cruel*, el tono es más realista y los personajes están mucho más dibujados, tiene la obra el sentido del juego, entre ingenuo y terrible, que caracteriza esta zona de su dramaturgia. El hecho de que el climax (el regreso del zapatero y su afán de encubrir hasta última hora su identidad de marido pródigo) tenga a los titeres en el centro del juego, viene a reafirmar la raíz guiñolesca de *La zapatera prodigiosa*.

La manipulación de los muñecos es aquí expresiva y coherente; hace pensar en las posibilidades tan poco explotadas de estos elementos en nuestro teatro para adultos. Tal vez precisamente por lo dasacostumbrado del recurso, era más efectivo el movimiento de los titeres que el trabajo

crítico



vocal. A ratos, los actores caen en la trampa de «hacer voces» con un tono bastante monocorde que parece proceder de las más convencionales ofertas del teatro para niños.

La música, otro factor que solemos desaprovechar, recorre toda la puesta en escena, unas veces como simple apoyo y otras como bien integrado contrapunto. Aunque hay un acercamiento imprescindible a los ritmos españoles —y en particular al cante jondo— por momentos descubrí cierta falta de solemnidad a la hora de «imitar lo inimitable» para asumir el legado desde nuestras voces y ejecutar las danzas con nuestra piel caribeña.

En el trabajo actoral se hace evidente una sobrecarga interpretativa que le resta matices al abanico de personajes de la farsa. Con los aplausos finales supimos que el origen de esta excesiva «centralización» está en que el grupo, que todavía no llega

a los diez actores, comenzó sólo con dos y de ahí la necesidad de que el director asumiera todos los personajes masculinos. Carlos Jesús es básicamente un poeta y aunque alcanza buenos momentos en la caracterización del zapatero la multiplicidad de roles —que además comparte con la dirección artística y la dramaturgia— puede conducirlo a la dispersión.

Norma Arencibia, que viene conviviendo con la zapatera desde sus inicios en el movimiento de aficionados, tiene atractivos y fuerza escénica para ofrecer una variante auténtica y desenfadada. El punto débil está aquí en la valoración de los textos que, sobre todo en la primera media hora de representación, se atropellan en la voz de la actriz, no ya por imprecisiones de la técnica o dificultades de dicción sino por un apresuramiento que daba por sobreentendido o por visto lo que se supone que el espectador debe descubrir cada vez.

crítica



Eneida Villalón, joven egresada del ISA, lleva el peso del trabajo vocal en la zona de los títeres, despliega un momento de singular gracia, con limpia expresión física, hace creer en su mariposa que atraviesa fugazmente el escenario. La imagen del niño que ofrece Eneida no alcanza el mismo nivel y su ingenuidad tiene bastante de parodia.

El final de la obra resalta la coherencia del lenguaje titiritesco y da a los dos protagonistas la oportunidad de alcanzar una fuerza escénica que sólo habían rozado durante el resto del espectáculo. La imagen del cierre propone un maratón de baile y canto, alegría y jolgorio que provoca en el público una contagiosa sensación de buen humor, un humilde canto a la apa-

rente intrascendencia de los amores cotidianos, que disimulan en su anonimato su brillantez.

Teatro Duende, nacido en el seno del Teatro Lírico de Holguín, ha dado un paso firme con esta peculiar y auténtica Zapatera. En las notas al programa el colectivo reconoce que está «en una época en que apenas podemos darnos el lujo de perseguir el éxito, sino el derecho a subsistir...» Pienso que es hora de que un grupo como éste, llamado a cumplir una labor inestimable en uno de los puntos cardinales de la región oriental del país, se reconozca como uno de los proyectos más originales y atractivos que se desarrolla y se proyecta más allá del túnel habanero.●

Por segunda ocasión, nuestra crítica asume la responsabilidad de seleccionar las mejores puestas en escena del año teatral cubano. La selección comenzó el pasado año por iniciativa de la Sección de Cultura de la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC) y la colaboración de la revista *Tablas*, y en esta oportunidad se integraron también los críticos y teatrólogos de la Asociación de Artes Escénicas de la UNEAC. Se trata, por tanto, de una premiación de la prensa y la crítica cubanas que pretende estimular y promover lo más valioso de nuestro teatro, y, a la vez, provocar la necesaria retroalimentación de juicios y apreciaciones sobre la vida escénica nacional.

