

Miembro Fundador del ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



tablas

revista de artes escénicas No.1/1995

"El No" en escena



Martí

el Teatro

entrevista
con Presidenta
del C N A E

CONSEJO
NACIONAL DE
LAS ARTES
ESCÉNICAS

Texto teatral
LA EXPLOSION
de Freddy Artiles

TEATRO de los 90

tablas No. 46/1995

revista del Consejo Nacional
de las Artes Escénicas
San Ignacio 166 e/ Obispo
y Obrapia, Habana Vieja, Cuba.
Apdo. Postal 297
Teléfono: 62 8760

Directora
YANA ELSA BRUGAL

Redacción
ERNESTO RODRIGUEZ HDEZ.

Diseño computarizado
ORLANDO S. SILVERA

Mecacopia
JACQUELINE PUEBLA

Secretario ejecutivo
PEDRO LUIS MTNEZ.

Administración
RIGOBERTO SANCHEZ

Portada: El no.Grupo Teatro Estudio
de Cuba. Foto: Julián Salas. Reverso
de contraportada: Fragmento de la obra
Yemaya Asesú de la artista Zaida del
Río.

tablas aparece cada tres meses. No se
devuelven originales no solicitados.
Cada trabajo expresa la opinión de su
autor. Permitida la reproducción indi-
cando la fuente. Precio: \$ 5.00. Impre-
so por Empresa del Libro Alfredo López.



CONSEJO
NACIONAL DE
LAS ARTES
ESCENICAS

Ministerio de Cultura

Entrevista con Presidenta CNAE

PROTEGER LA CREACION

Waldo González.....2

PENSAR EL TEATRO DE LOS 90

Rosa Ileana Boudet.....6

EL RITO

COMO FUENTE DEL TEATRO CONTEMPORANEO

Gerardo Fullea León11

TEATRO Y ASPECTOS AFRO-BAHIANOS DE LA CULTURA BRASILEÑA

Paulo Atto.....19

OTRA MIRADA AL TEATRO BUFO CUBANO...

Esther Suárez Durán.....23

TITIRITERAS VENTURAS DESVENTURADAS DEL OFICIO TITIRITERO

Armando Morales.....29

PERVERSION DE LA TERNURA

Ileana Azor.....33

eventos ■ festivales eventos ■ festivales eventos ■ festivales eventos ■ festivales

HERALDICA DE UN FESTIVAL

W.G.....39

LA CULTURA DEL DIALOGO

Mercedes Santos Moray.....41

LOS DIAS DE LA DANZA

Guillermo Márquez.....43

LA DANZA ENTRE TINAJONES

Ismael Albelo.....47

SOBRE UNA EXPLOSION NECESARIA

Ignacio Gutiérrez.....49

Libreto No.35

LA EXPLOSIÓN

de Freddy Artilles

EN TEATRO PODEMOS CREAR EN CUBA

M.S.M.....67

POR UNA RENOVACION INTEGRAL DEL TETRO LIRICO

Entrevista a Armando Suárez del Villar

Pedro Morales.....73

500

EL PRIVILEGIO DEL TEATRO

entrevista a Randy Martin

E. S. D. 79

críticas

UN NO DE ESPALDAS A LO TRAGICO

Amado del Pino..... 84

EL DISCRETO ENCANTO DEL MITO

Esther María Hernández. 87



PERLA MARINA: NOSTALGIA Y TRADICION

Jorge Rivas..... 91

MITOS DE EL SOMBRERO

Ada Oramas..... 94

UNA SEÑORA DE LA ESCENA

Inés María Martiatu..... 96

las mariposas...ENTRE

LA ALTURA Y EL SUELO

Frank Padrón Nodarse..... 99

LA TERRIBLE INOCENCIA

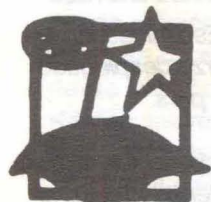
A.O..... 102

¿QUIEN LE TEME A LOS DIABLOS?

I.G..... 104



Libros



DE LA VIDA Y DE LA MUERTE: PARTICIPAR DE LA AVENTURA

Roxana Pineda..... 106

NUEVOS AUTORES EN PINOS NUEVOS

W.G. 108

CINCO AÑOS COMBINANDO 109

TABLILLAS 110

Waldo González

PROTEGER LA CREACION

entrevista ESPECIAL

con la Presidenta
del Consejo Nacional de las Artes Escénicas,
Lecsy Tejeda del Prado



"Inquieta, preocupada por todo e informada".

Así yo comenzaba, meses atrás, otra entrevista con la actual Presidenta del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, Doctora en Ciencias Psicológicas, Lecsy Tejeda del Prado. Entonces referí su natural vocación de ubicuidad que le permite estar en los estrenos, así como solucionar lo que otros funcionarios dirían no poder, según escribí, en la revista Bohemia, a propósito de aquella charla. Esta mujer de clara y abierta sonrisa se confiesa amante de la vida y la gente, y disfruta las transformaciones que impulsan al desarrollo social y la alegría de quienes la rodean en su trabajo intenso y en su hogar.

Pedagoga desde temprana edad, se vincularía con niños campesinos a la enseñanza de la plástica en aquella legendaria Ciudad Escolar Camilo Cienfuegos de la Sierra Maestra; y están sus estudios de Psicología y las investigaciones en este terreno, que irían fusionando, de modo natural, la cultura con la educación en la formación de cada personalidad, "proceso único e irrepetible", afirma definitivamente.

Luego, por supuesto, serían sus afanes en programas culturales con escritores, teatristas, plásticos en su natal Santiago de Cuba, hasta arribar a la instancia nacional, donde fungiría como Viceministra de Música, tarea que desarrolló durante varios años con éxito, antes de presidir el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, en el que lleva ya 3 años, y donde sus resultados son, hasta la fecha, meritorios por el esfuerzo desplegado en su gestión de cambio y desarrollo, acorde con los nuevos tiempos que corren en el país.

Ello no ha impedido la continuidad de su vida profesional. Así, concluyó el doctorado en Ciencias Psicológicas con una tesis de un tema muy actual sobre la formación de la conciencia de identidad cultural y su vínculo con el desarrollo oral en algunos creadores y segmentos de la población cubana, fundamental aspecto que sigue investigando, siempre interesada en el análisis del cubano de hoy en su contexto y con sus conflictos, con el fin de conservar y multiplicar su riqueza moral.

Tras esta presentación necesaria, inicio la charla con la Presidenta del CNAE para TABLAS:



fotos:RAUL CASTILLO

Lecsy, ¿qué ha hecho hasta ahora y qué hará, en lo que queda de 1995, el Consejo?

Este año, Waldo, el CNAE se ha propuesto un conjunto de tareas que facilitan el tránsito de una etapa de crecimiento a otra de desarrollo. Se completó, como sabes, el sistema de instituciones del Consejo con el Centro de Buen Humor y ESCENARTE. El primero representará y promoverá los mejores creadores de este género. La segunda comercializará las producciones artísticas y los servicios profesionales; iniciará acuerdos sobre el derecho de autor y realizará coproducciones y negocios conjuntos en Cuba y el exterior. También nuestro organismo apoya la institución del arte circense (CIRCUBA) en su gestión nacional e internacional.

La Presidenta del CNAE recalca una importante visita de trabajo realizada a los Consejos Provinciales de las Artes Escénicas y al Municipal de la Isla de la Juventud, para valorar, con éstos y con las Direcciones de Cultura, el desarrollo de los proyectos artísticos, a partir de procesos de creación, la situación de los aspectos laborales y económicos vinculados a los resultados artísticos y el estado tecnológico de las salas y teatros. Su recorrido por el país, acompañada por sus especialistas durante 45 días, le permitió una actualización integral de la red de instituciones y colectivos artísticos.

*Por otra parte, se concluyó la automatización de la información fundamental de las artes escénicas, referidas a los colectivos; sedes, teatros y salas; programación nacional por géneros e instalaciones; control de funciones, suspensiones y estrenos; programación internacional por géneros y países; control de acciones culturales e integrantes; sistema de eventos; situación laboral y resultados económicos en moneda nacional y libremente convertible. También se realizaron inversiones para aplicar la computación en otras instituciones como la revista **TABLAS**, el Centro de Investigaciones de las Artes Escénicas y el Centro de Información del Teatro Nacional de Cuba.*

Además, apunta, que se han iniciado inversiones, por etapas, a partir de proyectos integrales, para recuperar y mejorar nuestras instalaciones principales, como la sede del Conjunto Folklórico Nacional, los Teatros Nacional, Hubert de Blanck, Mella, Bertolt Brecht, Guiñol y el Sótano, así como la sala Raúl Gómez García, del grupo Teatro de la Villa (de Guanabacoa). Próximamente se harán otras, en el Teatro Fausto y La Casona. Este invisible esfuerzo ha sido posible gracias al apoyo recibido de nuestro Ministerio, a través del Fondo de Desarrollo para la Cultura y la Educación.

Igualmente, el CNAE, junto con las autoridades municipales de la capital, tratan de encontrar los locales necesarios para las instituciones y colectivos que aún no poseen sede permanente, lo que ocasiona consecuencias graves para la estabilidad de la creación artística, la comunicación con el público y la economía de los colectivos.

Hay aspectos esenciales de su gestión al frente del CNAE que sé le gustaría reseñar, como es lógico, por su significación.

Por supuesto, continuamos, junto a todo lo apuntado, nuestra labor esencial: coordinar los objetivos de trabajo de nuestro conjunto de instituciones en el país, mediante acciones promocionales que nos vinculan a todos, como el Festival de Danza que, a partir de la convocatoria del Ballet de Camagüey y el apoyo de la Dirección de Cultura y los Consejos Provincial y Nacional de las Artes Escénicas, logró reunir en esa provincia, a todas las compañías danzarias del país con posibilidades de asistir, para compartir los escenarios e intercambiar experiencias, que debe ser su aspiración primordial.

Por otra parte, está el Festival de Teatro de La Habana, un convite a la imaginación y la reflexión y un espacio para compartir entre teatristas de más de 20 países, con un público ávido de confrontación con el arte para reafirmarse y enriquecerse en sus principios y concepciones.

Asimismo, se han ampliado las relaciones internacionales en acciones culturales de diferente índole: giras, intercambios artísticos, festivales y servicios profesionales con más participantes y una distribu-

ción mayor de países que en períodos anteriores. En tal sentido, debo señalar el especial apoyo recibido por los Comités Nacionales del ITI y la ASSITEJ para incrementar su gestión y la presencia de Cuba en eventos foráneos.

¿Insatisfacciones, Lecsy?

Claro que las hay. Y la mayor en este año es el lento proceso de aprobación de nuevas formas de retribución del trabajo, tanto para los artistas como para los trabajadores de los Talleres de TECNOESCENA, nuestra industria artística. Debemos alcanzar un sistema laboral que mantenga el pago a tiempo, bajo contratos determinados, para aquellos géneros que lo requieren; el pago a rendimiento, con tarifas adecuadas, para el teatro, el cine, la TV y la radio, que tome en cuenta la trayectoria del artista, el papel interpretado y el presupuesto aprobado para la ejecución de cada obra, y otro, más avanzado, que elimine las plantillas, preserve la seguridad social y distribuya los ingresos entre las instituciones y artistas participantes en el espectáculo. En el caso de los trabajadores de TECNOESCENA, debe ser una forma de pago por acuerdo.

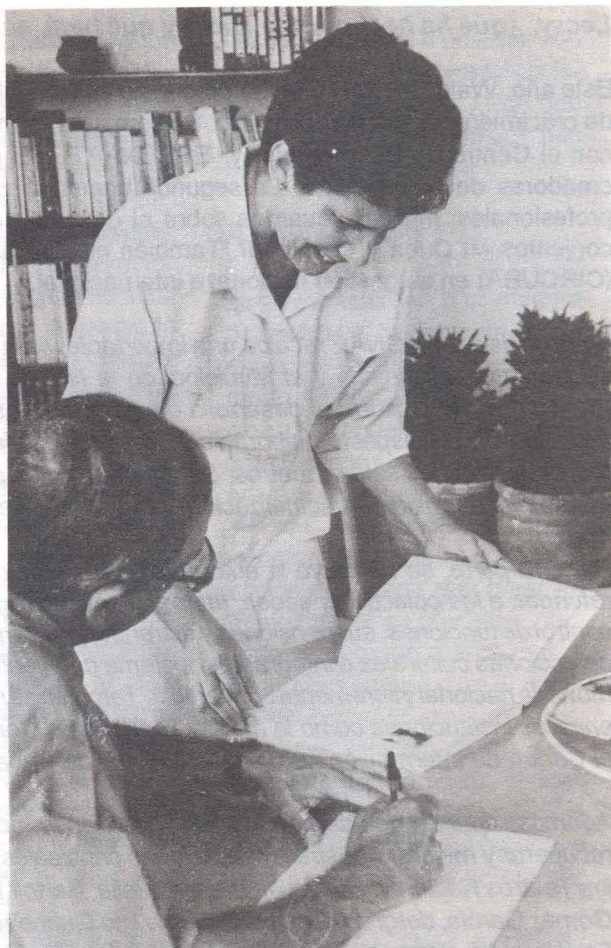
Entre las perspectivas a breve y largo alcance -incluidas en el Programa de Desarrollo del CNAE, que contiene la misión de la institución, la situación actual, las estrategias y acciones principales, la visión futura y los indicadores

para su evaluación periódica- este redactor quiere destacar dos que, a su juicio, son esenciales: el perfeccionamiento de la programación en el orden técnico y económico (por cuanto puede ayudar a una genuina especialización e integralidad del hecho artístico y, por ende, estético que significa la puesta en escena, al margen de la manifestación) y el desenvolvimiento de las relaciones internacionales del CNAE (por lo que implica, en tanto desarrollo de un verdadero potencial artístico y su consecuente respuesta económica, de total provecho para un mayor despegue de nuestras artes escénicas en general).

De tal suerte, el CNAE -creado apenas seis años atrás- con sus siete instituciones especializadas puede lograr aún mejores resultados. los que, de conseguirse, se revertirían en un mejor desarrollo en más breve tiempo. De cualquier modo, lo alcanzado en este primer quinquenio se revela -como bien se señala en el Programa del Organismo- en el crecimiento de nuevos proyectos artísticos en todos los géneros, la diversidad de temáticas y estilos y una calidad sostenida en la creación e interpretación en los diferentes medios, saber, cine, radio, TV y colectivos teatrales y danzarios.

¿Los proyectos continuarán como ahora en número y variedad?

Mira, Waldo, se evalúan anualmente entre las instituciones y sus directores. Ahí se define su permanencia, reorientación o desaparición. Ese es también el momento más importante para el



• Lecsy Tejeda y Waldo González.

convenio de trabajo con vistas al próximo año. Tenemos 132 colectivos en todos los géneros y 2169 artistas en el país, una parte de los cuales se integran en los proyectos de modo estable y otros laboran en cine, radio y TV. Hasta ahora, los recursos han permitido financiar los existentes; sin embargo, el proceso que iniciamos en noviembre para 1996 debe ser mucho más riguroso en los análisis de las obras a estrenar y reponer, los gastos de producción y proyección de funciones, asistentes y recaudación. De tal suerte, los propios grupos serán responsables de su economía al trabajar con un plan de gastos e ingresos.

¿Cuáles son las vías de autofinanciamiento del Consejo y sus dependencias?

El CNAE ha ido mejorando cada año sus indicadores económicos. En 1995 hemos tenido una disminución del subsidio en un 23 por ciento, cifra que equivale a lo mínimo para subsistir, por lo que el desarrollo depende del incremento de los ingresos y la disminución de los gastos en lo que no dañe la creación, a proteger a toda costa. Tal es nuestra proyección económica. No podemos aspirar al autofinanciamiento para todo el sistema (por el propio carácter de la manifestación artística), aunque sí es posible en algunos colectivos y ciertos géneros; en algunas instalaciones o en festivales. Depende de la naturaleza y la calidad de la expresión artística; sus posibilidades de comunicación con el público; las iniciativas de las instituciones o diseños de desarrollo para determinadas líneas de creación o productivas. En fin, depende, ante todo, de una concepción cultural, basada en formas económicas que propicien su desarrollo. En cuanto a los ingresos en moneda libremente convertible, ya en julio logramos una cifra mayor que al final del año pasado, lo que permite una mayor solución de problemas, al poder invertir el 90 por ciento de las utilidades en el propio desarrollo de las artes escénicas.

Lecsy, ¿en ese haz de comercialización, vías y expectativas surge ESCENARTE?

Sí, al sistema de instituciones del CNAE le faltaba una agencia comercializadora que potenciara sus producciones en diferentes mercados. Es obvio que no basta poseer una entidad comercial especializada para incrementar los ingresos en moneda libremente convertible; es necesario, primero, definir su universo de productos y contar con la información gráfica y audiovisual para su colocación oportuna en los mercados adecuados. Dos años atrás, el grupo de expertos del CNAE confeccionó un primer catálogo de colectivos, con una selección de éstos. Dicho material se ha presentado en ferias internacionales, congresos, festivales y se ha distribuido a personalidades e instituciones vinculadas con las artes escénicas en el mundo. También se realizó un video-catálogo con las personalidades más relevantes del cine, TV y radio. No obstante, debemos hacer otros con instituciones, géneros y obras que faciliten la información a los clientes potenciales de ESCENARTE, con criterios rigurosos y formas competitivas internacionales.

Particular significación tiene para nuestro desarrollo comercial la incorporación del Consejo a la Asociación Internacional para las Artes Escénicas (ISPA) que, con sede en EUA, nos permite integrar una importante organización de más de 400 productores de 37 países, así como que en sus publicaciones se anuncien nuestros eventos. Por otra parte, el establecimiento de una representación del CNAE en Canadá ha facilitado los contactos con instituciones y empresarios extranjeros, lo que facilitará el flujo comercial de ESCENARTE con otros mercados.

Las negociaciones más inmediatas en la comercialización internacional se presentan en las compañías danzarias y los espectáculos circenses, por lo que debemos ampliar al resto de las manifestaciones esta posibilidad. En el comercio dentro del país, TECNOESCENA y otros proyectos prometen ampliar nuestros ingresos en un futuro próximo.■

PENSAR EL TEATRO DE LOS 90

En los últimos años han sido frecuentes los intentos de reconstruir a través de publicaciones y encuentros el pasado reciente.¹ Una mirada desprejuiciada y aguda recapituló sobre las décadas del 70 y el 80 en el afán de reparar injusticias, colmar vacíos y restañar las heridas y cicatrices consustanciales a los procesos vivos. Por lo que **Pensar el teatro** es hipótesis, comentario provisional y prueba de fuego porque la escena real, compleja y cambiante

1 La Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, ha organizado, entre otros, **El teatro de los 80** (junio, 1992); **El teatro de los 70** (septiembre, 1994); **Cuba: espacios para la actuación** (abril, 1995). Cf. Vivian Martínez Tabares. **¿Hacia dónde vamos?** *La Gaceta de Cuba*, julio-agosto, 1992, p.p. 36-38 y **Apuntes para una relectura crítica de los 80**, *La Gaceta de Cuba*, nov-dic, 1992, pp. 10-12.

como su tiempo se encarga de redefinir conceptos que algunos nos anticipamos a escribir.