Se acordó que a partir de esta selección se tomarán en cuenta también los espectáculos extranjeros presentados por primera vez en Cuba, en tanto que ellos conforman el acontecer teatral de nuestro país. De hecho, esta premiación a las mejores puestas en escena no sólo refleja la verdadera marcha del teatro cubano, sino que deviene análisis crítico integral de la temporada cada año.

El principio selectivo se mantiene inalterable: distinguimos aquellas puestas en escena —de grupos nacionales y extranjeros— que constituyan acontecimientos de notables aportes artísticos. No se hacen distinciones por géneros, y se consideran con igual atención y rigor obras del teatro dramático y para niños, el teatro musical y lírico, y los espectáculos integradores de las artes escénicas con acento en lo teatral. Tampoco existen límites numéricos, ni cuotas por manifestaciones; el propósito obviamente no es llenar la selección o balancearla entre lo nacional y lo foráneo. El único límite verdadero y la única preocupación es la calidad del hecho teatral que evaluamos. Se premia al suceso escénico en su conjunto sin señalar sus individualidades componentes, atendiendo a que ya existen otras premiaciones nacionales con ese carácter específico.

Al intentar el reconocimiento de lo más valioso en nuestro panorama teatral, asumimos también, por supuesto, la posibilidad de equivocación. La selección final es el resultado de discusiones, acuerdos y desacuerdos, y representa los criterios de una mayoría, no de la unanimidad. En todo caso, en este ejercicio del criterio, aspiramos a acertar o errar "colectivamente", con la más absoluta honestidad crítica.

Algo más: en el propósito selectivo no excluimos el riesgo de la tendencia, porque toda crítica, toda exigencia de valores a partir de determinados presupuestos estéticos y determinadas subjetividades en juego, es, en última instancia, tendenciosa. Que el resultado sea tendencioso no significa que se haya discutido con prejuicio o paternalismo, pues hubo amplitud de diálogo y minuciosa consideración para cada uno de los espectáculos que merecían ser analizados.

Queremos que nuestro teatro llegue a estar a la altura de los desafíos que la realidad y la historia cultural cubana le están reclamando hoy y le reclamarán mañana.

Los participantes quieren hacer constar que las selecciones realizadas en 1987 y 1988 corroboran el estancamiento de la producción escénica nacional, marcada por la pobreza de los repertorios y la inestabilidad del trabajo de los colectivos profesionales. Asimismo señalan como estimulante la presencia entre las obras seleccionadas de proyectos renovadores del quehacer escénico, en los cuales resulta significativa la participación de jóvenes teatristas. Nuevamente preocupan la situación del teatro lírico y las deficiencias de la actividad teatral en provincias, aunque en esta ocasión dos espectáculos de grupos del interior del país llegaron a la discusión en calidad de finalistas.

Finalmente, los dieciséis participantes en la selección de las mejores puestas en escena estrenadas en Cuba durante 1988, analizaron los 90 espectáculos de los 44 colectivos, agrupaciones eventuales y proyectos de instituciones teatrales cubanos, así como las 12 obras de artistas y grupos visitantes, y acordaron elegir las siguientes:

El rey de los animales (Teatro Buendía) - Dirección: Carlos Celdrán
La cuarta pared (Teatro del Obstáculo) - Dirección: Víctor Varela
Cómicos para Hamlet (Grupo Buscón) - Dirección: José A. Rodríguez
Galápagos (Proyecto del ISA) - Dirección: Liuba González Cid
Eppure si muove (Ballet Teatro de La Habana) - Dirección: Caridad Martínez
Denise Stoklos in Mary Stuart - (unipersonal de Denise Stoklos - BRASIL)
Nanie Crochet (Teatro de la Guimbarde - BELGICA) - Dirección: Michel Van Loo
Historia de pañuelos y vientos (Grupo Ventoforte - BRASIL) - Dirección: Ilo Klugl

Fueron además seleccionadas como finalistas:

La zapatera prodigiosa (Teatro Duende) - Dirección: Carlos Jesús García
Simpatía y antipatía (Grupo Anaquillé) - Dirección: Yulky Cary
Bodas de sangre (Teatro Rumbo) - Dirección: Berta Martínez
Mi socio Manolo (Teatro Nacional) - Dirección: Silvano Suárez
El Masigüere (unipersonal de Nelson González) - Dirección: Eugenio Hernández Espinosa

(Mónica Alfonso, Ileana Azor, Elsa Brugal, Wilfredo Cancio Isla, Armando Correa, Roberto Gacio, Eberto García Abreu, Lourdes García, Rine Leal, Vivian Martínez Tabares, Raquel Mayedo, Frank Padrón Nodarse, Amado del Pino, Neysa Ramón, Jorge Rivas Rodríguez y Liliam Vázquez.)

INVENTARIO DE INEDITOS

a cargo de Amado del Pino

Carolina de Alto Songo

Autora: Carmen Duarte

Obra en un acto

Duración aproximada: Una hora

Personajes: Uno femenino (y otros personajes referidos que se corporizan en la misma actriz)

Una mujer joven, pero con algunos síntomas que hacen sospechar marchitez, arrastra una maleta y, al parecer, varias frustraciones. De forma circular y voluntariamente caótica, comenzamos a descubrir la historia de Carolina: su infancia llena de sueños y esperanzas, su admiración y deslumbramiento por Josefina Baker y la irresistible vocación de llegar a ser bailarina o actriz. El tránsito de Alto Songo a La Habana se muestra al principio de forma natural y como una necesidad de la muchacha que aspira a triunfar en la capital.

A medida que avanza la historia, dada a través de un dinámico juego escénico, empiezan a aparecer costados nada radiantes en cuanto a los métodos que ha intentado Carolina para triunfar y a su vez, las injusticias y turbios manejos de los que ha sido víctima. Al final la aparente alegría y desenfado de la muchacha se convierte en una confesión desgarrada, donde se asiste al fracaso de unos ideales, que se sustentaron sobre falacias. Carolina ya no podrá ser una Baker ni ninguna otra estrella del escenario, su máscara parece desmoronarse y la maleta que sigue arrastrando, insinúan un regreso a su origen humilde donde tal vez pueda recontrarse con su verdadero rostro.

Pabellón

Autor: Nivaldo Izquierdo

Obra en un acto

Duración aproximada: Cincuenta minutos

Personajes: Uno masculino y uno femenino

Un hombre, -enseguida se adquiere la certeza de que se trata de un recluso-, reflexiona mientras espera la visita de una mujer. Conjetura reacciones de ella y se traza una estrategia para persuadirla de que olvide su abandono y crea en las promesas de sus cartas del presidio.

Llega una mujer -la exesposa del hombre- y comienza a tejerse entre los dos un contrapunto de preguntas, dudas y revelaciones. El pasado y la manipulación que hizo él de los sentimientos de la muchacha, salen a colación y ella demuestra haber adquirido una conciencia de sus trampas. Los amores «fáciles» del hombre, las relaciones con sus amigos de fiesta y las causas de su enriquecimiento, son debatidas y cuestionadas.