La revista **Tablas**, desde su creación en 1982, ha sido portadora del debate que protagoniza el teatro cubano. En 1984, veintitrés críticos presentaron los espectáculos del Festival de Teatro de La Habana como una de las primeras apariciones de los nuevos críticos. Un año antes, Rine Leal se retractaba de los calificativos de "retroceso, ausencia de tendencias y desorientación" con los que había juzgado la temporada. Otras voces se incorporaron al diálogo que transcurría no sólo entre los investigadores, sino que en "Jóvenes actores por una expresión más plena" hablaron los intérpretes como antes directores, músicos y escenó-

grafos. Se discutía sobre la puesta de **Galileo Galilei**, de Vicente Revuelta (1985) como la presentación de una nueva promoción y de **Lila la mariposa**, de Rolando Ferrer, en versión de Flora Lauten como "los tiempos brotes de un teatro diferente y crítico que los jóvenes nos lanzan al rostro". "¿Aceptaremos el reto?" se preguntaba nuestro crítico mayor.

La tentación de revisar la colección de la primera época de **Tablas** me demuestra que el paso del tiempo ha sido avasallador. Los creadores en las últimas décadas han visto cambiar el mundo con tanta rapidez y fuerza, ha sido tal la conmoción que sobre la vida espiritual ha causado el desplome y la erosión de ideales que el teatro vive en casi todas las latitudes

la crisis, la confusión y la incapacidad de expresar con lucidez esta compleja transformación. Y sin embargo en Cuba, en la época de la más aguda penuria material, la escena vive uno de sus momentos más intensos y es que al reivindicar su condición artesanal y coexistir en la pobreza, resucita en un diálogo infrecuente con un público cómplice -conquistado a través de sucesivas aproximaciones-, y se afirma en la exploración de sus valores autónomos. Si en *La otra mirada del texto*², el crítico aludía a ocupar circuitos alternativos, en los 90 ya no se puede hablar de reto o desafío, sino de un terreno definitivamente conquistado y no sólo rejuvenecido por la edad de sus hacedores sino por la impronta que signa con desenfado, irreverencia, parodia y sentido crítico las más relevantes creaciones.

"El teatro ocupa, por derecho propio un ámbito social más amplio y una mayor acogida popular", apunté en el prólogo a una antología que reúne textos de once autores nacidos después de 1950.³ La selección, no exenta de gustos y afinidades personales, refleja cómo ha aparecido un discurso emergente que emparenta a muchos dramaturgos contra la banalización del conflicto, eje predominante

2 Armando Correa: *Tablas* No. 2, 1990 (abril-junio), pp. 11-15.

3 Rosa Ileana Boudet: *Once autores cubanos*, Editorial UNEAC (en proceso editorial). Incluye a Rafael González, Reinaldo Montero, Abilio Estévez, Alberto Pedro Torriente, Carmen Duarte, Amado del Pino, Víctor Varela, Carlos Celdrán, Antonia Fernández, Ricardo Muñoz y Joel Cano.

del declive de la escena de los 70, la superficialidad y el tratamiento epidérmico de los temas. Otros autores no incluidos en el volumen como Salvador Lemis (1962); Jorge Luis Torres (1964), Alexis Oliva (1960); Alberto Curbelo, (1957) entre los publicados y/o estrenados también patentizan un vínculo con la tradición precedente (de la revaloración del Alhambra a los más cercanos maestros Estorino, Quintero y Triana), en una apropiación natural, espontánea y poco libresca, lo que he llamado una historicidad asumida que acude al pasado no como trascendente registro o documento ajeno, sino emoción, memoria y experiencia individual.

La indeterminación entre texto dramático y "escritura" escénica es tan frecuente en los 90 que el director complementa al autor, el dramaturgo es parte del proceso y tendríamos que considerar espectáculos como *Safo*, de Carlos Celdrán y Antonia Fernández, *Opera ciega*, de Víctor Varela, *Rara avis*, de Ricardo Muñoz y Mérida Urquía o *Las ruinas circulares*, de Raquel Carrió y Nelda Castillo con una actitud similar a la que tenemos al analizar *Tres tazas de trigo*, de Salvador Lemis, puesta de Rolando Tarajano o *Santa Cecilia*, monólogo que escribió Abilio Estévez para Vivian Acosta y que dirigió José González. La proliferación de espectáculos no escritos de manera habitual, la movilidad de las que han sido las "fronteras" de un texto que ahora opera con signos, movimiento y expresión del cuerpo, que rebasa el mal llamado "tea-

tro de imagen" para incorporar ritos, oralidad, improvisación, ceremonias, comunión con el público perfila una imagen insólita. Los diálogos soñados de Don Quijote, Sancho y el esclavo de *Las ruinas...*, la palabra desde el cuerpo en *Safo*, la utilización de la energía en las actrices que retoman la posesión y el trance en Teatro cinco o el método para reducir las necesidades materiales del actor sobre la escena en *Segismundo ex-marqués* son signos visibles de que en los 90 esta manera de hacer trasciende el concepto de reescribir los textos clásicos (toda puesta es un acto de reinterpretación) para abarcar formas austeras, despojadas, esenciales, por medio de las cuales se refracta de manera parabólica y en "clave metafórica" aristas y facetas de la experiencia social.

¿Cuáles son desde mi punto de vista los rasgos configuradores de estos años? Sin temor a que la dinámica de la realidad corrija estas palabras, voy a hablar de procesos de búsquedas y tendencias dominantes. Durante el Teatro de Naciones celebrado en Santiago de Chile en 1993, participé en una mesa redonda con el tema *Experimentación y síntesis de lenguajes*, publicada posteriormente bajo el título de *El teatro cubano hacia otro paradigma*,⁴ y para mi sorpresa, la mayoría de los proyectos reseñados en esa ocasión no existieron o han cambiado de naturaleza o de perfil. A la política de

4 Rosa Ileana Boudet: *El teatro cubano hacia otro paradigma*, *Conjunto*, no. 94 (julio-septiembre, 1993), pp. 54-64.

extrema inmovilidad y rigidez de grupos establecidos de por vida, ha seguido una flexibilidad indiscriminada que oculta la ausencia de rigory el profesionalismo y hace de algunos proyectos destellos ocasionales e intermitentes y de la programación, hasta el pasado año, un mosaico desarticulado. Por fortuna, creadores y críticos, han lamentado estos vacíos y las carteleras recuperan con lentitud su estabilidad.

En los 90 un teatro crítico, como el que anticipó el Teatro Escambray, continúa vigente. Donde muchos han visto un repliegue de la escena de ideas, constato con verdadera satisfacción que se verifica una integración de vertientes y cotos cerrados: lo culto y lo popular, la sociología y la antropología, el teatro político y el absurdo que, al establecer una continuidad con esfuerzos anteriores, plantea una renovación en términos de síntesis y experimentación. Los 90 son deudores de las décadas anteriores y las periodizaciones, ya se ha repetido en muchas ocasiones, instrumentos para el estudio y no demarcaciones paralizantes. **La paloma negra**, de Rafael González (1993), dirigida por Carlos Pérez Peña, vuelve la mirada al "interior" del cubano con perplejidad y desconcierto. Continúa ampliando los horizontes del debate ético de **Accidente**, de Roberto Orihuela (1986) a **Fabriles**, de Reinaldo Montero (1991). Teatro Escambray no renuncia a lo que Omar Valiño ha llamado su "poética crítica" pero asimila la fragmentación del discurso y de las historias que expresan amargura, desilusión pero también responsabilidad y

compromiso. La soledad, el abandono, la relación padre-hijo se convierten en reclamo de la individualidad, tema que de manera recurrente aparece en estos años en otras piezas como **Opera ciega**, de Víctor Varela (1993) o Joel Cano en **Time ball o el juego de perder el tiempo** (1992). La reivindicación de un espacio para la gratuidad, el placer y la intimidad, el rechazo al realismo estrecho de ilustración y copia, los dogmas del coloquialismo son característica de estos años. **La paloma...** interroga de manera extrañada y extrañante a nuestro convulso presente. Y un personaje, en la mejor tradición del diálogo de Héctor Quintero se pregunta: "¿Hoy también bombardearon Bagdad?" La madre abraza al hijo en una escena desolada, mientras la paloma negra se aleja por un callejón vacío.

Alberto Pedro, Miriam Lezcano y Teatro Mío han sido claves en una experiencia que recorre esta década. Entre todas las piezas estrenadas que son muchas, **Manteca** (1993) es un significativo "proceso" que no ha dejado a ningún espectador indiferente. La pérdida de la utopía encama en personajes de carne y hueso, al borde de una situación límite que expresan su desilusión y su desamparo, al mismo tiempo que luchan por la sobrevivencia y comparten la necesidad de renovar las ideas y creer en originales utopías. Suele ser difícil que una pieza oportuna (el público la hizo suya con singular alegría) pueda huir de una referencialidad directa y apuntar a un más allá al combinar la discusión filosófica y la eficacia escénica. Pero Alberto Pedro lo ha conseguido con la

sinceridad de los planteamientos que, dentro de los cánones del teatro no realista de Triana y Piñera, confirma que se ha verificado una síntesis y que el teatro cubano de los 90 no distingue dicotomías entre vías realistas y no realistas, ya que aquí, por ejemplo, los procedimientos naturalistas aparecen en el ropaje habitual del absurdo y la dramaturgia de la desintegración. Es un teatro político que renueva su discurso en una búsqueda dentro de la tradición: del costumbrismo de Quintero a la ritualidad de Triana y las huellas de Brecht y Guelman junto a las de Beckett.

El montaje de Miriam Lezcano escoge la contradicción entre el estatismo de los personajes -sumidos en su abrumadora batalla por la subsistencia- y sus reflexiones sobre el mundo cambiante y hace descansar en la lógica ilogicidad de una cadena de acciones con trastos, desechos y objetos disímiles la metáfora de la existencia cotidiana como una proeza. Las notables actuaciones de Michaelis Cúe, Jorge Cao y Celia García contribuyen al logrado resultado. La Dulce que interpreta Celia es como una prolongación de una iluminada Pacheco cuyas ternas, ingenuas y tragicómicas observaciones son el conmovedor manifiesto del derrumbe del socialismo real vivido por los seres humanos más sencillos. En Cuba, las diferentes funciones han recorrido desde la seriedad, el silencio, hasta las más delirantes y extrovertidas reacciones de fiesta y exorcismo colectivo. En las confrontaciones internacionales, sin embargo, cuesta trabajo que los medios de difusión se interesen por

resaltar que una visión crítica desde dentro no es signo de oposición, sino de afirmación: fuerza y expresión del espacio de libertad y convivencia plural conquistado por la escena. En el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz mientras el sector profesional discutía la naturaleza de la crítica en la obra, el público gaditano la premiaba. Parecidas y estereotipadas reacciones hubo en Caracas. Pero a Teatro Mío le pertenece con entera justicia un papel protagónico en estos años difíciles.

La perspectiva crítica por el camino del lenguaje poético y de la palabra como estructuradora del discurso prosigue en la obra en ascenso de Abilio Estévez (1954) quien estrena dos puestas muy diferentes de *Perta marina*, una dirigida por Roberto Bertrand con Teatro Irumpe, en 1993 y la de Léster Veira con El Público en 1995, así como un año antes, *Santa Cecilia*, monólogo escrito para Vivian Acosta y dirigido por José González con Galiano 108. *Pera... es canto coral*, ejercicio intertextual, un largo poema dramático que establece un diálogo con canciones, figuras del pasado, mitos y obsesiones en un juego contra-puntístico en el cual el autor al intentar develar la "perla" escondida de la trova y de Martí, perpetúa sublimándolas fuentes de la cultura cubana. Evocación y nostalgia son los ámbitos de su reconocida obra, en la que una vez más una historicidad asumida recoge el pasado como exaltada y pasional memoria. Nuevas sorpresas nos depararán los estrenos de *Los equívocos morales*, de Reinaldo Montero, una revisitación del teatro histórico a través de la parábola que se inserta en el debate ético, ensayada por el Teatro Escambray; *La noche*,

de Abilio Estévez y *Vereda tropical*, de Joaquín Cuartas, dos piezas que compartieron el Premio Tirso de Molina y que se refieren al presente cubano a través de la metáfora en Estévez o el inesperado resurgir del costumbrismo de Cuartas para expresar la tragicómica negativa de una revolucionaria ante los cambios que tienen lugar en la actualidad. Los variados caminos y las diferentes posturas reflejan un ejercicio plural en el cual analogías, metáforas y parábola son sólo los resortes para indagar en lo que somos a partir de nosotros mismos.

Si los nuevos autores ocupan el espacio de mayor interés, Abelardo Estorino esta referencia obligada y el dramaturgo de más sólida permanencia. Si en los 80 *Morir del cuento*, prefiguró la multiplicidad de los puntos de vista que como veladuras superpuestas iluminaban zonas distintas de la realidad en un juego de teatro dentro del teatro, dos piezas suyas han sido sucesos en la escena de hoy, su versión de *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés* que bajo el título de *Vagos rumores* (1991) condensó ideas para embellecer mediante la síntesis y la estilización la densidad de la anterior. Y *Parece blanca*, (1994) su particular e "infidel" interpretación de *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, trabajada con ironía y pasión, con amor y agudeza para recrear el entramado entre género, poder y raza en el siglo XIX y ofrecer nos una obra de madurez, serena, experimental y plena de atmósfera y teatralidad. Es el único de los dramaturgos de la primera promoción después de 1959 que se mantiene estrenando con la lozanía y la intención experimental de un consa-

grado. Aunque Maité Vera nos sorprenda con *Eleggua y las tres reinas* (1995) bajo la dirección de Miguel Angel Heredia o Nicolás Dorr con *Un muro en La Habana* (1993). Sin Estorino sería impensable la dramaturgia más reciente de Abilio Estévez, a Ricardo Muñoz y Joel Cano. La mayoría de los autores de las promociones anteriores, aunque crean y a veces publican, no estrenan, salvo José Millán quien desde su El pequeño teatro representa *Las mariposas saltan al vacío*, uno de sus textos de mayor profundidad y fuerza y Pepe Santos Marrero, al frente de Juegos-pacio, en la línea de sus libretos-versiones como *Orestes marginal* o *Los sueños prohibidos de Sor Juana*. Tomás González, muy activo durante estos años, escribió entre otros, *Mamá, yo soy Fred Astaire* (1990) y pautas y monólogos para muchas jóvenes actrices. Gerardo Fullada León trabajó más como director, entre otras, en la puesta de *La piedra de Eliot*, de Elaine Centeno al igual que Eugenio Hernández con el Teatro Caribeño.

El acercamiento a los hechos sincréticos, al legado de la cultura popular tradicional podría llenar varias cuartillas pero cabe significar entre los más sobresalientes la premiada versión de Alberto Curbelo de *Patakín de una muñeca negra*, a partir del original de Alfonso Sastre, un teatro que se integra a los espacios abiertos con brillantez y se nutre de las fuentes de la cultura yorubá para lograr como en *El príncipe pescado*, que la estética del teatro de calle asuma su categoría. José González al dirigir *Cuando Teodoro se muera*, de Tomás González logra recrear con humor la energía de una sesión espiritista con

el talento de Vivian Acosta para improvisar. Y **Mafifa**, de Fátima Patterson, pertenece a esa tendencia de espectáculos confesionales, biográficos que como **Safo** parten de la memoria no hereditaria de la actriz. Entre los montajes del grupo Papatote sobresalen **Okin, pájaro que no vive en jaula**, de René Femán-dez, actuada por Rubén Darío Salazar y los Teatros de Orilé con **Zuzumdamba, la amada del guerrero**, de Excilia Saldaña bajo la dirección de Mario Morales.

El Festival del Monólogo y Espectáculos unipersonales, con sus limitaciones y sus carencias, dio cabida a nuevas figuras, entre ellas Roberto Palacios, William Fuentes, Marianexis Llanes y demostró la fuerza del teatro-danza al premiar a Marianela Boán con **Fast food** y **Gaviota** y discutir hasta el final trabajos de los muy jóvenes miembros de Teatro El Puente, Carlos Bello, Lydia Lápidus y Jorge Ferrera. La Memoria viva del teatro para niños, el Encuentro de Teatro Comunitario, el Festival de Teatro de Cama-güey, en el que se presenta el Estudio Teatral de Villa Clara con **Antígona**, sobre textos de Sófocles y puesta de Joel Sáez, entre otros y el Festival Internacional de Teatro de La Habana, merecerían y de hecho han sido objeto de trabajos independientes y análisis más rigurosos.

El redescubrimiento de la obra de Virgilio Piñera comienza a principios de la década con la puesta de **Dos viejos pánicos** por Roberto Blanco con Teatro Irrumpe y alcanza a jóvenes directores como Raúl Martín (**La boda, El flaco y el gordo**) hasta consagrados como Raquel Revuelta con **El no**. Pero quizás nadie ha logrado aprehender la esencia paródica y

tragicómica del autor de **Aire frío** como Carlos Díaz con **La niña querida**. Una obra aparentemente menor, tildada de imposible, se convirtió a través del barroquismo y la desmesura en una fiesta para los sentidos y la inteligencia, un juego para desnudar los mecanismos de la irracionalidad de la conducta presentados como diversión. Ese "remiendo hecho de remiendos", ese "costurón de todo lo que asimilamos" es la actitud postmoderna de Díaz que hace transitar a sus personajes entre recitativos de Puschkin, secuencias de filmes rusos, el carnaval, el cine silente, el melodrama cursi, las "citas" sobre el teatro cubano y la iconografía de los actos públicos, en una especie de apoteosis del choteo y la cubanidad, transgresor y lúdico que hizo afirmar a Magaly Muguercia que hacía que actores y espectadores vivieran la "subversión". El colectivo de Teatro el Público se instaló junto a Teatro Mío como uno de los más creativos, con resultados desiguales y un descomunal intento, impensable en momentos tan difíciles, como fue la puesta de **El público**, de García Lorca. Díaz ha dado lugar a jóvenes directores, que ya lo reconocen como una autoridad como Léster Veira, Raúl Martín y Mario Muñoz, quien ya había sido distinguido con **Café Muller**. Mientras que el Teatro Buendía que dirige Flora Lauten continúa una exitosa presencia internacional y cobra además a directores más jóvenes como Carlos Celdrán y Nelda Castillo. A las puestas comentadas, se añade **Roberto Zucco**, de Koffes, en una notable e inspirada dirección de Celdrán.

Cuando termino estas notas en las que he intentado apresar mi visión de los 90 me queda por supuesto la insatisfacción de no hablar del teatro en el resto de

las provincias ni de la escena para niños ni del humor porque mi experiencia parcial me incapacita para un juicio valorativo. No alcanzo a nombrar siquiera a los actores, no recapitulo sobre escenografía ni diseño ni tantos otros elementos indispensables en la escena y probablemente olvido figuras imprescindibles. Sin embargo, las revistas seguirán pidiéndonos recuentos, que serán rectificadas por otros o completadas, discutidas y olvidadas. Pensar en los 90 me obliga a volver sobre palabras que de manera recurrente han aparecido en documentos y entrevistas.⁵ Muguercia habló de "vivir la subversión", Alberto Pedro ha dicho que el teatro será siempre "una conspiración" y un "disturbio organizado". Raquel Carrió se refiere a una "pobreza irradiante". En los 80, un coro discrepante polemizaba con las acciones y las ideas de Galileo en una puesta precursora de sueños y frustraciones. En los 90 los jóvenes no son el coro sino los protagonistas. Tienen un espacio precario, y lleno de limitaciones pero propio como prefiguraba "la cuarta pared" de un caserón del Vedado donde comenzaron su Hemani, pero afortunadamente no están solos. Los acompañan en el viaje uno o varios maestros, una Cecilia, una virgen triste, un poema de Dulce María, un animal totemizado, algunas islas flotantes y la complicidad de un público cada vez más ávido de participar del regocijo movilizador y placentero de vivir el teatro. ■

5 Cf. Raquel Carrió: **Máscaras y rituales**, *Tablas* 3, 1992 (julio-septiembre) pp. 25-34, Magaly Muguercia: *Nuevos lenguajes escénicos latinoamericanos*, *Primer Acto*, No. 256, (nov-diciembre), 1994, pp. 103-106 y Vivian Martínez Tabares: *El teatro es una conspiración*, *La Gaceta de Cuba*, 6-94, pp. 8-11.

Dos experiencias referentes al mito afroamericano y sus prácticas culturales (Cuba y Brasil)

EL RITO

COMO FUENTE DEL TEATRO CONTEMPORANEO*

Gerardo Fullea

A finales de los años cuarenta, allá en mi lejana y siempre presente ciudad de Santiago de Cuba, fui testigo y participante de tres actividades párateatrales, antes de descubrir al teatro en sí, que de forma significativa marcaron mi derrotero humano y creador. La primera era una especie de torbellino que arrastraba por las calles, las plazas y los quioscos durante noches y días interminables a casi toda la población en una mezcla de sensualidad y ritmo, de apertencias sensoriales y cristalizaciones anímicas donde parecían romperse, al menos durante esas jornadas, las convenciones de raza, clase, formación o sexo.

Al sonoro y duro toque de los tambores, con los multicolores trajes y disfraces, la siempre helada cerveza y los enchilados de chivos, cangrejos y lechones asados, respondíamos con todo -independientemente de nues-

tra edad- a un llamado ancestral que presidía un exótico instrumento: la corneta china. Esta, con la cadencia irresistible de su música, nos fundía en una celebración festiva, símbolo del ritual profano más trascendente que identifica al mundo caribeño del cual formamos parte: el carnaval santiaguero.

La segunda era como la contrapartida, nos llamaba al recogimiento, a la expiación de la carne y el espíritu pecador. Era como una rendición de cuentas sobre los excesos y las penurias del existir de cada uno, pero hecho en público como para que todos pudiéramos pagar en conjunto, con el corazón apretado y las lágrimas rodantes, nuestra parte de culpa de esa añeja deuda irreversible. Consistía en un aparataje simple. Tras un largo y penoso peregrinaje dos procesiones, una que salía de la Iglesia de Dolores con la imagen de dicha santa llevada en

andas, lujosa y enlutada, y otra que emprendía su marcha desde la antigua catedral de la ciudad con un Cristo yacente en una urna de cristal; ambas hacían un recorrido -secundadas por cuadradas de fieles- por diversas calles para culminar encontrándose en una esquina céntrica: San Félix y Heredia, donde nos agolpábamos otros cientos de personas para ver el momento culminante de la travesía, el encuentro y saludo final de madre e hijo en un clima conmovedor y catártico, llevado a cabo en las tardes de todos los viernes santos de mi ciudad.

La tercera era la más recóndita y misteriosa. Conducido de la mano por mi abuela materna y con un sigilo y creciente temor en ambos, que no atinaba a explicar, nos fuimos un mediodía por una de esas calles de tierra de entonces, perdidas de la mano de Dios, donde los más humildes levantaban sus casu-



• Ruandi. En la foto Trinidad Rolando y Norma Bell.

chas de maderas viejas y zinc. Entramos a uno de sus callejones bajo el amparo de un álamo y una ceiba. Allí, tras penetrar en una ruinoso edificación, nos vimos unas pocas personas, casi todas negras, en una habitación donde la pobreza era de una desmesura desgarradora e inquietante y donde algo, que después supe era uno de los códigos expresivos de la condición humana, signaba cada uno de los gestos, las plegarias y las revelaciones que acontecían entre pases y despojos de hojas milagrosas y medicinales, flores aromáticas mezcladas con colonias baratas, buchets de aguardiente y una atmósfera de cordialidad proclive tanto a la broma o picardía como al sentimiento más profundo para brin-

darme la experiencia más insólita y develadora de mi corta vida: una misa espiritual (nunca voy a olvidarla, quisiera que su visión me acompañara hasta la última rendija de luz que vaya a llegar a mis ojos). Como tampoco podré olvidar a aquella morena menuda y deformada por males corporales que en un trance, impresionante, llevaba sobre las espaldas a un mulato enorme y vigoroso, mientras daba vueltas interminables y riesgosas, con escalofrantes sonidos guturales y vocablos escapados de su boca en una lengua desconocida para mí, para tratar de expulsar de él un mal espíritu.

Mucho habré visto después, mucho más espero que me que-

de por ver, pero creo que todo aquello y lo que le dijo la mujer más tarde, casi al anochecer, a aquel muchacho de apenas siete años, con el pecho balbuciente, ha signado mi existencia de una forma peculiar y quizás ¿por qué no? todo lo que he hecho ha sido para confirmar, secundar y trascender de algún modo aquellos designios de los que ella me imponía apropiarme.

EL CREADOR ANTE EL HECHO

No obstante lo anterior, desde ese entonces, cuando también se despertaban mis afanes creativos, estimulados por el cine, el teatro televisado, los comics y las primeras lecturas

literarias, creo que me he pasado gran parte de mi vida tratando de negar, sin lugar a dudas, con otras más "universalistas e intelectuales", aquella experiencia que no sabía tan grabada en mí. Proceso este de olvidar u ocultar, farragoso, arduo e incristalizable en su afán de aculturación para mi formación popular, pero cuyo tránsito me ha abierto, sin embargo, al final, a las acciones de intentar reconocermi en mi especificidad humana como otro, sin complejos de culpa o inferioridad, sino como natural y válido exponente de la cultura singular a la que pertenezco como ser transculturado de un Tercer Mundo en vías de desarrollo.

Pues no es fácil para un creador apropiarse de su entidad, es un proceso lento que por suerte pasa por el deslumbramiento, el mimetismo, el rechazo, la negación y la final síntesis germinadora de una otredad expresiva. Algunos lo han logrado. He tenido el placer de ser espectador de **Cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra**, de Raúl Pomares, del Cabildo Santiago que recoge con vigor, audacia y creatividad en una puesta teatral emblemática, el espíritu de los carnavales santiagueros. Con posterioridad he disfrutado de un ballet estrenado por la mitológica Alicia Alonso con el Ballet Nacional de Cuba, **Edipo Rey**, de ese lamentablemente desaparecido coreógrafo Jorge Lefevre, renovador, vital y contemporáneo, que en la penúltima escena logra algo iconográficamente revelador y trastocante al enfrentar procesionalmente a la Yocasta suicida y al ciego Edipo en un tributo a aquel encuentro que segura-

mente también él degustó en su Santiago natal.

Unos otros pocos creadores teatrales, entre los que se destacan por sus logros y la profundidad de sus búsquedas Eugenio Hernández Espinosa, Tomás González y Rogelio Meneses, los que, con quien les habla, tratamos, desde perspectivas particulares y puntos de vista individuales, de apresar algunas de las aristas del complejo manifestarse que en el buen decir de Inés María Martiatu Terry: "...representa una corriente de teatro ritual caribeño que ha tenido en Cuba un peculiar desarrollo. Este teatro vive en sus formas sagradas y profanas y cumple funciones específicas como manifestación sincrética y transcultural de nuestros pueblos".¹

Todos, así como René Fernández Santana y Yulky Cary en la creación para niños y jóvenes, con mayor o menor acierto, hemos puesto también el énfasis en la elaboración de una dramaturgia que recoja de forma contemporánea y novedosa tanto las fiestas populares y religiosas de procedencia católica sincretizada, los carnavales, como los patakines (cuentos con proyecciones oblicuas que acompañan a cada letra, Oddun o predicción de los caracoles), como las otras predicciones oraculares, las danzas y cantos rituales, la gestualidad y sobre todo la energía y trascendencia, otra de las manifestaciones en las sesiones de santería o regla de ocha (de procedencia yoru-

ba), el palo monte (bantú) la regla arará (de la cultura fon), la sociedad secreta abakuá (del Calabar) o el espiritismo donde el actuante cumple un rol primordial.

EL ACTUANTE O ACTOR: EJE PRIMORDIAL

¿Y quién es el actuante? Detengámonos un instante en una sesión espiritual. Sabemos que el muerto -espíritu Eggún, es el que va por delante siempre, como bien dice un viejo proverbio yoruba, pues no hay ocha sin Eggún. O sea que es el principio de todo.

Con los muertos que nos antecedieron es con lo primero con que tenemos que contar para practicar o iniciarnos en la religión yoruba. Ellos nos iluminan y advierten. Y están al lado de nuestro ángel de la guarda, siempre presentes aunque no los sintamos. Los orishas o santos también son Eggunes. El muerto parió al santo. Potencialmente, pues actuantes somos todos los que nos podemos reunir en una sesión llevados por el fanatismo, la necesidad, la fe, la curiosidad, la convicción, la moda o por el simple "por si acaso". De repente a cualquiera, proponiéndoselo o no, puede que se nos "trastoquen los cables", sintamos escalofríos, sudoraciones, el rostro y el cuerpo se nos contorsionen y algo o alguien con un fluido u otro se posesione de nosotros -queriendo o sin querer- y nos lleve a comportarnos de una manera distinta a la que asumimos en nuestra cotidianidad y a gestionar y pronunciar palabras en tonos, matices y alcance con-

¹ *Taller de actuación trascendente: El nacimiento de un método*, de Inés María Martiatu Terry, en Revista **Tablas**, N. 16-2/94. La Habana. Cuba.

ceptuales ajenos a nuestra personalidad.

Estamos ante una forma de actuación. Querámoslo o no. Claro, ciertos malos filmes y espectáculos de la farándula o folclorizantes concepciones teatrales nos han enfatizado los ojos en blanco, la cabellera desordenada y el enloquecido proceder de los posesos como única imagen de este proceso, versiones estas más proclives a provocarnos la risa que la emoción o el misterio, como los malos actores con sus griterías, sus desorbitadas gesticulaciones, su decir huero e intrascendente y su pedestre mimetismo o deformación de la realidad, nos remiten a recoger en igual burla o lástima ante semejante pobreza expresiva.

¿Pero, en el teatro, con el que hacer de algunos actores y actrices, ciertamente pocos, que no consideran su labor tan sólo como una mimesis de la realidad, sino que alcanzan esa condición de intérpretes de ella; en cuya creación la reflexión, la crítica y la transgresión son puntales expresivos que nos han conmovido alguna vez, pese a sus diferentes técnicas y capacidades histriónicas, de una forma inusual por su entrega y esa especie de apertura a otra sensibilidad y a un mundo que nos parecía vedado, al "poseionarse" de roles ajenos a sus personas partiendo de ellos mismos con un rigor creativo y una alucinada lucidez que nos convulsiona de manera relevante como ante un buen poseso?

Fue el renovador director ruso Konstantin Stanislavsky el que una vez destacó que un actor no

puede lograr una interpretación adecuada de un rol hasta que no se posea de la psiquis interna de su personaje. Personaje, decimos nosotros, que es algo "muerto" para algunos en un papel y que gracias a la psiquis, al cuerpo, el habla y elaboración intelectual y artística de un actor va a manifestarse, a trasladarnos su mensaje inmemorial pero a la vez contemporáneo gracias a su magia.

Magia interpretativa que sabemos es producto de una facultad para servir de especie de mensajero o conductor, "caballo", como se le llama a los posesos en la práctica yoruba, entre ciertas zonas de la realidad y nosotros que requiere un entrenamiento físico y riguroso y una elaboración de la sensibilidad y la utilización de esa energía subyacente en la memoria emotiva: corporal y síquica de cada ser humano, que le permita sin prejuicios abrirse a las diversas zonas de la realidad y el intelecto que rodea a lo que habita no en otro mundo sino en este del cual formamos parte con nuestros seres queridos que también quedan en nosotros, como señalara el reformador director polaco Jerzy Grotowski, en nuestros gestos, nuestros gustos, sueños, frustraciones y anhelos. Y que la carga de cotidianidad, los prejuicios, tabúes y dogmas nos obstaculizan ver de forma sino más diáfana, sí más compleja y diversa para de alguna manera apropiarnos de la realidad en su devenir y asumir el pasado, clarificar el presente y, por qué no, vislumbrar el futuro. Eso no sólo lo encontramos en una sesión espiritista o ante un babalawo, sino que puede asaltarnos en un

escenario, frente a un actor con dotes verdaderas para su profesión. ¿Mediúnicas? ¿Por qué no? Ese es un misterio que aún nos seduce del teatro.

ADIVINACION

La adivinación es una manera de creación, la creación es un estilo de adivinación. De tal modo, lo peculiar de una creación y otra consiste en la función de la labor de ambos. El actuante adivina, en relación con el consultado, sus pasiones, sentimientos, intereses, sueños y acciones, y tiene que crear un "texto" sobre su presente, pasado y futuro, un drama real. El actor interpreta para el público las pasiones, sentimientos, intereses, sueños, gestos y acciones sobre un texto, vividos en sí mismo, y vislumbrar y crear un presente, un pasado y un futuro, un drama ficcional.

EL RITUAL DE LA MISA

Como todo ritual, una misa espiritual tiene estructuras muy rigurosas semejantes a las teatrales que ayudan a conformar en sí la base de su subsistencia. Pero es precisamente esta última necesidad la que la obliga a atemperarse y adaptarse, a su vez, a determinadas sugerencias coyunturales que le provocan los tiempos si no quiere perecer o volverse obsoleta a la hora de satisfacer los requerimientos de sus oficiantes, en última instancia, su mayor razón de ser. Porque es la presencia de lo otro lo que nos ayuda a asumir lo que somos, transformándonos en parte gracias a su influjo, lo que nos conmina a ganar en perspectiva en un mundo contemporáneo.



• Chago de Guisa. En la foto Trinidad Rolando y Bárbaro Marín.

Es así como esta práctica entre nosotros ha aprovechado los aportes de la transculturación con la religión católica y de la corriente de espiritismo procedente de Europa, de Allan Kardec, los rosacruces y otros, para enriquecer su función, su estructura y alcance. Veamos.

El primer paso, como un introito o prólogo teatral, consiste en darle de comer al muerto. Quien o quienes vayan a ofrecer la misa con el padrino o la madrina

y los más allegados a la casa le colocan en un rincón de la vivienda, en platillos y tazas un poquito de todo lo que se vaya a comer o beber durante o después que termine la misa. No debe faltar su ramito de flores, su jícara con aguardiente, su buchito de café y el puntual tabaco. Luego se riegan pequeños sorbos de agua alrededor de todo ello mientras se moyuba o invoca, tocando con un palo o bastón contra el suelo, al espíritu o los espíritus por los que se

realiza la misa. A la vez se cumplimenta con ellos solicitándoles permiso para celebrar la actividad y se les comunica a los caídos: familiares, afectos o mayores de religión, que se les va a brindar de ese modo homenaje y se les reclama su participación. Se cierra este momento dándole coco al muerto, en una tirada de cuatro trozos de coco con los que se les interroga a los espíritus si están de acuerdo con recibir la entrega-homenaje que se les ofrece. A veces estos

resultan no satisfechos de primera mano por lo que reclaman y se les ofrecen otras opciones alimenticias o tipos de ofrendas hasta quedar satisfechos y dar su consentimiento al inicio de la labor.

El segundo paso o planteamiento del conflicto es el comienzo ya de la sesión con todos los invitados. En la habitación más amplia se levanta el altar-mesa espiritual. Algunos logran a veces verdaderas obras de arte de la decoración. Fundamentalmente en ella predominan los paños y manteles blancos y en lo alto lo preside un crucifijo con muchas flores de diversos colores donde también priman las blancas, algunas muñecas ataviadas con los trajes típicos de las deidades, las consabidas botellas de aguardientes y colonias, la necesaria cascarilla y los tabacos junto a las velas, los vasos y la palangana de agua para persignarse los asistentes junto a algún libro de rezos y cualquier otro tipo de adorno de la imaginería popular o personal estructuran el sitio o decorado. Luego de las invocaciones y alertas a lo Kardec y donde queda explícito para todos los presentes el carácter de la misa, sea de investigación, cumplimiento, confirmación, limpieza, depuración, etc. Se reclama la cooperación de todos los mediums presentes y se les convoca junto a los espíritus de buena voluntad a que hagan su aporte a la sesión y se les ruega a los equivocados, errantes o malintencionados que no entorpezcan la reunión en su presencia. Es en ese momento cuando los que regentan la mesa, padrino o madrina de quien ofrece la misa, o algún otro presente de

jerarquía comienzan a vislumbrar, sin posesionarse, a las comisiones de espíritus, cortes celestiales que casi siempre llegan ataviadas con ricas galas, prendas, gajos milagrosos, ofrendas y palomas y cantos en son de paz, pues, usualmente, vienen en grupo a esta altura para aportar el beneplácito por lo que se está ofreciendo, a saludar o apoyar con su presencia el ulterior desarrollo. A ello le siguen la aparición de los Padrenuestros y Avemarías junto a los Credos y los cantos de "Sea el Santísimo", "En coronación" y "La luz redentora te llama" que alimentan de espiritualidad la mente y los sentimientos de todos los presentes.