Cuando ella lo enfrenta a la realidad de su derecho a vivir y se niega a hacer el amor sin asomo de ternura, el hombre se tambalea en su actitud y se desmoronan los valores que sostuvieron su moral. Ella parece conmoverse ante su momentánea debilidad y acepta su alegato, donde es difícil precisar hasta dónde hay sinceridad y hasta dónde estrategia. Cuando anuncian el final de la visita él clama desesperadamente por ella, la mujer duda un instante y finalmente le promete volver, pero es evidente que las relaciones entre ellos dos serán otras a partir de este encuentro.

El masigüere

Autor: Eugenio Hernández Espinosa

Obra en un acto

Duración aproximada: Una hora y veinte minutos

Personajes: Uno masculino

Con una atmósfera sugestiva que recuerda la ya clásica obra *María Antonia, El masigüere* centra su acción en el circular discurso de un hombre trastornado y febril que se empeña en mantenerse dentro del universo de un viejo amor frustrado. Por momentos, el masigüere alcanza una peculiar serenidad, entonces se adivina la variante normal de su vida y se hace más hondo el sentido trágico de su destino.

La acción se mueve en dos planos esenciales: el presente alucinado del personaje, en el que se defiende de las burlas de los demás y el mundo de sus recuerdos que se corporizan mientras son representados con una extraña y poderosa lucidez. La historia del masigüere se va reconstruyendo de forma fragmentada y a través de un juego escénico muy dinámico en el que el sueño se confunde con la realidad, mientras el hombre vuelve una y otra vez a sus obsesiones entre cantos y movimientos que recuerdan los rituales de origen africano.

El conflicto fundamental del personaje, la causa que desencadena su angustia, se va revelando a ritmo creciente y llega a un clímax en el que reproduce una situación en la que los celos, instigados por el machismo nublan la inteligencia del hombre culto que fue y desencadenan el crimen pasional. No se trata de la representación del pasado, sino de la proyección de lo transcurrido sobre el presente, como en un acto que se ha repetido muchas veces y se ha enriquecido en cada alucinada pero nítida representación.

Monólogo para un café teatro

Autor: Carlos Franco

Obra en un acto

Duración aproximada: Una hora

Personajes: Uno femenino

De una forma muy cotidiana y de aparente intrascendencia, una actriz profesional regresa a su casa. Sin embargo, se trata de un día muy especial en su vida: ha comenzado a ensayar el personaje de Lady Macbeth, que para ella constituye un viejo sueño artístico.

La actriz comienza a ensayar su personaje pero sin abandonar la línea de sus preocupaciones cotidianas. A ratos, parece reflexionar sobre su relación con el marido, a quien ella pide más vigor e iniciativa. Hay un momento en que se entretajan orgánicamente los textos shakespearianos con las recurrencias de la actriz-esposa y el silencio del marido gana la presencia de otro personaje.

Sin perderse del todo la atmósfera hogareña, la acción va adquiriendo un ritmo que se acerca a la gravedad de la tragedia. La situación sigue siendo la misma de todos los días, pero la teatralidad, que procede de la suerte de ensayo, propicia un estallido de apetencias y tensiones que llevaban mucho tiempo agazapadas.

Cuando ella comienza a transformar la pasión de Lady Macbeth y su fuerza en la furia concreta de una mujer cubana de nuestros días, el nivel de referencia del discurso se hace mucho más preciso y comienza a pedir a su compañero que dé pasos concretos en pos del éxito. La incitación gana un sentido de furiosa demanda y la actriz se precipita en busca de un objetivo que, evidentemente, está emparentado con la lejana y telúrica Lady Macbeth.

A partir del II Encuentro de directores de publicaciones celebrado en el I Festival de teatro de Bogotá, Tablas participa en un proyecto de coedición iberoamericana con otras ocho revistas de América Latina, España y Estados Unidos, con el objetivo de facilitar el conocimiento recíproco de las publicaciones en toda el área; promover el intercambio de una cantidad de ejemplares y crear un consejo de redacción. Cada año, una de las revistas editará un número realizado colectivamente.