El tercer paso o nudo dramático ya es la participación más activa de los muertos. Cuando comienzan a aflorar las canciones congas en las voces de los participantes se está preparando la escena para permitir la entrada a los espíritus que desean venir al plano tierra y participar de forma más destacada en tan singular fiesta de los muertos. De estos cantos, algunos de fino humor, otros de determinada lubricidad o de fuerza lírica, va a depender, en gran parte por su repetición y exacerbación, que la atmósfera gane en grosor y efectividad. De ese modo, acompañados de palmas o con lo que aparezca, se continúa y se pasa sin apenas darse cuenta a los bailes, y poco a poco van surgiendo los "visitantes". Puede que aparezca entonces algún espíritu obseso atormentando a su "caballo" con nalgos contorsiones y una carga agresiva emocional y físicamente por lo que rápidamente se le llama la atención de que

no dañe la envoltura de la que se sirve para expresarse y se le invita a dejarlo en paz y desaparecer. A veces hay que forzarlo a este acto. Pero poco a poco comienzan a presentarse indiscriminadamente, por medio de hombres o mujeres que adoptan sus diversas características físicas, emotivas y vocales, los protagonistas centrales: congos, paleros, guerreros, sacerdotes, monjes y monjas, santos y santas católicos, médicos, indios (americanos y de la India), intelectuales, músicos, árabes, poetas, curanderos, artistas, gitanos y gitanas, y mujeres ligeras y viejos sabidichosos y los espíritus cercanos a los presentes o de sus cuadros espirituales. Algunos traen un breve mensaje cordial, otros una advertencia o confirmación y se marchan cumplidas esas tareas. Unos cuantos desean acompañar a los presentes y son los que van a aportar el núcleo central de los sucesos. Estos se poseionan de la reunión y, como uno más, beben aguardiente, fuman, toman café o miel de abeja, hacen chistes, jaranean, profieren malas palabras o chistes de doble sentido, juegan, apuestan y hasta pueden llegar a piroppear a los presentes.

El espectáculo está armado. La trama comienza a enriquecerse entonces con los problemas de cada uno de los seres humanos presentes que son consultados por estos; pero tales terrenos-espíritus que conocen a pie juntillas nuestros pasos en falta, nuestras escapadas, los problemas amorosos, laborales o de justicia que nos aquejan, nuestras ansias de nuevos horizontes y hasta la enemistad reciente con un vecino, nos traen no

sólo el conocimiento de estas situaciones sino las posibles soluciones de ellas, para lo cual nos recomiendan "trabajos" a partir de diversos tipos de baños, ofrendas, oraciones y tareas que nos ayudarán a vencer las dificultades y lograr nuestros objetivos. Esta parte de la misa puede prolongarse por dos o más horas, según sea la cantidad de participantes, pues nadie quiere dejar ir al muerto sin comunicarse con él y resolver sus problemas. Todo esto puede estar matizado por las controversias que a veces se entablan entre dos participantes en trance que quieren ser portadores de la verdad absoluta o pechan sobre los dones que tuvieron en vida o con el resto de los presentes que, un tanto cohibidos o incrédulos, por todo lo que se les revela de sí mismos, tan de repente y en público, pueden reaccionar de forma desconcertante y molesta. Pues debemos recordar con el poeta T.S. Elliot que el ser humano no soporta demasiada realidad.

En el cuarto y final desenlace teatral, satisfechas las apetencias de los presentes, se les agradece a los seres del espacio su participación y, tras los últimos rezos y despojos con hierbas y flores y humo de tabaco y aguardiente para sellar el futuro bienestar y el ulterior desarrollo de los planes, se cierra la sesión para pasar al disfrute de los presentes del refrigerio ofrecido por los dueños de la casa.

EL RITO COMO FUENTE TEATRAL

Este elemental rito, durante mucho tiempo marginado, que se realiza casi todos los días ahora en cualquier horario, me-

nos al mediodía, horario sagrado, a lo ancho y largo de mi país y a donde acuden miembros de todas las razas, edades, credos y posición social y que hemos intentado transcribir a grandes rasgos, halla eco en la creación artística por los conflictos dramáticos que se desencadenan en él y el rol primordial que juega la cotidianidad y el ejercicio de la voluntad en la pasión de los hombres, elementos que animan a las propuestas tanto escénicas como dramatúrgicas de los creadores a los cuales hemos hecho referencia: Eugenio Hernández, Tomás González, Rogelio Meneses y otros que asumimos esta riesgosa y apasionante tarea.

Como inusual suceso que pudiera ejemplificar lo planteado vale citar el cierre del X Taller del EITALC celebrado en La Habana en septiembre de 1993, dedicado a la "Ritualidad y Teatralidad en el Teatro Latinoamericano", donde se conjugaron por primera y única vez en un mismo espectáculo **La vida que no se ve, pero nos habita**, Tomás González con su Danza Oráculo, Gerardo Fullea León con la puesta en escena de **La piedra de Elliot** de Elaine Centeno y Eugenio Hernández Espinosa con su truppe de Teatro Caribeño. Donde se iba de la reveladora introspección adivinatoria, a las imágenes exploratorias de un texto experimental, para llegar al explosivo deslumbramiento de un patakín, representados con el ritmo y la energía contemporáneos.

Pero he aquí que el tema mitológico tan al uso en muchas de las intenciones rituales de nuestra escena local da un giro y es sustituido por una carga humana y la problemática de la contemporaneidad y lo contin-

gente encuentra su canal más propicio y trascendente para jugar un rol efectivo amparado, en este caso, en esa especie de misterio que aporta la participación de los muertos y de la magia ya dentro de lo poético y lo real maravilloso que propugnara nuestro Carpentier con la posibilidad, además, de la apropiación de la realidad para transgredirla y posesionarse de ella.

Para no agotarles más con ejemplos teatrales existentes de esos intentos, sólo quisiera referirme ahora a uno fundamental por su alta proyección artístico-conceptual que lograra entre nosotros hace un buen tiempo en el plano de la literatura un destacado narrador, Calvert Casey, que, en su cuento **Los Visitantes**, alcanza una atmósfera enrarecida, cálida y mágica al contarlos como el robo de una sortija en el transcurso de una sesión espiritual conduce a un cargo de conciencia a un espíritu en cuya presencia se llevó a cabo el hecho y que, apenado, revela el nombre del culpable en una catártica sesión que pone fin a la presencia de "los visitantes" en la casa y a la unidad de la familia que los convocaba. Contado todo con sobriedad y buen gusto literario.

Por supuesto que no basta con trasladar mecánicamente este ritual, ni ningún otro, en sus formas y contenidos al escenario para que sea válido como arte teatral en sí. Porque no es, en última instancia, la utilización de un ritual determinado lo que privilegia la calidad de un texto teatral, sino el talento desplegado en la ejecución creadora.

Las fuentes, llámense historia, mitos, leyendas, rituales, sue-



• Latinoamericanos participantes en el Evento coordinado por Martin Lienhard y William Rowe.

ños o vida cotidiana, no son para el creador nada más que eso: fuentes en las cuales él puede hurgar, beber y trasmutar para dejar asomar luego tan sólo lo necesario en su creación, como el iceberg del que hablaba Ernest Hemingway, para sugerir el resto, y que el peso de lo mostrado no arrastre a las profundidades del falso verismo o la truculencia a su empeño.

El aceptar el reto de la modernidad nos reclama una lectura alternativa en la escena desde el aprovechamiento y transformación de una cultura popular tradicional viva que sepa, una vez más, acomodarse a la paradoja necesaria e inevitable de los cambios con sus embates subyugantes y a ratos depredadores, pero sin traicionar los postulados y las esencias de resistencia productiva de la que se ha servido siempre para sal-

vaguardar sus intereses la parte más desposeída de la población y que ahora nos exige, para mantener su afición de espectadores, no sólo que los sigamos entreteniéndolos, códigos expresivos novedosos, sino una percepción más problematizadora de la realidad.

De tal modo, sí estamos de acuerdo con Inés María Martiatu cuando afirma que "...si la concepción del arte como magia sólo era concebible como postulado romántico, en nuestra realidad es posible aquí y ahora, en esta parte del mundo donde la magia es todavía para muchos elementos esencial para dominar el mundo.² También debemos considerar las características primordiales que re-

² *El Caribe: teatro sagrado, teatro de dioses*, de Inés María Martiatu Terry, en *El Público* 92, sep-oct 1992. Ed. Centro de Documentación. Madrid. España.

quiere toda elaboración artística: ahondar de forma profunda en la sustancia del conflicto dramático planteado, estableciendo su relación con los contextos; lograr una síntesis de los elementos expresivos que lo conforman para así no caer en el tan manido y recurrente folclorismo; transgredir la fidelidad en tiempo y espacio que potencializa al original, conscientes que en el teatro la veracidad tiene otros cánones diferentes. Y, en última instancia, intentar dotar a los caracteres, temas y a la acción, de la significativa interpretación personal de lo planteado, pues esto será lo que acabará de dotar a nuestra labor con la fundamentación necesaria para hacer una obra artística y ayudarnos a incidir en el alma del espectador y en la realidad. ■

* Ponencia presentada en el Evento: *Culturas marginadas y procesos de modernización en América Latina*. Suiza, 1995.

TEATRO Y ASPECTOS AFRO-BAHIANOS DE LA CULTURA BRASILEÑA

Para Oshossi: oke-aro

Para Shangó: Kao Kabieilé

Iniciamos este tema, en la confluencia de dos caminos, que en los últimos cinco años han constituido el presupuesto de mi trabajo.

El primero es el surgimiento de un grupo de teatro (1987), resultado de un proceso que había comenzado a desarrollarse dos años atrás. Un grupo de jóvenes actores se unen a un dramaturgo (en este caso yo) y comienzan un trabajo orientado a las búsquedas escénicas. Realizábamos investigaciones acerca de una sintaxis dramática, como soporte para la actividad teatral. Muchas veces no hacíamos espectáculos, en los términos acostumbrados, sino en espacios tradicionalmente no empleados para el teatro (museos, patios de centros de trabajo, escuelas, playas, bares).

En la mayoría de los casos se adaptaban textos de autores del "teatro del absurdo" (Beckett, Adamov, Ionesco, Pinter, Albee), alternando con textos del dramaturgo-director.

En 1987 la Compañía Avatar se establece como grupo independiente de teatro. Ese mismo año aparece la puesta en escena de

La confission, con texto y dirección de Paulo Atto. La obra expone una divagación poética y cruel sobre el poder, que llamó la atención de la crítica y consolidó la visión del grupo, la que aún no estaba clara.

Avatar realiza espectáculos que tienen en común representar adaptaciones de libros de ficción: **Morangos Mofados** (del libro de Caio F. Abreu) y **Viva o Povo Brasileiro** (del libro de Joao Ubaldo Ribeiro). El primer montaje fue representado en gira nacional por Brasil, y constituyó un suceso. Con el segundo montaje, surge la primera oportunidad -y también la necesidad- de investigar sobre la identidad cultural brasileña.

En el libro de Ribeiro se aprecia el nacimiento de una sociedad y quizás de una nación basada en la mezcla racial: fusión de la cultura blanca de los colonizadores portugueses y la de sus hijos, ya nacidos en la colonia, sin excluir la cultura indígena que ya estaba en el continente americano y las tradiciones negras llegadas con los esclavos traídos del Africa.

A partir de este momento el grupo comienza a profundizar sus conocimientos acerca de la mezcla y sincretismo que forjaron la identidad de un nuevo pueblo, y cómo se podía incorporar este caudal al trabajo teatral. Así nació el proyecto "Movimiento a la Origen" (Movimiento hacia el Origen). El proyecto estudia tres aspectos de las raíces culturales brasileñas:

- La influencia europea cristiana y católica, en formación de una mentalidad en la colonia, y el acomodamiento de esta visión del mundo a la nueva realidad brasileña.

- El fenómeno del canibalismo indígena y su desplazamiento hacia la antropología cultural. Este es uno de los aspectos fundamentales de la visión cultural brasileña, y quizás latinoamericana.

- La mitología religiosa africana (representada por el Candomblé: culto a los dioses africanos llamados orishas) y todas las manifestaciones y relaciones derivadas de este hecho.

Nos dedicaremos especialmente al último punto.

ESCLAVITUD Y CULTO YORUBA

El tráfico de esclavos en Bahía y el Caribe, no poseía una planificación en el territorio africano. Los esclavos eran llevados al Nuevo Mundo desde distintos puntos de Africa. Así lo apuntan muchos autores citados por Verger¹ en su maravilloso libro.

En Bahía, desde el siglo XVI ya se destacaba la presencia de negros bantúes. Después llegaron los geges (de Daomé) y los yorubas (nagos). En el siglo siguiente se establecieron relaciones privilegiadas en el área comercial con Angola, el Congo y Benin.²

Los rituales de los dioses magos (yorubas), en Bahía como en Cuba, fueron adoptados por las otras etnias que llegaban esclavizadas.

En Africa, la noción del orisha (divinidad o dios africano), tiene su origen en un grupo familiar numeroso que posee un ancestro común (casi como en la estructura del clan). Por un proceso -que comentaremos posteriormente-, este ancestro es divinizado, transformándose en orisha.

A través del establecimiento de un dominio sobrenatural -poder llamado ashé-, después de la muerte el orisha-ancestral, puede volver a uno de sus descendientes.

1 Verger, Pierre **Orixas**, Ed. Corrupio, Salvador, 1981(p. 11-34).

2 Iden.



La transición de humano a orisha, generalmente, representa un momento de pasión. Lo que era material desaparece, restando al "ashé", la energía vital en estado puro. Esta energía es transferible a otras personas del grupo familiar, a partir de que ciertas condiciones son establecidas.

También Verger³ apunta, que para establecer el culto y poder recibir el ashé, es necesario que uno de los miembros de la fami-

3 Iden.

lia cree un punto con la energía ashé del orisha.

En general, abordaba sobre los objetos enterrados en los lugares donde se hacían los sacrificios de los animales. Los objetos y los animales tenían una estrecha relación con aspectos históricos y míticos del orisha. Al captar éste el ashé (hablando en términos tecnológicos modernos, sucede como si una antena parabólica estuviera orientada en esa frecuencia para captar la energía), a través de esta "antena", la energía se



• Las fotos corresponden a la obra **A tempestade** de William Shakespeare. Dir. Paulo Atto.

vuelve visible y facilita el trance, la posesión y la catarsis.

SINCRETISMO

Llegados a Bahía estos rituales y mitos, fueron sincretizados, no sólo entre las variadas etnias africanas, sino también con la cultura portuguesa y la cultura indígena. De esa manera lo confirma el "Condomblé de Caboclos".⁴

No se puede precisar el momento preciso en que se da este sincretismo; pero lo cierto es que fue inspirado por las "estampas" de los santos católicos, presentadas a los esclavos

con el fin de convertirlos a la "verdadera fe".

Me parece que ese sincretismo es el resultado de un largo proceso de amalgamas y yuxtaposiciones, negaciones y reafirmaciones, algunas espontáneas y otras no.

Según lo explicado, arribamos al punto que nos permite ver estas formas integradas, sin damos cuenta de las pequeñas derivaciones y cambios que sufrieron a través de los años.

Por supuesto, en Africa ya había, no obstante un factor sincrético. No es riesgoso afirmar, que debido a las complejas relaciones entre grupos de familias, tribus enemigas, reinados, regiones y países, un culto absolvía a otro, lo que subrayaba y plasmaba diferencias.

Si pensamos el fenómeno del orisha como una divinidad de un núcleo familiar, cabe la pregunta: ¿Cómo se daría esto cuando estos núcleos, por motivaciones diversas, mezclaron sus tradiciones?

También en las *senzalas*, casas de los esclavos en las haciendas, la necesidad de comunicación étnica, debió contribuir en la fusión religiosa como ocurrió en la lingüística⁵.

MODELO Y ASIMILACION

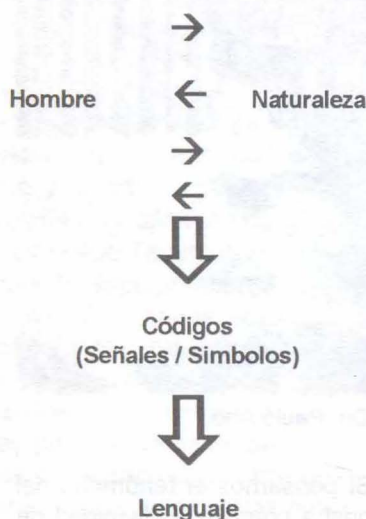
De todo esto y de los cinco últimos años de investigacio-

4 Serra, Ordep J. T. **Estrofos e Antiestrofos** (Centro de Estudios Bahianos de la Universidad Federal de Bahía). Salvador, 1980. (P.31).

5 Castro, Yeda P. **Faleras africanos na interacao social do Brasil Colonia**. Salvador, 1980 (p.14, 19, 23).

nes teóricas y prácticas, sobre estos fenómenos y el trabajo con los actores, planteo cierta Ley - pragmática a la manera de Grotowski-, llamada Ley de Modelo y Asimilación, referida a lo que nosotros conocemos como El Proceso Del Mito. Este Proceso obedece al siguiente diagrama:

**DIAGRAMA I
PROCESO DEL MITO (ORISHA)**



En este punto tenemos un proceso del mito afro-bahiano, establecido como lenguaje. El mito es el habla⁶, y pienso que no sólo es el habla, sino una forma más del habla. Entiéndase como "forma", además del concepto de modo operativo, la categoría formal, la estructura. El mito afro-bahiano habla y nos habla.

El orisha es el resultado de una confrontación entre el hombre y la naturaleza, dada en su propio proceso mediante las energías esenciales que permiten el establecimiento de lo que entendemos como códigos -señales, símbolos-. En estos códigos se encuentran los valores ético-morales, la administración de la

justicia, las relaciones sociales y los niveles psicológicos de la vida espiritual y social. Es de esta manera que aparece el *ethos*.

Hasta ahora este es el modelo primordial de nuestro trabajo para la puesta en escena, con el que evitamos el traslado a la escena de rituales e imágenes folklorizadas. Nuestro propósito es ir más allá de ese contexto, haciendo una *traducción*, en términos teatrales contemporáneos del fenómeno de la ritualidad del candomblé y otras manifestaciones, derivadas del trabajo de puesta en escena y el entrenamiento con el actor.

Al establecer como lenguaje esta metodología, volvemos a la Ley de Modelo de Asimilación. Tal vez, incluso, Ley sea una palabra fuerte, por lo que pienso en presupuesto.

Cuando una tradición establecida como lenguaje es llevada de un sitio a otro, de un campo de conocimiento a otro, ocurre un desplazamiento, si este traslado es asimilado.

Tendremos que entender el problema del desplazamiento, no como resultado de un fenómeno de comunicación, sino como la tradición misma que se despliega al ser asimilada.

Aún podemos debatir sobre si esta tradición es desplazada para luego ser asimilada o si el hecho de la asimilación en sí la desplaza. Se trata de una cuestión para pensar en el futuro; pero me llevó a que hiciera referencia a la "Ley Pragmática".⁷

Con este modelo se aclara la situación, y a la vez actualizamos los términos, a nivel de principios.

De este modo el trabajo del actor, en una estructura muy similar al Proceso del Mito, sigue otro camino.

**DIAGRAMA II
MODELO Y ASIMILACION
PARA ACTOR**



Con este modelo el proceso de trabajo del actor adquiere un camino, dentro de las complejidades de las tradiciones afro-bahianas. Hemos de profundizar aún en muchas cuestiones. Pensar en la técnica como forma de construcción de esta puesta en escena y hacerla manifestarse. Sólo tenemos cinco años de creados y vislumbro una larga estrada.

En este segundo diagrama, el primer objetivo es, ofrecer una posibilidad al actor de no sólo ser un reciclador de sistemas, sino un verdadero creador, que pueda integrar todo su repertorio de códigos interrelacionados con el mito, y llegar al escenario con una *traducción* de la mitología, que le permita hacer un trabajo innovador.

No estilizar, no ofrecer estereotipos obvios. El trabajo del actor debe ser la *traducción*, la "digestión", la antropofagización, la creación de una verdad. ■

⁷ Grotowski, Jerzy en Barba, E./ Savarese, N. *El arte secreto del actor*. Escenología, A. C. Ciudad de México, 1990. (p.310).

⁶ Barthes, Roland. *Mitologías*. Difel, Difusao Editorial, Sao Paulo, 1987 (p. 131).

OTRA MIRADA AL TEATRO BUFO CUBANO: SIN PREJUICIOS, CON AMOR

En el lapso que media entre 1956 y 1958 se va delineando con mayor precisión en los medios intelectuales la aspiración de fomentar un teatro nacional.

En el primero de estos años, desde las páginas de la revista cultural **Nuestro Tiempo**, Vicente Revuelta declaraba: "(...) se trata de trabajar en la formación del Teatro Nacional, en el cual, una vez logrado, toda obra clásica o extranjera pasará por un proceso complejo, inevitable, y casi invisible de interpretación propia que será una adaptación mucho más profunda".¹

Apenas un cuarto de siglo después, la muestra del Festival de Teatro de La Habana, en su primera edición, conseguía el impacto unánime en los críticos y estudiosos extranjeros precisamente por la impronta indeleble que la creación nacional lograba en los textos clásicos y en aquellos otros contemporáneos de procedencia foránea.

Más tarde, los albores del noventa desconciertan favorablemente a miradas del mismo ángulo que descubren en la Isla una peculiar apropiación de las nuevas tendencias escénicas, la cual cambia de signo -inclusiva- la filosofía que las anima.

¹ Vicente Revuelta: *Notas sobre la adaptación en el teatro*, en revista *Nuestro Tiempo*, No. 11, mayo de 1956.



• Federico Villoch.

Tal es el aporte cubano -por ejemplo- a las corrientes escénicas postmodernistas.

Y es cierto. El actor cubano de estos años hace gala, de modo consciente, de una gestualidad y un habla, de una presencia escénica particularmente connotada, en la que resalta un humor criollo, una vitalidad muy nuestra, una responsable relación con el público a lo largo de todo el discurso escénico; todo eso que ya diferencia nuestro hacer y provoca el reconocimiento de una peculiar forma de obrar del teatro cubano.

Si bien es unánime el criterio de que el sustancial cambio opera-

do en el contexto socio-político a partir de 1959, posibilitó decisivamente la realización de los sueños nacionales también en esta esfera, vale preguntarse hasta dónde será necesario remontarnos en la búsqueda del inicio estético del proceso, y creo que precisamente en el bufo cubano se hallan las primeras respuestas.

El bufo irrumpe en un ambiente escénico dominado por la ópera italiana, la zarzuela española y el drama post-romántico. No obstante la alta cuna de los rivales, se adueña de la temporada y arrasa con las utilidades aun cuando su acción escénica se sustenta en personajes marginados y se desarrolla en ambientes también marginales, ajenos al buen gusto de la época; cuando opone al habla artificiosa e impostada de la escena cubana un lenguaje coloquial, de continuo contaminado por elementos bozales, gallegos, congos, catalanes, chinos; cuando en sus espectáculos se escuchan el danzón, la guaracha y la rumba. Por ellos los tipos vernáculos se enseñorean de la escena y es tal el protagonismo de la actuación que el éxito de las obras descansa en los intérpretes.

Como bien dice el investigador y crítico Rine Leal, "(...) lejos de ser un género literario, apto para las imprentas y las Academias, el bufo es un modo de hacer



• El encanto de las damas.

teatro, que descansa más en la chispa de los actores que en la habilidad de sus escritores".²

En efecto, sus autores, hombres integrales de teatro, en tanto dramaturgos, directores, empresarios, actores, músicos, bocetearon, más que escribieron, un teatro para la escena. De ahí que no hayan conferido valor alguno a la conservación de los textos, la mayor parte aún por rescatar.

El propio investigador apunta la hipótesis de que sus autores no escribieron mal o pobremente a propósito, sino que utilizaron el idioma para diferenciar, desde esta raíz, su cultura de la espa-

ñola, y que transformaron su incapacidad literaria en una fuente de expresión que, al no intentar emparejarse con la literatura, ganó una dimensión netamente escénica.

En la segunda etapa de los bufos, tras su regreso a la escena en 1879 -en que vuelven a desplazar las formas teatrales españolizantes-, proliferanental magnitud sus intérpretes que se instaura ya un estilo, una "escuela cubana" de actuación. Fue tal su repercusión en el público y la maestría que muchos de ellos alcanzaron en la creación de sus tipos -y no solo en la trilogía clásica del negrito, el gallego y la mulata, sino también en aquellos otros del guajiro, el guapo, el chino o el borracho- que la relación de los grandes intérpretes del siglo XIX se tornaría imposible si no tomáran-

mos en cuenta a los actores bufos.

Seguramente su popularidad devino factor esencial en el levantamiento de sus muchos enemigos. Mientras los batucaneros franceses eran admirados en La Habana, su época los atacó en nombre de las buenas costumbres y del buen gusto; quién sabe -además de la hipocresía social-, cuánto de resentimiento había en ello hacia quienes convocaban el interés del público y -por tanto- su economía.

Las épocas posteriores no establecen generalmente distinción entre la etapa alhambresca y la historia anterior y se continúa desvalorizando al género bajo los adjetivos de superficial, populachero, reductor de lo nacional, al punto de que entre nosotros aún no obtiene la pondera-

2 Rine Leal: **Breve historia del teatro cubano**. Edit. Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1980, p. 76.

ción requerida, y de que hasta hace unos escasos años se le borró prácticamente de nuestra heráldica teatral, convirtiéndolo en sinónimo de una práctica vituperable.

¿Qué razones sostienen tal valoración? ¿Tal vez en la raíz de semejantes invectivas se esconda no más que la inquietud que genera la presencia del humor?

Al historiar el fenómeno, lo curioso, pero no obra del azar, es que los bufos nazcan a la vida escénica del país a escasos cinco meses de La Demajagua, que regresen a ella precisamente tras el Zanjón y que luego declinen con la ocupación norteamericana y el envilecimiento que supuso la pseudo-república. Pese a todos sus vaivenes, esta interesante relación con su contexto socio-político debe ser considerada definitivamente a su favor como la expresión de un teatro nacional.

Lo singular es que el primer texto reconocido como iniciador de nuestra dramaturgia, **El príncipe jardinero o Fingido Cloridano**, del habanero Santiago Pita, revele a los estudiosos sus rasgos de cubanidad justamente en el plano de choteo criollo en que se proyectan sus personajes más humildes; que en consecuencia su estreno en 1791 haya sido sucedido por el escándalo; que una de las más grandes figuras dramáticas del XIX, Joaquín Lorenzo Luaces, presente en sus obras también una visión paródica del mundo que anuncia la mirada posterior de los bufos; que el Milanés de **El Mirón Cubano** pruebe un enfoque y un tratamiento dramático en la línea de lo popular;

que la huella de nuestros bufos se descubra en el teatro lírico -el de mayor calidad en América- que gana la preferencia del público tras el derrumbe del Alhambra, y que pese a la similar pobreza de sus libretos y a su visión complaciente de la realidad, no sufre el ataque de sus contemporáneos ni mucho menos padece el enérgico enjuiciamiento de la posteridad.

Lo definitivo es que casi un siglo después, en condiciones socio-políticas muy distintas, reaparezca lo mejor de la línea vernácula en algunos de nuestros más grandes dramaturgos de la contemporaneidad como lo son Brene, Quintero o Dorr, del mismo modo que antes ocurriría con Piñera, Ferrer o Felipe. Que los mayores éxitos en el teatro cubano los obtenga la comedia, que en los programas humorísticos de la radio y la televisión que mayor audiencia registran sea fácilmente discernible la presencia de caracterizaciones, estilos, relaciones entre los personajes, dinámicas, directamente vinculadas con aquella manera de hacer el teatro. Que grupos de jóvenes cultores del humor retomen con respeto emocionado los tipos del género y los hagan revivir en sus creaciones ante el beneplácito y la gratitud del público que los aplaude.

¿Qué más pedirles a los bufos del 68, del 79, inclusive a nuestros más legítimos intérpretes del Alhambra? Si de acuerdo con los estudiosos de la época, con los hombres que entonces pensaban nuestro ser nacional, en 1834 "pasaban de 12.000 los individuos que, sin bienes, ni otro medio conocido de subsistencia, vivían en las casas de

juego"³; entre 1841 y 1845 los hijos ilegítimos bautizados en el período alcanzaban el 93% del total⁴; entre 1880 y 1890 el promedio de hombres en prisión era de 1.101 en proporción de siete presos por cada diez mil habitantes⁵; en 1899 las casas de tolerancia existentes en La Habana ascendían a 1.400⁶, mientras en 1907 "de los mayores de 10 años el 41% de los blancos nativos y el 55% de los seres de color no sabían leer ni escribir"⁷.

Si, como dice Ramos, "nuestro pueblo -con excepción de los héroes guerreros de ayer- desconoce las grandes figuras de la Patria, o no siente interés hacia ellas, no lee las obras de Martí, no acude a las fiestas del centenario de La Avellaneda, ni al de Milanés, y con insistencia inquebrantable vuelve la espalda a todo acto público de carácter cultural, donde el intelecto cubano aspire a demostrarse"⁸:

¿Qué más pedirles si su expresión tenía como límite precisamente determinados contornos de nuestro ser nacional en aquel momento? ¿Es que optamos por olvidar la rotunda afirmación de Ortiz en su **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**? Aquella que concluye:

3 Francisco Figueras: **Cuba y su evolución colonial**, Edit. Isla S.A., La Habana, 1907, p.297.

4 *Ibid.*, p.273.

5 *Ibid.*, p.289.

6 *Ibid.*, p.286.

7 José Antonio Ramos: **Manual del perfecto fulanista**, Edit. J. Montero, La Habana, 1916.

8 *Ibid.*, p.229.

"No hubo factores humanos más trascendentes para la cubanidad que esas continuas, radicales y contrastantes transmigraciones geográficas, económicas y sociales de los pobladores; que esa perenne transitoriedad de los propósitos y que esa vida siempre en desarraigo de la tierra habitada, siempre en desajuste con la sociedad sustentadora. Hombres, economías, culturas y anhelos todo aquí se sintió foráneo, provisional, cambiadizo, 'aves de paso' sobre el país, a su costa, a su contra y a su malgrado".

¿Pretendemos, acaso, ignorar las meditaciones en torno a esa peculiar reacción ante la realidad que produce el cubano y que trasciende el plano de lo estético y por ello mismo busca además expresión y correspondencia en él, y que quedó consignada en la categoría sico-social del choteo, en las cuales convergen las inteligencias sensibles de varios de nuestros pensadores como el propio Ortiz, Figueras, Ramos y Mañach?

El choteo que, según Mañach, está ligado a ese "otro rasgo cardinal de nuestro carácter" que es la independencia. "No una independencia del tipo zahareño y bravío, sino del plácido y evasivo (...) El cubano generalmente se contenta con que no lo molesten. La libertad en abstracto lo tiene sin cuidado con tal que no llegue a afectarsu personal albedrío".⁹

"Esta independencia se defiende contra toda forma de relación que le imponga un límite, un miramiento. De aquí que el

cubano tienda por instinto a abolir toda jerarquía y a situar todas las cosas y valores en un mismo plano de confianza. Así se origina la comentadísima familiaridad criolla, que es, tal vez, el rasgo más ostensible y acusado de nuestro carácter." La "parejería", como luego define, el "cuidado de que todos estemos parejos".

No obstante, y aquí una precisión fundamental, Mañach ve el choteo como "resultado de una determinada experiencia colectiva", "más que una tendencia inmanente de nuestro carácter". Y argumenta a partir del panorama que despliega el advenimiento de la república:

"Vimos instalarse en el poder y ejercer autoridad, al lado de hombres que se habían conquistado ese derecho en la manigua, otros a quienes habíamos tuteado en todos los mentideros y tertulias. La improvisación tuvo que regir por mucho tiempo en todos los sectores de la vida cubana; y así como se crearon, de la noche a la mañana, instituciones y apoderados que se hicieron cargo, bien o mal, de las funciones públicas, así en otras zonas, en las docentes, en las profesionales, en el arte y en la literatura, se improvisaron también órganos y agentes de satisfacción escasamente idóneos".

"(...) todas estas suplantaciones (...) nos enviciaron en la superficialidad, en el escepticismo, o en la chocarrería, determinando la quiebra del respeto (...)

"El ambiente social, pues, con estas mixtificaciones e improvi-

saciones inevitables, ha contribuido tan poderosamente a fomentar el espíritu antijerárquico de nuestra burla, que casi pudiera decirse que ha engendrado el choteo".¹⁰

Es por todo ello que el fenómeno teatral que sintetiza y devuelve esta expresión del cubano halla una íntima conexión con la sensibilidad popular. Desde otro punto de vista, las polémicas que desde entonces provoca no deben asombrarnos, pues la excomunión de la risa, de lo cómico, del humor, obtiene diversas resonancias a través de la historia del arte, y del teatro, en particular, y trasciende hasta nuestros días.

En el ámbito de lo escénico, aun frente a ejemplares valiosos, los estereotipos en el análisis persisten. Se tilda a la comedia, y al humor en general, de superficial, frívolo, díscolo, en suma, innecesario. Nocivo al pensamiento y a la conducta. En consecuencia, el teatro trata una y otra vez de solemnizarse, en la búsqueda de una dignificación, incluso en medio de un pueblo como el nuestro, en el cual se distingue -hasta la saciedad- su maridaje íntimo con la risa.

En torno a la tímida presencia del humor en nuestra realidad artística y a las causas de esta admitida desproporcionalidad, son diversas las hipótesis que pudieran usarse como punto de partida para una argumentación. Llamo, por ahora, la atención solamente sobre una de ellas: esa "doble moral" en la cual coexistimos y colocamos la risa. Elemento consustancial de la

9 Jorge Mañach: *Indagación del choteo*, La Habana, 1956, p.38.

10 *Ibid.*, p. 44-46.



• Candita Quintana.

vida cotidiana en su murmullo más íntimo, execrada sin embargo en las dignidades de nuestra vida nacional.

El asunto, en el panorama mayor de la historia del teatro occidental, se presenta de modo semejante. A la postura que durante mucho tiempo consideró la aparición de la tragedia y la comedia en el teatro griego como derivados de rituales en esencia diferentes (en dependencia de su seriedad), se opone más recientemente la idea que concibe rituales comunes como génesis de ambos. La imposibilidad de avanzar en el

estudio del tema obligó a teóricos e historiadores a probar nuevos puntos de partida en el análisis.

Comprendieron que el hombre griego no separaba en sus celebraciones lo lúdico de lo trágico, ni tampoco lo político o lo religioso, con lo cual se amplían ostensiblemente los presupuestos sociales genéticos del teatro.

La historia que se ha reconstruido de nuestro teatro presenta puntos confluentes con este enfoque. Piénsese en la mirada que abarca desde los areítos, las fiestas del Corpus Christi, las festividades religiosas de los

cabildos y del Día de Reyes, hasta los ceremoniales de las culturas negras.

En consecuencia, esta misma historia ha coincidido en significar el teatro bufo cubano como el primer exponente en el tiempo de un teatro nacional, como una de las vertientes a través de las cuales nuestra escena libra, a partir de 1868, la batalla por su independencia.

Y sin embargo ¿qué tenía por base en su expresión este teatro? La parodia, la burla, la caricatura. "Se burlaron -dice al respecto Rine Leal- dondequiera que hallaron la ocasión".

En la propia revista cultural **Nuestro Tiempo**, en ocasión del Mes de Teatro Cubano, se rinde homenaje al teatro bufo, al que desde estas páginas Fermín Borges llama "La Comedia del Arte Cubana", y de ella dice "si llegamos a lo hondo de su singular y

poderosa esencia artística y teatral, sin prejuicios, con respeto, con sentido estético y un poco de amor, podría plasmar nuestro Gran Teatro Nacional, un teatro que refleje con fuerza toda la belleza humana, la problemática, la angustia, la alegría y la esperanza de nuestro pueblo".¹¹

¿Qué prejuicios son esos que acompañan el análisis de la escena bufa cubana, tal vez aque-

11 Fermín Borges: *Notas sobre nuestra Comedia del Arte*, en revista *Nuestro Tiempo*, No. 21, 1958.

lla característica que reconoce Figueras en el cubano cuando, citando a un analista de la época, expresa?:

"De carácter más general es el miedo, casi universal, a la verdad en todo lo que no halague a nuestros sentimientos, a nuestras preocupaciones, o a nuestros caprichos. Lo que no cuadre al concepto exagerado que de nosotros mismos nos hemos formado o no confirme la opinión que tenemos de determinados individuos, es por necesidad falso y quien lo diga un majadero, un necio o algo mucho peor. Tenemos invencible repugnancia a vernos tales como somos. Magnificamos cuanto tienda a hacernos parecer grandes, y cerramos los ojos para no ver y negamos con enfado lo que nos reduce a nuestras naturales proporciones. No nos satisface ser hombres como los otros hombres; queremos que se nos tenga como superiores a los demás. Nuestros errores no son errores, porque nosotros nunca incurrimos en ellos. Criticar los que cometan nuestros hombres públicos es antipatriótico, porque se les desprestigia, como si el desprestigio estuviera en la censura y no en el acto. Nuestros funcionarios son infalibles porque a nosotros se nos antoja declararlos tales, y cuidado quien lo niegue, porque en el acto se sentirá herido por el rayo de la excomunión. En una palabra, en los asuntos públicos la acetofobia, el horror a la verdad que no nos halaga, nos domina".¹²



• Enrique Arredondo.