Con el tema "Las vanguardias teatrales en Iberoamérica" se realizó el número inicial a cargo de Primer Acto, donde se incluyó el libreto inédito de Virgilio Piñera

Las escavatorias de Laura y Oscar, presentado por Rine Leal, como contribución de Tablas.

Para 1994 asumiremos la séptima edición de la serie, que aparecerá en el Festival de Teatro de La Habana.

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

EL PÚBLICO

Director:
Moisés Pérez Coterillo.

SUSCRIPCIONES
Doce números: 3.500 ptas. Forma de pago: Giro postal dirigido a EL PÚBLICO.
C/. Capitán Haya, 44. 28020-Madrid.
Teléfonos: Redacción: 270 57 49.
279 82 27 y 279 32 96.
Suscripciones: 270 51 99.



CASA DE LAS AMERICAS • TEATRO LATINOAMERICANO

CONJUNTO

Redacción: Casa de las Américas, Tercera y G, El Vedado, La Habana, Cuba.

Fundador:
Manuel Galich

Directora:
Magaly Muguercia

Ediciones Cubanas.
Apartado 605,
La Habana, Cuba.

Suscripción anual: \$ U.S. correo aéreo: América del Norte, 7.00; América del Sur, 8.00; otros países, 11.00.

ESPACIO DE CRÍTICA E INVESTIGACIÓN TEATRAL

FUNDACION PARA EL DESARROLLO DEL ARTE

Directores:

Oswaldo Quiroga y Eduardo Rovner

Redacción y Administración:

Corrientes 780 — Buenos Aires



SUSCRIPCIONES
 Anual, 5 números.
 (Incluido IVA y gastos de envío ordinario)
 España: 2.865 ptas.
 C.E.E.: 3.900 ptas.
 América Latina: 3.300 ptas.
 Otros países: 4.000 ptas.
 Números atrasados: 600 ptas.

En colaboración con el

primer acto

C/ Cervantes, 21, 1º, despacho 3
 Tel. 91/429 93 71. 28014 Madrid

Dirección
 José Monleón

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música - Ministerio de Cultura

TEATRO

TEATRO MUNICIPAL GENERAL SAN MARTIN

Editor Responsable

KIVE STAIFF

Directores

GERARDO FERNANDEZ

SERGIO MORERO

Avda. Corrientes 1530, 5º piso, (1042) Buenos Aires, Argentina.

LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

a Journal devoted to the Theatre and Drama of Spanish and Portuguese America

Editor GEORGE W. WOODYARD

Subscription information: Individuals, \$9.00 per year. Institutions, \$18.00 per year

Please direct all business correspondence to: *Latin American Theatre Review*, The Center of Latin American Studies, The University of Kansas, Lawrence, Kansas 66045.

apunttes TEATRO

Publicación Semestral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, fundada en 1960

TEATRO
 Universidad Católica

Precio del Ejemplar :
 \$600.- Stgo.
 \$650.- Provincia
 US \$6.- Extranjero

Diagonal Oriente 3300
 Fono 744041 anexo 2080

actuemos

DIRECCION
 Jairo Santa

REVISTA EDITADA
 POR DIMENSION EDUCATIVA



Calle 41 No. 13-41
 A.A. 17574 - Tel. 457745
 Bogotá-Colombia

SUSCRIBASE A
 SUBSCRIPTION TO
tablas

Desde cualquier parte del mundo reciba la revista del teatro cubano. Ediciones Cubanas se la hará llegar al precio de dólares USA o en cualquier moneda libremente convertible. Precios: América (\$ 14.00) Europa (\$ 15.00). El resto del mundo (\$ 16.00).

From every part of the world you can receive the magazine of Cuban theatre. You are kindly requested to send your prepayment in any convertible currency or USA dollars. Rates: America (\$ 14.00) Europe (\$ 15.00), other partes of the world (\$ 16.00).