¿Qué prejuicios o qué xenomanía nos impiden ver un signo cardinal para su valoración en la maestría que demostraron sus intérpretes en la creación de tipos de país, tal vez comparable en un sentido -y respetémoslos de raíz y no de apariencia- con la maestría que reconocemos, sin entenderla, sin que dialogue con nuestra sensibilidad, en los actores del Kabuki y del teatro No?

Algo muy serio y muy profundo, algo capaz de arrollar todos los prejuicios posibles, de conjurar toda la ignorancia con ropaje de erudición y la solemnidad dañina y vacua, tiene que alentar en un movimiento escénico capaz de dar al público intérpretes como los legendarios Pancho Fernández, Miguel Salas, que los que vivimos después perdi-

mos el privilegio de disfrutar; como Arquímedes Pous, Blanca Becerra, Carlos Pous, Enrique Arredondo, Candita Quintana y Alicia Rico, que resultaron tan entrañables que de continuo nos aparecen en el gesto, en la mirada, en la mímica facial, en el juego de palabras, de cualquier actor que aluda a esa puesta en solfa de la realidad con infinita temura y comprensión para el vivir. La vida no nos alcanzaría para devolverles tanta disciplina, tanta entrega, tanto bien como nos dieron; para enaltecerlos y honrarlos, volviendo una y otra vez la mirada serena, objetiva, sobre esa zona de nuestra historia teatral tan rica en provocaciones, estudiando concienzudamente, aprensando, el recuerdo que de

sus creaciones conserva esa siempre sabia memoria colectiva; cómplices todos en que su estudiadísima gestualidad y su pícaro susurro en el subtexto, su vitalidad explosiva, afloren una y otra vez trasuntadas según los aires de cada época en todo hombre nuestro que se haga presencia en el escenario.

Digo ahora con Mañach -que dejó su Isla y tras ella la ocasión de la alegría, pero que más de una vez antes fue lúcido en su discurso, que llegó la hora "de ser críticamente alegres, disciplinadamente audaces, conscientemente irrespetuosos" y hacer acción dramática aquel refrán popular que dio título al primer asomo oficial escénico de criolla irreverecundia: "Perro huevero, aunque le quemén el hocico". ■

¹² Francisco Figueras: Ob. cit., p. 228-229.

TITIRITERAS VENTURAS DESVENTURADAS DEL OFICIO TITIRITERO

"La primera y más importante colaboración artística y técnica fue la revolución, al crear las condiciones para que se realizara nuestra obra y cuando después la valora y respeta". Y esa muy importante colaboración a la que alude Carucha Camejo, pues de ella son esas palabras, se hace realidad desde los primeros días del triunfo revolucionario, cuando el Departamento Nacional de Teatro Infantil, lleva a cabo mediante una convocatoria, la celebración en las capitales de provincia de cursillos sobre el Arte de los Títeres: fundamentalmente confección de muñecos y montaje de obras. Estos cursillos estuvieron a cargo de Carucha y Pepe Camejo junto a Pepe Carril, artistas titiriteros dedicados creadoramente al estudio, producción, formación y promoción del títere como fenómeno estético.

Muchos de los participantes de esos cursillos, una vez graduados, pasaron a formar parte de la membresía de los grupos titiriteros constituídos entre los años 1961 y 1962. Aún se mantienen como directores de esos colectivos, Rafael Meléndez en el Guiñol Santiago; Allán Alfonso, Olga e Iván Jiménez en el Guiñol de Santa Clara; René Fernández en el Guiñol de Matanzas, actual Papalote.

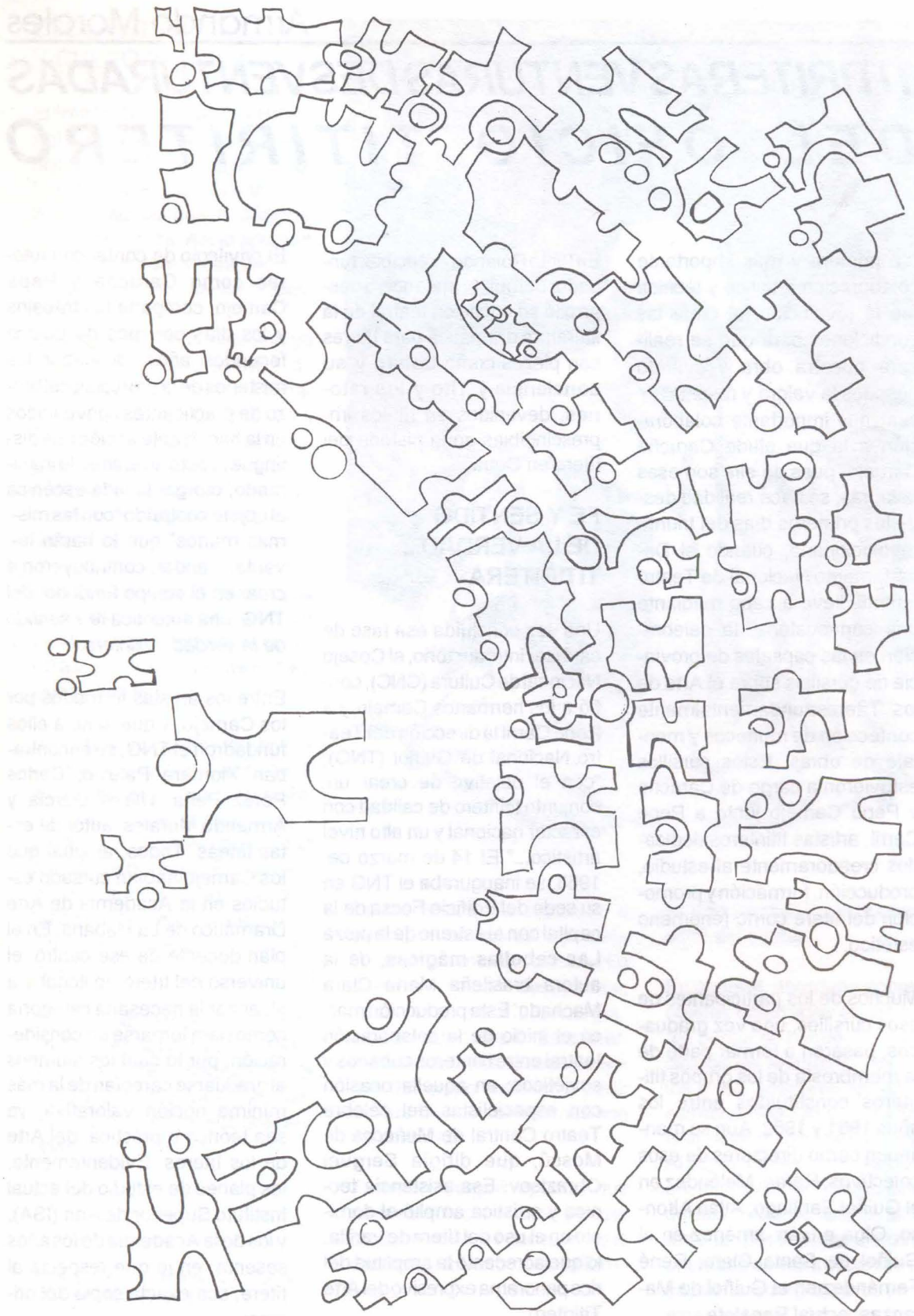
Entanto Rolando Arencibia, fundador del guiñol matancero desarrolló su vocación teatral en la literatura dramática para títeres con piezas como **Lobito y su conciencia** y **Tito y los ratones**, devenidos en títulos imprescindibles en la historia del títere en Cuba.

FE Y SENTIDO DE LA VERDAD... TITIRITERA

Una vez concluida esa fase de carácter introductorio, el Cosejo Nacional de Cultura (CNC), confió a los hermanos Camejo y a Pepe Carril la dirección del Teatro Nacional de Guiñol (TNG), "con el objetivo de crear un conjunto titiritero de calidad con carácter nacional y un alto nivel artístico..." El 14 de marzo de 1963, se inauguraba el TNG en su sede del Edificio Focsa de la capital con el estreno de la pieza **Las cebollas mágicas**, de la autora brasileña María Clara Machado. Esta producción marcó el inicio de la colaboración teatral entre titiriteros cubanos y soviéticos; en aquella ocasión con especialistas del célebre Teatro Central de Muñecos de Moscú, que dirigía Serguei Obraztsov. Esa asistencia técnica y artística amplió el dominio en el uso del títere de varilla, lo que acrecentó la amplitud del rico panorama expresivo del Arte Titrintero.

El privilegio de contar con tutores como Carucha y Pepe Camejo, compartir los trabajos y los días por más de quince fecundos años; descubrir los misterios de la profesión del brazo de practicantes convencidos en la hechizante acción que distingue el acto de animarlo inanimado; otorgar la vida escénica al objeto construido "con las mismas manos" que lo harán levantar y andar; contribuyeron a crear en el equipo fundador del TNG, una auténtica *fe y sentido de la verdad... titiritera*.

Entre los artistas formados por los Camejo, y que junto a ellos fundaron el TNG, se encontraban Xiomara Palacio, Carlos Pérez Peña, Ulises García y Armando Morales, autor de estas líneas. Todos, al igual que los Camejo habían cursado estudios en la Academia de Arte Dramático de La Habana. En el plan docente de ese centro, el universo del títere no llegaba a alcanzar la necesaria categoría como para tomarse en consideración, por lo cual los alumnos al graduarse carecían de la más mínima noción valorativa, ya sea teórica o práctica, del Arte de los títeres. Evidentemente, los planes de estudio del actual Instituto Superior de Arte (ISA), y los de la Academia de los años sesenta, en lo que respecta al títere, son exacta copia del original...



ilustraciones: Armando Morales

LA VIGOROSA TIERRA VIRGEN

Los grupos titiriteros, debido a la dialéctica necesidad de elevar el nivel técnico-artístico de sus miembros, han tenido que instrumentar cursos y talleres empíricamente como medida alternativa que supla la sostenida ausencia, en los centros nacionales de enseñanza artística, de las disciplinas que confluyen el cuerpo teórico-práctico del Arte Titiritero. La experiencia contenida y acumulada en los años de gracia del esplendor del títere en Cuba conoció, a partir de la sombría década de los setenta, una desvergonzante y ociosa realidad, convirtiendo al títere y su teatro en "una especie artística en vías de extinción"; desvirtuándolo y despojándolo de sus intrínsecos valores; reduciéndolo a la peyorativa frase de teatro infantil, como si Teatro de Títeres y ese llamado teatro infantil fuesen términos unívocos.

Pero, "el arte de los títeres, el miembro más díscolo de la familia teatral (...) el que más veces ha sido expulsado del templo" ha resurgido una y otra vez como diabólica semilla; y la nigromante práctica titiritera prende en la vigorosa tierra virgen de los talentos jóvenes. Los conocimientos que permanecían confinados, salen de nuevo a la luz ante el rastreo de los iniciados que, al no encontrar en los centros establecidos las enseñanzas que les hagan penetrar en los secretos de la profesión, buscan incansablemente donde llenar ese vacío, encaminando sus pasos al encuentro de los creadores de mayor experiencia. No podemos olvidar,

por otra parte, la insularidad de nuestro territorio. La barrera natural que significa la inmensidad oceánica, obstaculiza la comunicación en general, que en el caso particular del títere, el aislamiento adquiere dimensiones cósmicas.

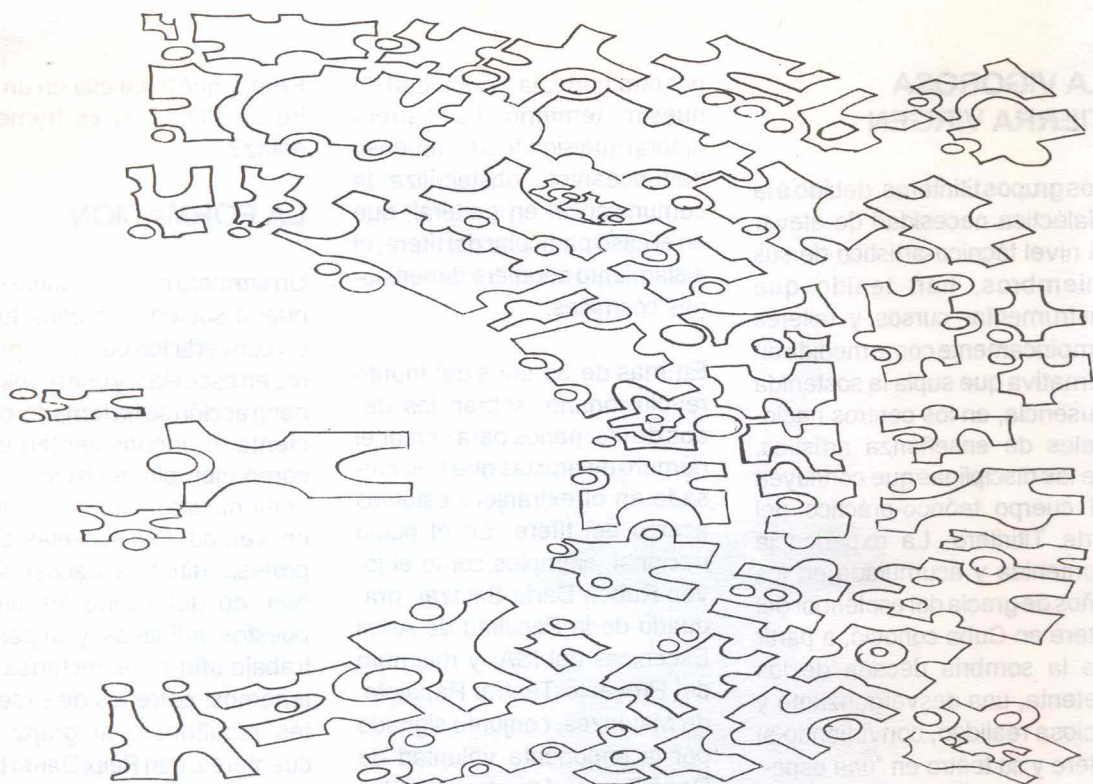
En más de 35 años del triunfo revolucionario, sobran los dedos de las manos para contar el número de artistas que han cursado en el extranjero estudios acerca del títere. En el plano nacional, ejemplos como el joven Rubén Darío Salazar, graduado de la Facultad de Artes Escénicas del ISA; y miembro del Proyecto Teatral Papalote, de Matanzas, conjunto signado por la imponente voluntad de René Fernández, descubre las posibilidades que la profesión titiritera ofrece, es una luminosa y rara excepción que confirma la regla. Sería ingenuo pensar que los jóvenes actores pudieran interesarse en lo que ignoran, en lo que sistemáticamente se les niega. Hay bochosos ejemplos que revelan la ausencia de una cultura artística titiritera en creadores como el dramaturgo que confiesa públicamente que jamás ha asistido a una función de títeres. Este autor y otros como él, ni con corona de siete puntas lograrán obtener una condescendiente sonrisa de los títeres. Tal rango valorativo es extensivo a la interpretación. Otro ejemplo es el de jóvenes estudiantes de teatro que después de haber presenciado la labor actoral de Xiomara Palacio en el rol de Ze Chupanza en la pieza **Historia del muy noble caballero Don Chicote Mulamanca y de su fiel compañero Ze Chupanza**, comentan a la salida del TNG:

Pero, ¿qué hace ella en un teatro de títeres, si es tremenda actriz?

LA FORMACION

Un símbolo impresionante de la nueva sociedad cubana fue la de convertir los cuarteles militares en escuelas, y esa revolucionaria acción se ha tomado, consciente e inconscientemente, como ejemplo decisivo al convertir nuestros grupos titiriteros en verdaderas escuelas de la profesión titiritera. Escuelas que han ido definiendo los presupuestos artísticos y líneas de trabajo afín a sus rectorías. Así tenemos, entre los de excelentes resultados, al grupo Los cuenteros, con Félix Dardo brindando cátedra del títere tradicional en su más nítido perfil del gracejo criollo. El Papalote, renovado y renovándose en cada nueva producción; demostrando que los límites del títere no los fija el títere sino los hombres. Fidel Galbán, dramaturgo y director, titiritero él mismo, ha hecho del grupo Rabindranath Tagore, de Remedios un centro gremial de fascinantes fabulaciones. El Guiñol de Santa Clara, poseedor de un claustro de profesores de mérito: Iván, Olga y Allán, trío de oro en la maestría de la manipulación de figuras. En el Guiñol de Camagüey, Mario Guerrero transmite, tanto a viejos como a nuevos, la experiencia adquirida en sus estudios realizados en la antigua URSS y distingue al colectivo que dirige con una particular forma de expresión.

La suerte de otros colectivos no ha sido tan favorable. La ausencia rectora del creador interesado en realizar la obra artística



dentro de lo específico titiritero es definitiva en el logro de resultados. La socorrida argumentación de que el teatro para niños en Cuba presenta como característica singular la mezcla de actores y títeres, es válida en tanto esa mezcla sea la respuesta a un cuestionamiento formal en que el valor específico de sus componentes no margine o subordine uno en detrimento de otro. Pero en la mayoría de los casos tal mezcla encubre la incapacidad, el facilismo; convirtiendo el escenario en una confusa amalgama improvisada permeada de falsedades artísticas.

Se ha tratado de sistematizar, con apreciables resultados, la enseñanza del Arte Titiritero. En la primavera de 1970 se inauguró la Escuela Nacional de Teatro para Niños y Jóvenes, en Melena del Sur. Julio Cordero, uno de sus gestores ha resumido: "la escuela enseñó más que

una técnica, una actitud frente al teatro". Más recientemente tenemos la cuestionada Escuela de Capacitación Profesional para Actores, en el Parque Lenin. Esta Escuela funcionó dentro del Plan de Desarrollo de Teatro para la Infancia y la Juventud (PLATIJ). En ambas el Teatro de Títeres era una asignatura más, lo que indica que no mucho se alcanzaría. Aún con esas carencias, irrumpen en el horizonte teatral nombres de jóvenes que, curiosamente, no han asistido a ninguno de esos centros, pero que su presencia reveladora de espontáneos e indomables resplandores, nos hacen dudar de los resultados que pueden obtenerse al someter o reducir este teatro a una disciplina rígida y académica, desvinculada del misterio que el poeta Waldo González, amigo de los hombres de los títeres nos descubre en las esencias de la profesión titiritera cuando cita el apotegma de José Martí: "El hom-

bre no es lo que se ve, sino lo que no se ve". Frase que ilumina al humano oficio en el que permanecen ocultos aspectos desconocidos, casi míticos de un arte que retoma lo mágico, lo deífico del oficio ritual.

Convence el joven artista con su títere, el que sostiene en su mano y de la cual pende la vida. Vida otorgada por el aliento sutil como susurro de amor. Apenas roce entre hombres y títeres basta para que la energía vital se traslade del ser que no se ve al que se ve. Cuando tal milagro ocurre el hombre desaparece y aparece el titiritero que podríamos llamar Sahimell Cordero, o Pepe Rodríguez, o Angel Erique Díaz, o hasta Lázaro Duyos. Todos laureados, todos han visto en los mayores el magisterio, cuya esencia fundamental es la voluntad creativa, libérrima y desaforada del hombre que no se ve... pero, que ama y construye. ■

PERVERSION DE LA TERNURA

Latinoamérica y su dramaturgia: acercamiento a la obra de Rovner

No era conocido en Cuba antes de 1984, sino por un pequeño grupo de inquietos estudiantes de teatro en el Instituto Superior de Arte que disfrutaron entre espantados y fuertemente atraídos el humor grotesco de **¿Una foto...?**

El Festival de Teatro de La Habana de ese año lo descubre para el público con otra pieza conmovedora, extraña, siniestra, que nos dejó a todos suspendidos. **Concierto de aniversario** de Eduardo Rovner era presentada en la Sala Hubert de Blanck con palabras introductorias de Osvaldo Dragún, el amigo de siempre, como parte de la embajada cultural que Teatro Abierto nos traía en sus tres años de agitado movimiento dentro de Argentina.

Recuerdo que Claudia Kayser comentó junto a varias colegas -Beatriz Rizk, Marina Pianca- la apertura de esta pieza, cuyo lenguaje venía a dar cuenta, en imágenes de intenso humor corrosivo, del proceso de un país sumido en muchas catástrofes, pero sobre todo impactado por la de los afectos en crisis.

Esto ocurría en La Habana, en medio de la euforia de un Festival. Y, sin embargo, su aparente anacronismo llamaba la atención del espectador que descubrió allí un espacio de relaciones donde se compartía la inquietud de sobrevivir en medio de un mundo que está dispuesto a asesinar en nombre de los más puros principios.

LA SEDUCCION DE UN AUTOR

Reseñar las posibles escenificaciones que en la Isla ha tenido **¿Una foto...?** sería complicado.¹ Numerosos proyectos teatrales en el campo profesional y amateur o simplemente en el marco de ejercicios de clase, intercambian con textos venidos de todas partes y pertenecientes a todos los géneros. Lo

1 Ingeniero electrónico, psicólogo social y jazzista, Rovner cuenta en su carrera dramática con las siguientes piezas: **Una pareja** (1976), **¿Una foto...?** (1977), **La máscara** (1978), **Ultimo premio** (1981), **Concierto de aniversario** (1983), **Sueños de naufrago** (1985), **Y el mundo vendrá** (1988), **Compañía** (1989), **Volvió una noche** (1990), **Cuarteto** (1991). Entre 1992 y 1993 escribió **Lejana tierra mía** y **Tinieblas de un escritor enamorado**. Publicó además diferentes artículos ensayísticos sobre aspectos teóricos de dramaturgia y teatro argentino. Hace varios años es Director General del Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. Continúa encabezando desde su fundación el proyecto editorial que es hoy Espacio, revista de crítica e investigación teatral.



•Eduardo Rovner.

interesante de esta obra es su naturaleza, por cierto cercana en el tiempo a otra cubana, más extensa y estrenada en 1993 (casi treinta años después de haber sido escrita) por el joven director Carlos Díaz: **La niña querida**, de Virgilio Piñera.

La exploración de los resortes emotivos; los "estados alterados", de intolerancia, en las relaciones familiares, sociales y humanas; el ritual del cumpleaños como compendio de artificios esclerosados que toda celebración impuesta por la costumbre y no basada en la necesidad del festejo conlleva en sí misma; la postura reflexiva frente a los procesos autoritarios, paternalistas y en definitiva desnaturalizados que existen en los nexos cotidianos privados y públicos, emparentan temáticamente a **¿Una foto...?** y **La niña querida**, escritas con una década de diferencia por dos autores de distintas generaciones que no se conocían siquiera, en circunstancias políticas diversas y con tradiciones culturales tan distantes en apariencia.

Pero el humor grotesco, las situaciones anacrónicas, el desarrollo de un argumento que parte de lo fabular para incorporar el disloque y la distorsión de los sucesos, daban cuenta de una familiaridad entre las dos obras que tal vez tuviera su origen en la estancia de Piñera en Argentina o en afinidades subterráneas entre la cultura cubana y la de ese país del Cono Sur que ha permitido a generaciones enteras de isleños disfrutar como pocos latinoamericanos lo mejor del arte argentino.

Por eso cuando alguien se sorprende de la acogida o asimilación que tiene **¿Una foto...?** entre el público y los actores cubanos o, más allá de evidentes simpatías, algunos dramaturgos argentinos se desconciertan ante el interés de nuestros directores por montar sus piezas o de un investigador en explorar su teatro, no tengo otra alternativa que atenerme a los hechos.

Si los argentinos y los cubanos no nos parecíamos mucho -también hay esquemas y estereotipos que ayudan poco a entender realmente a veces cómo somos en realidad- hay una corriente de intercambios que en el plano subjetivo funciona. Y la desbordante afluencia de público que tuvieron las representaciones de **La niña querida**, así como el juego cómplice que se establece entre los actores y el espectador en las de **¿Una foto...?**, puesta en escena por Joel Cano en La Habana, son evidencias más allá de especulaciones o falsas teorías.

Y es que la capacidad de un texto de expandirse geográficamente también es impredecible, unido al hecho de su factibilidad de montaje por ser breve y con pocos personajes. Las mutaciones posibles de los caracteres de Luis y Alicia son incalculables porque buscan una esencia de lo siniestro, de lo violento incontrolable que puede aflorar en cualquiera de nosotros, en las relaciones sociales y políticas, quizás hasta sin premeditación, que en definitiva son también un costado que existe y debemos atender.

Jorge Figueira junto a Verónica López conforman el reparto que presentó la obra. Dos comediantes por excelencia, estos jóvenes actores encaran el trabajo con el nesgo de buscar apoyaturas no siempre inmediatas o cotidianas, tensando vivencias, reforzando sensacio-

nes y estados de ánimo límites que hicieran creíbles, casi naturales, sus monstruosos personajes.

Orientados hacia la rutina de una fiesta, orquestada más para el disfrute de estos padres que para el propio homenajeado (quien es una presencia inmaterial, testigo inocente, no contaminado y por eso crítico frente a tan destructivo ritual), los espectadores van descubriendo de a poco el juego macabro e insustancial de fondo que hay en actitudes autoritarias como estas que llevan a la muerte.

Diseñada con pocos elementos escénicos, los actores se desplazan en un pequeño espacio iluminado por flash fotográficos, siguiendo la pauta simbólica de la pieza.

El intercambio de mimos y halagos familiares se alterna con el insulto y el ataque físico hasta llegar al clímax de un crimen cometido a sangre fría con toda la demencia y la parsimonia de quienes disfrutaban un año después con la sonrisa del niño asesinado.

Este cierre del montaje cubano es sobre todo una imagen que refuerza el texto de Rovner en el mismo sentido de su estética y le aporta un grado más de cinismo, un énfasis que quizás la proyección sugerente de las situaciones originales no se planteaba proponer. El hecho cierto es que funciona con el espectador que ríe, como si con este exceso se rebasaran los límites soportables de la crueldad y se



• **¿Una foto...?**

soltaran las amarras emotivas frente al horror.

Otros mecanismos aproximativos llevaron a la puesta en escena de **Volvió una noche**. Premio Casa de las Américas 1991, garantizaba de por sí un acercamiento por la difusión dentro de Cuba y por la empatía que despertó en su director Fernando Quiñones. La madre posesiva es de hecho un tema recurrente en culturas donde la religión católica o su herencia indirecta haya estado presente. Centro de la actividad hogareña y sus derivados, dueña de los pasos que la familia da cotidiana y namente, de las decisiones capitales, apoyo insustituible que reconforta de los fracasos y cárcel inexpugnable para el libre desarrollo de una personali-

dad independiente, la madre cubana sobreprotectora todavía es una institución en nuestra sociedad.

Heroína indiscutible en los tiempos que corren, la madre en su celo excesivo puede coartar, mutilar impulsos, desviar caminos con la mayor dosis de ternura y la mejor de las intenciones.

Este fue precisamente uno de los motivos que decidió a Quiñones para poner en escena **Volvió una noche**.

Ubicada en el seno de una familia hebrea, la obra original de Rovner si bien enlaza con estas preocupaciones se remite a un núcleo cultural y social muy específico con claves bastante precisas, donde los mitos literarios, musicales, cotidianos en fin son bien distintos y difíciles de enfrentar en un montaje habanero.

Para sorpresa de muchos ha sido uno de los estrenos con mayor afluencia de público. Asumida -podría decirse- como una comedia musical, el factor coreográfico, instrumental y vocal relacionado con el tango ha captado la simpatía de sectores muy afines a este género dentro de Cuba. Los actores se sienten a sus anchas bailando y cantando tangos, mientras las escenas transcurren por cauces ya más familiares a todos. ¿Fue esta una manera de hacer más universal la lectura del texto? ¿Traicionó de este modo el espíritu que Rovner quiso imprimirle?

Son preguntas pertinentes con respuestas relativas. Adaptar, trasladar, asimilar un elemento de una cultura a otra es siempre riesgoso. Por lo general la banalización o su homólogo -la vulgarización- se imponen casi de forma "orgánica". No fue esto lo que ocurrió, aunque haya detalles farsescos aislados en un personaje o en la solución de una escena que necesiten ajustes.

El serio desenfado del equipo creador respetó las virtudes del texto: el tratamiento de las siempre difíciles y complejas relaciones familiares, en especial las establecidas entre madres e hijos; el desarrollo de situaciones humorísticas inteligentes; la flexibilidad de un diálogo que atraviesa lo cotidiano y es una síntesis equilibrada de los componentes necesarios para la acción; el boceto de personajes con fuertes conflictos y el diseño de situaciones dramáticas, donde de la sorpresa es un factor determinante. Por lo demás, prescindieron de David, lo cual no resiente el desarrollo de la obra y descontextualizaron al Sargento Chirino de su abolengo mítico como perseguidor del gaucho Juan Moreira, un recurso ingenioso del autor que queda sin mucho sostén en la puesta cubana, procedimiento a tener en cuenta por el director en reposiciones futuras.

Nuevas puestas de su obra se proyectan en varias provincias de esta Isla que se ha dejado atrapar por una dramaturgia conmovedora, donde el ser humano y los afectos encuentran espacio de reflexión particular y sensible.

REENCONTRANDO CLAVES

Si los escritores teatrales argentinos -o al menos porteños- en los años ochenta revisan los mitos principales de su cultura, Rovner desplegará todo un repertorio que (estoy segura sin proponérselo) serviría en sí mismo para defender esta tesis.

Desde **Ultimo premio** en 1981 hasta **Compañía** en 1989 hay una corriente subterránea de su teatro que trasciende obsesiones personales y líneas temáticas o estilísticas de la época. Esta proyección conduce a un

camino profundamente introspectivo de algunos de los valores que Rovner considera en crisis y que impiden la comunicación entre los seres humanos, incluso aquellos más cercanos.

Después de indagar en los setenta cómo se desgastan las relaciones de pareja y de familia en su sentido más sicologista si se quiere, algo que viene desde **El Puente**, transita por casi todo Gorostiza junto a los mejores exponentes de los sesenta y se emparenta con los modelos norteamericanos de autores como Williams o Miller; el tratamiento de Rovner en estas cinco piezas varía en cuanto a recursos, pero también en el enfoque de los problemas mismos.²

Ya no es el agotamiento de un nexo afectivo, la incompreensión de uno u otro componente de la pareja o el núcleo familiar lo que importa esencialmente, sino el bloqueo de compuertas para asimilar proposiciones que la propia vida nos hace. **Ultimo premio** y **Compañía** son quizás las más compactas en este sentido y curiosamente abren y cierran la década.

Daniel y Abelardo entablan un duelo en **Ultimo premio** que se escurre ante las clasificaciones. Propuesta abierta al diálogo con uno mismo y despojada de los prejuicios moralistas al uso. Más allá de un nudo conceptual nítido (si estás necesitado de apo-

2 En el Estudio Preliminar de Osvaldo Pellettieri a la obra de Eduardo Rovner, el investigador organiza cuatro de las cinco piezas de los ochenta dentro de tres variantes estéticas en cuanto a la funcionalidad de sus procedimientos: *Piezas que continúan la poética del realismo reflexivo (Ultimo premio)*; *Piezas incluidas dentro del "absurdo satírico" (Concierto de aniversario y Sueños de naufragio)* y *Pieza que se incluye en el "neosainete o tragicomedia del autoengaño (Y el mundo vendrá)*. Teatro de Eduardo Rovner, Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1989, p. 22.

yo afectivo, espiritual, solícito, búscalo o entrégate a él sin pensarlo demasiado), las travesías de los dos personajes se encuentran y desencuentran en medio de sentimientos contradictorios. El tironeo constante, la ironía desvalida de Daniel o el mutismo de doble fondo de Abelardo, los reiterados reproches de uno y otro bando revelan la imposibilidad de romper con esquemas que parten de modelos de "realización" en los cuales la conquista de una imagen social es más importante que la propia vida.

El carácter pendular del diálogo no responde al movimiento lógico y establecido de la réplica, sino más bien a la sinuosidad de móviles y subterfugios que cada cual presenta al contrincante. Escondite del propio yo, más que de ambos o del mundo compartido, el pequeño apartamento que habitan se convierte sin remedio en el espacio de la batalla y la alegría, de la luz y la sombra, de los proyectos y los caminos cerrados. Vagabundos en un contexto que les juzgaría mal, marginales por naturaleza dentro de los cánones machistas y competitivos, estos dos hombres al final de la pieza deciden comenzar a mirarse a sí mismos y al que tienen enfrente de una manera distinta, con estilo propio, asumiendo la irrupción de la realidad social como un referente ineludible ante la cual no tienen otra salida que fortalecerse.

Compañía, en otro polo, parte de una pareja consolidada y segura que encuentra en su camino una tercera persona. La integración de Magda a la vida común de Ana y Osvaldo se produce de forma muy tensada, casi traumática y resulta reveladora la resistencia de ambas partes (Ana, en su condición de esposa ofendida y Osvaldo y Magda desde el propósito

de compartir la vida ¿en un "menage a trois"?), al punto de convertirse por momentos en una sesión de tortura física, en lugar de producirse a través del procedimiento persuasivo que conlleva todo proyecto en colectivo.

Si bien los cauces de la defensa son llevados hasta extremos realmente violentos y revulsivos, llegando a invalidar la proposición de Osvaldo, es en la inflexibilidad de las posiciones humanas donde está la clave del desajuste, en el abandono de comportamientos dirigidos al intercambio, en la falta de soltura para responder ante lo insólito.

El principio constructivo de la primera parte cambia del formato realista al de la exacerbación expresionista que el "crescendo" de la acción proporciona. Grotesco y humor negro se enlazan en el clímax para descender abruptamente hacia un desenlace poco creíble. Si el factor impositivo del autoritarismo funciona como soporte conceptual de gran fuerza, la balanza se inclina con mayor decisión por parte del autor hacia la alternativa de flexibilizar posturas que en definitiva imponen patrones de vida comunitarios no siempre aplicables a la realidad existencial de cada unidad mínima. Por eso la curva descendente trata de nivelar el diferendo; reajusta las bases del encuentro y propone un principio conciliador que permita una perspectiva en las relaciones futuras.

Concierto de aniversario, Sueños de naufrago, Y el mundo vendrá componen una tríada en la que el parentesco no está precisamente en su composición artística, sino en el sustrato de inversión de mitos que ya venimos comentando, ahora a

partir de propósitos altruistas, la utopía sobredimensionada, ilusoria y casi absurda o el enquistamiento en ideas fijas, obsesiones anacrónicas que forman parte de un *modus operandi* social a contrapelo con el curso orgánico y profundamente auténtico del natural cauce de la vida.

Un escritor y sus personajes permanecen en una cápsula de ensayo durante cuarenta y cinco años atrapados en la sinrazón de un proyecto inoperante. Los personajes se resisten a seguir las ideas del autor y entablan un pleito en el que se niegan a continuar las pautas señaladas y proponen sus propias alternativas. Así **Sueños de naufrago** viene a integrar la secuencia iniciada por Pirandello a principios de siglo, sólo en el debate no intervienen los actores y esto concentra más la discusión en términos estéticos y sociales, donde el humor relativizador de Aristides, el principal oponente de Eugenio, el dramaturgo, se complementa con las teorías comerciales del Director, todos personajes imaginarios que salen de un ropero.

Esta comedia de fuerte sátira alterna polaridades que finalmente se integran cuando las posiciones vitalistas de Aristides ganan la partida sobre la filosofía rígida de una poética autoral basada en la plasmación directa de los conflictos sociales sin mediación de los recursos expresivos que siempre han trascendido al final los módulos preestablecidos y causales para la creación artística.

Como jugando, **Sueños de naufrago** pudiera cumplir en buena medida el "Ars Poética" de Rovner; los principios de una práctica autoral que en forma muy divertida y paródica comenta las vicisitudes de un escritor en medio de sus obsesio-



• Volvió una noche.

nes. Intentando conciliar el hipotético modelo de dramaturgo "fiel" a la realidad social, ésta se rebela a través de criaturas imaginarias que le son mucho más afines que las ideas grandilocuentes de Eugenio. Sucede con las obras de Rovner algo cautivante y es que elude el trascendentalismo y prefiere una "tomadura de pelo" a la defensa de tesis muy serias convertidas en bloques de pensamiento que están más vinculadas a otros géneros como pueden ser el ensayo científico, artístico o filosófico.