EMPRESA DE COMERCIO EXTERIOR DE PUBLICACIONES
 Publicidad y Promoción
 Obispo No. 461 Apartado 605
 Ciudad de La Habana. CUBA

Ediciones Cubanas



foto: O. Silvera



● A propósito de la temporada del Teatro Escambray en La Habana, por el XX aniversario de su fundación, *Tablas* organizó encuentros con los miembros del colectivo. Rafael González, autor y asesor teatral, dió a conocer a un grupo de jóvenes dramaturgos los resultados de la última investigación realizada. Al finalizar el ciclo de representaciones, la revista convocó también a los críticos para realizar un balance del repertorio mostrado por el GTE en la sala Covarrubias del Teatro Nacional.

En esa ocasión, los profesores y estudiantes de la Facultad de Arte Teatral del ISA homenajearon a los artistas de la destacada institución. Por último, el 26 de noviembre en la sede La Macagua y como parte de los festejos del aniversario, la Dra. Graziella Pogolotti presentó el número 4/88 de nuestra publicación, con la presencia de Armando Hart Dávalos, Ministro de Cultura y Sergio Corrieri, fundador del Teatro Escambray y Jefe del Departamento de Cultura del Comité Central del PCC.

foto: Hastié



UNEAC



● La V Conferencia de Investigaciones Científicas sobre Arte se celebró el 24 y 25 de noviembre en el Instituto Superior de Arte. El trabajo de la comisión de Teatro contempló la exposición y debate de ponencias de diversos perfiles que valoraron temas como la teatralidad de Luaces, la trayectoria dramática de Virgilio Piñera, la puesta en escena de *La cuarta pared* y la programación humorística de la televisión; representaciones teatrales y danzarias y una mesa redonda sobre el teatro en la televisión. El premio recayó en el ensayo *Una pelea cubana por la modernidad* (apuntes sobre el teatro de vanguardia en Cuba), de Raquel Carrió y recibieron menciones *Expert*, de Rodolfo Ramírez Frómata y *El ángel interior*, de Rosario Cárdenas y Eberto García Abreu.

● Auspiciado por la Sección de Crítica de la Asociación de Artes Escénicas de la UNEAC se celebró el encuentro «La crítica teatral hoy» del 14 al 16 de noviembre pasado en la sala Rubén Martínez Villena. Ocho ponencias de destacados críticos e investigadores abordaron la formación e información del crítico cubano; las distintas instancias de la crítica, su interrelación e incidencia en la formación del espectador; la especificidad de la crítica de teatro musical y las vías y métodos de la divulgación teatral, las que serán publicadas en una edición de la revista *Letras Cubanas*. Como resultado del evento se acordaron recomendaciones que incluyen el mayor intercambio entre los críticos de todo el país, el fortalecimiento de un centro de documentación e información y la puesta en marcha de un taller centrado en el análisis del trabajo del director y el actor, auspiciado por la Sección y *Tablas*.

● El Teatro Buscón representó a Cuba en el III Festival Iberoamericano de Cádiz, celebrado el pasado mes de octubre. *Los asombrosos Benedetti*, dirigido por José Antonio Rodríguez, participó junto a 27 espectáculos de Argentina, Colombia, México, Chile, Puerto Rico, Uruguay, Venezuela, Portugal y España. El colectivo cubano se presentó además en escenarios de Andalucía.



EN TABLILLA

SIRVANSE
SUSCRIBIRME
A LA REVISTA

tablas

ADJUNTO CHEQUE POR VALOR DE: _____
(Check in enclosed for):

NOMBRES Y APELLIDOS: _____
(Name):

DIRECCION: _____
(Address):

CIUDAD: _____
(City): (State or province)

PAIS: _____
(Country): Letra de Molde por favor (Block Letter, please)

Confesiones de Xiomara Palacio

vea pág. 29





PREMIO de la crítica

vea pág. 67