Y el mundo vendrá resemantiza los parámetros del sainete criollo. Vicente, mozo de restaurante, encabeza el proyecto inviable de convertir su humilde casa en un establecimiento internacional para turistas y salir de la precaria situación económica en que se encuentra. Con

tal fin moviliza a la familia que termina siendo una *troupe* de artistas-gastronómicos disfrazados de griegos, quienes de esa forma harían más exótica y atractiva la venta de los servicios. Como en los sainetes originales tal proposición está condenada al fracaso y el desajuste entre acción ideal y resultado fallido conduce al ridículo.

El equilibrio logra restablecerse sólo cuando Rosa, asume la sabiduría práctica, el encanto de las verdades simples y cotidianas y reajusta el cauce de las decisiones encaminando todo el plan hacia un diseño donde partan de sus auténticas posibilidades. Así se transforma de antagonista en sujeto de la acción. Las manipulaciones triunfalistas ceden paso al sentido común de los impulsos.

Resultado de un doble proceso creativo, **Concierto de aniversario** tuvo una versión amplia-

da casi diez años después cuyo título definitivo fue **Cuarteto**.³ Desde la imagen inicial a la que siempre alude el autor, esta obra auguraba un destino bastante peculiar en la trayectoria de Rovner y a mi modo de ver es una de sus propuestas más sólidas.

La condensación de la imagen teatral tiene como en ninguna otra la densidad semántica y el impacto de las mejores obras argentinas del período. Penetrante y abarcadora, recorre los matices de psicologías intensamente distorsionadas en un marco comportamental que apela a la normalidad. La tensión de

3 Un interesante juicio que aprecia el cambio estilístico entre uno y otro enfoque estructural lo aporta el artículo de Nel Diago. "Eduardo Rovner y la secreta alquimia del teatro breve: **Concierto de aniversario** versus **Cuarteto**". Art Teatral. Año IV, no.4, 1992, Valencia, España.

los preparativos del concierto adquiere en el paralelismo con la familia del dueño de casa resonancias insospechadas.

El diálogo automático fluye mientras la acción parece no avanzar y en la extraescena un pariente que agoniza trata inútilmente de llamar la atención. Ruidos, sonidos, estertores y el timbre del teléfono no logran interrumpir la línea solemne de los cuatro músicos (Johann, Friedrich, Kurt y Wilhelm) fanáticos de Beethoven para cuyo aniversario están preparando un concierto homenaje.

Lo perverso se exhibe, es estandarte y dedicación al ideal; simulación de lo sublime, máscara de los peores instintos y procedimientos.

El tema del artista vuelve a ser tratado en otro tono, desde una perspectiva distinta y anuncia en definitiva las dos obras que cierran la creación teatral de Rovner en los últimos años:

Lejana tierra mía y Tinieblas de un escritor enamorado.

"Imágenes que nos conmueven, nos divierten, nos sorprenden..."

El latido personal está en la creación de cualquier hombre de cultura. En algunos casos el hecho es más transparente que en otros y no siempre hay que conocer detalles de la vida íntima para descubrir su huella aquí o allá. **Lejana tierra mía** es sobre todo una entrega de interrogantes particulares, el palpito de una prolongación imaginal, ficticia, de algo discutido, pensado, soñado, querido. Sin ser autobiográfico este debate entre el Padre y el Hijo es la proyección de dos maneras de ver la vida, el encuentro de dos generaciones, el abrazo sanguíneo, la revisión visceral,

ideológica, estética. Un gran mural pictórico es el pretexto; el proyecto de toda una vida hecho pedazos y la óptica de enfrente más distanciada, las dos actitudes manifiestas. Comparar la vida, el mejor antídoto.

La memoria ¿nos preserva o nos aniquila? El Padre vive aplastado por su peso, el Hijo no renuncia a ella, pero la relativiza. Sustrato de lo que hoy hacemos y somos, los recuerdos, la Historia nos acompañan y se van tejiendo por nosotros mismos.

Con una estructura donde lo verbal adquiere primer plano y el debate desplaza la anécdota y hasta los personajes, **Lejana tierra mía** parece resumir gran parte de los problemas que a Rovner le preocupan.

Ritual de la sobrevida, **Tinieblas de un escritor enamorado** tiene una cadencia que la propia atmósfera de la acción le proporciona. Hacia la muerte o el sueño, hacia otra dimensión del tiempo y el espacio Ernesto, un escritor de cuentos fantásticos, viaja en busca de mayor afecto ausente. Melba ha muerto seis meses atrás y desde entonces la vida perdió todo sentido para él. Comienza a escribir un relato donde va a su encuentro y a partir de allí los acontecimientos transcurren de forma inesperada: es recibido en un extraño lugar por Adelaida y Dionas, cada cual con historias distintas y los mismos fines, compartir sus encantos; los padres lo visitan después de diez años sin verlo; Laura, la vecina que siempre lo amó, viene a buscar palabras reconfortantes, pero Melba nunca aparece.

Atrapado en la eternidad de su propia ficción, Ernesto trata de adaptarse a las nuevas circunstancias, escucha las historias más sorprendentes, él que se supone sea quien las invente,

pacta con todos y pierde para siempre a Melba.

Adelaida, intentando ayudarlo con alguna explicación, le pregunta: "¿Será peor que no tener amor, haber amado tan intensamente?"

Ernesto mismo descubre una de las respuestas posibles: "¿Y para qué me dejé morir?" De nuevo la responsabilidad del individuo frente a su felicidad y la de aquellos que lo rodean. Melba se sintió olvidada y "partió a deambular, perdida y sin rumbo", los padres seguirán con sus reproches, Laura se conforma con una frase dicha por compromiso y Ernesto, queriendo quedar bien con todos, termina solo. ¿Hasta qué punto podemos renunciar al tejido de sentimientos que nos circunda? Si nos dejamos arrastrar por él, ¿seguiremos siendo los mismos? ¿Dónde encontrar el equilibrio? Y en otro plano. ¿Es posible luchar contra la imagen que se desea tener de nosotros? Manipulación de conductas y afectos de la cual no siempre podemos escapar, ni siquiera después de muertos.

El episodio con Dionas es aleccionador. El símbolo del mal y todos los pecados es una víctima del poder celestial no tan incorruptible por cierto. Dioses y mortales pertenecen por igual a un destino del que no son dueños sino deudores eternos. Pero lo que más le preocupa a Dionas es el descreimiento de nuestra época porque puede hacerlo desaparecer en el olvido que es la ausencia de afectos, el peor de todos los males.

Permanecer en los otros de alguna manera es seguir existiendo, pero no en la inmortalidad monumental de los recintos immaculados sino en las pequeñas acciones cotidianas, en la imperceptible lucha de cada minuto por multiplicar la ternura. ■

FESTIVAL



DE MONOLOGOS Y UNIPERSONALES

W. G.*

HERALDICA DE UN FESTIVAL

El VIII Festival del Monólogo y Unipersonales, evidenció que estas manifestaciones escénicas han cobrado fuerza y desarrollo, a partir de la primera edición del evento, en 1988. Pero mostró igualmente que -como señalé en crónica anterior-¹ faltan buenas piezas.

Por ello -también apunté entonces- "se extrañan de aquellos primeros años los textos de Virgilio Piñera, Abelardo Estorino, Eugenio Hernández, José Milián, Andrés Mari, Carlos Francos y otros escasos que dieron una pauta lamentablemente no continuada, salvo excepciones".

De ahí, además, los excesos de cuentos adoptados y ¿adaptados? y no logradas obras que, recepcionadas sin rigor por los organizadores, no poseen los necesarios recursos conflictuales con sus no menos necesarias peripecias y subtramas, sin las que no puede haber lo esencial en la escena, esto es, la almendra dramática, ese instrumental válido que mantiene el interés del público, porque, aunque muchas veces se olvida, el monólogo -quién lo duda también es espectáculo.

De cualquier modo, esta edición tuvo momentos altos que, si bien notantos, mantuvieron la heráldica de un Festival que se ha ganado un lugar en la historia del teatro cubano de los 60 a la fecha, aun con manchas y no tantas refulgencias. Por eso, claro, las "afinidades electivas" -para emplear un término goethiano- de no pocos jurados sobre determinadas puestas, que se llevaron las palmas en cantidad de lauros, lo que no quitó que otras propuestas merecieran también premios. Pero debo del propio modo señalar que este año más jurados y galardones propiciaron lucimiento al evento, como entre muchos otros los de la ASSITEJ, Radio Taíno y el diario Trabajadores.

Tablas, asimismo, cambió de algún modo la génesis de sus lauros, antes destinados a los mejores textos. Esta vez, en consecuencia, adoptó una medida justa al promover actores jóvenes de provincia y textos de nuevos dramaturgos, en cuyos dictámenes coincidió con otros jurados, tales el Segismundo y el de la UNEAC. De tal suerte, los colegas Bárbara Rivero (presidenta) y Amado del Pino, junto al dramaturgo y realizador José Milián, otorgaron Premio Compartido a **Elogio de la locura**,

de Teatro Primero (Ciego de Avila) -actuada por María Teresa Pina y dirigida por Oliver de Jesús- y **Condenados**, del Mirón Cubano (Matanzas) -dirigida e interpretada por Gilberto Subiaurt-. Se concedió una Mención a **Bella noche**, del Teatro Laboratorio (Santa Clara) -dirigida por Alejandro Jiménez e interpretada por Waldo Franco Marimón-. En todos los casos, el jurado confirió sus lauros por el espectáculo integral (puesta, actuación, texto...), pero subrayó la última categoría en **Bella...**, pieza debida a Raúl Alfonso.

Elogio de la locura, en principio, constituye un título tentador por las implicaciones del rico texto base de Erasmo de Rotterdam, sobre el que trabajó, con indudable acierto, el actor y realizador Pascual Díaz para lograr una buena adaptación.

Con este primer paso, el joven pero experimentado Oliver de Jesús se atrevió con la también "nueva" pero sólida actriz María Teresa Pina, plena en sus facultades histriónicas y con notable dominio físico, por lo que acopió seis galardones, gracias a su desempeño de indudable valía, en el que hace un recuento -así se me antoja- del

¹ En *Continúa la crisis*, Bohemia, Año 87, No. 8, 14/4/95, pp. 60-61.

PREMIOS SEGISMUNDO

arte del actor, desde Grecia hasta acá, pasando por la Commedia dell'Arte y otros momentos decisivos del secular oficio. Se trata de una labor minuciosa, orgánica, profesional, en una palabra, la de esta actriz que, ya merecedora de otros lauros en este evento y en el santiaguero Máscara de Caoba, desde este despliegue de recursos tendrá que ser tenida en cuenta para esfuerzos tanto y más ambiciosos. La puesta es acertada: el realizador, laborioso, le exigió a la intérprete y ella supo dar mucho y más, en lo que no poco ayudó la concepción unificadora de técnicas y escuelas occidentales y asiáticas, debido a de Jesús.

Condenados es una prueba de fuego para Gilberto Subiaurt, quien aquí se lanza en un peligroso salto al vacío... para caer, por fortuna, en alfombra de plata. Sí, resulta una entretrejida labor, donde se siente -que es la mejor forma de conocer- el aliento de un extenso e intenso trabajo preparatorio, por el que arriba este intérprete de peso a una *summa* de habilidades, gestualidades, expresividades, en fin, a una potencialidad antes no disfrutada en su quehacer. Energía concentrada, organicidad, rigor en el detalle son, entre otras, las cualidades disfrutadas en su entrega por la que, también a partir de ahora -como María Teresa Pina,

Especialidad para niños y jóvenes

Actuación

Margarita Díaz

Nace una estrella

Texto

Historia de burros

de René Fernández Santana

Manipulación

Luis Enríquez Rodríguez

El panadero y el diablo

Puesta en Escena

René Fernández Santana

Historia de burros

Especialidad de Danza

Interpretación:

Lídice Núñez

La boda

Coreografía

Raúl Martín

La boda

Especialidad Teatro Dramático

Texto y Mejor Puesta en Escena

Bartolomé sin casa

de Pepe Santos

Actuación Femenina

María Teresa Pina

Elogio de la locura

Actuación Masculina

Jorge Ferdicaz

Bartolomé sin casa

PREMIO tablas

compartido a:

Elogio de la locura (Teatro Primero, Ciego de Avila).

Dirección: Oliver de Jesús. Actuación: María Teresa Pina

Condenados (Mirón Cubano, Matanzas). Dirigida e interpretada por Gilberto Subiaurt.

MENCION

Bella de Noche (Teatro Laboratorio, Santa Clara). Dirigida por Alejandro Jiménez. Actuación: Waldo Franco Marimón.

habrá que contar con él, no sólo como actor, apreciadas sus virtudes de realizador igualmente.

Ríspidos, críticos, dolorosos incluso, los textos de Raúl Alfonso casi siempre son "descubiertos" en este Festival anual, según ya va siendo un "estilo" en el joven dramaturgo de visible talento. Esta ocasión, un actor

tan visto en estos eventos con un director del mismo jaez, se adueñan de **Bella de noche**, para conseguir una puesta compleja y sencilla, terrible y humanísima, habida cuenta del atinado proceso de lectura, análisis y trabajo sobre la marcha con esta pieza sobre un travesti exiliado con sus nostalgias -SIDA mediante- y sus frustraciones y desgarramientos lógicos. La extensión conspira contra una síntesis mayor, decisiva en este caso.

El desempeño de Waldo Franco Marimón es elogioso, si bien requiere de determinada contención en algún que otro momento, pues el actor es dueño de un gran "dispositivo", por así decirlo, tal lo demuestra a lo largo de **Bella de noche**. Pienso que Alejandro Jiménez, en la dirección, hubiera podido controlar ciertos excesos de gestos, movimientos y expresiones que devienen reiterativas, algo no grave en su caso, pues se trata de aspectos a paliar con el pulimentado necesario a toda puesta.

En suma, pienso que los premios y la mención de **Tablas**, como el resto de los jurados, en el VIII Festival del Monólogo y Unipersonales fueron evidentemente justos, dados sus méritos ya reseñados aquí y visionados por quienes llenaron noche a noche el Café Brecht, en un marzo ya habitual para estos "géneros" esperados por muchos cada año. ■

*Waldo González

Mercedes Santos Moray

LA CULTURA DEL DIALOGO

reflexiones en torno a la escena cubana

Convocado por la Asociación de Artistas Escénicos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), se desarrolló en el pasado mes de abril el evento teórico *Cuba: Espacios para la actuación*, cuyas sesiones se produjeron en la sala Rubén Martínez Villena. Este proporcionó representaciones de distintos colectivos y proyectos de la escena cubana contemporánea.

El temario abordó puntos como las huellas de Stanislavsky y las experiencias cubanas con Brecht, la preparación del actor, la tradición popular en el comediante cubano, la significación de los ancestros, ritos e identidad; también, ganó en dimensión y proyección al incluir otros renglones de lo escénico, como el trabajo del actor en la radio, la televisión y el cine, experiencia largamente asumida en la escena cubana, amén de lo puntual y específico del teatro.

Mesas redondas sobre la significación stanislavskiana para el actor y las experiencias con Brecht, mostraron la integralidad del actor, en Cuba, donde la exposición de los participantes no sólo fue memoria viva -véase la presencia de Vicente y Raquel Revuelta, por citar sólo un ejemplo representativo de

nuestro universo escénico-, sino punto de reunión para un debate que no excluyó la polémica, pero que la asumió con el rigor profesional que lleva implícito la necesidad del diálogo y del respeto a la opinión ajena, donde en el otro se dimensiona el nosotros desde cada una de las ricas individualidades asistentes, como expresión también de una pluralidad de estilos y vivencias, de criterios y tendencias, que en nada resultan excluyentes, y donde confluyeron, además, varias generaciones y promociones de la actuación en Cuba.

La presencia de la formación teatral en el interior del país, marcadamente en Santiago de Cuba y las provincias orientales estuvo en la ponencia de Ramiro Herrera, como las experiencias de los actores de Camagüey y Santa Clara se evidenciaron en sus intervenciones durante los días del debate, con vehemencia y pasión, pero no ajenos a la racionalidad.

La huella de Konstantín Stanislavsky se expresó desde distintas ópticas y asimilaciones. Estaba la experiencia precursora de Adolfo de Luis, la incorporación del método a la formación de los niños-actores en un proyecto televisual, dirigido por la también actriz Cristina Rebull, en un abanico de posibilidades

que nos mostró la vigencia de una teoría que es praxis vital y no fórmula, que entre nosotros se adecuó y enriqueció, asimismo, con la especificidad del trabajo del actor en Cuba donde se incorpora lo universal a lo nacional, como factores que compulsan el desarrollo orgánico de la escena y es que también se evidenció cómo, en el teatro y las otras manifestaciones de las artes escénicas, ninguna menor, se expresa la dialéctica de la tradición y de la renovación, así como de lo culto y lo popular, profundamente enraizado en el proceso de nuestra propia identidad.

Un ángulo que no siempre recibe la atención que merece, el trabajo con el títere, ese real actor maravilloso como lo calificara en su ponencia Armando Morales, también se introdujo en los espacios para la actuación donde se rindió justo reconocimiento, expreso homenaje a la labor fundacional de los Camejo. Este tópico nos condujo a la reflexión sobre esa otra presencia del títere, ya en el lenguaje de los adultos, que fue también y en los 60, una de las vertientes más expresivas del teatro cubano y que debe reasumirse con igual aliento, en los 90.

El gracejo criollo, la manifestación saludable del "choteo", la

respuesta del humor cubano a las vicisitudes del diario existir afloraron en estos espacios con la fuerza del análisis sobre el bufo, no como una expresión menor ni marginal, ni tampoco con criterio puerilmente meliorativo, sino como valoración justa que asume, desde su presencia decimonónica, en los días de nuestra primera guerra de independencia, el lugar que le corresponde en la cultura teatral cubana. Así se manifestó en la ponencia de la teatróloga Esther Suárez, referente amoroso y sin prejuicios de una expresión estética absolutamente válida y a la que no podemos renunciar so pena de renegar a nuestra propia idiosincrasia. Por esa cuerda, también se potenció el humor, sus presencias y carencias en la escena cubana -véase el teatro y los llamados medios de comunicación masivos, televisión y radio, así como en el cine nacional-, en dialéctica relación con la existencia cotidiana de la que se ha nutrido siempre la comedia y, con particular énfasis, el humor, expresión no vulgar ni chabacana sino crítica y aguda, de un decir popular que no puede soslayar lo cotidiano y que de él se nutre y alimenta pero que, en nuestros días, todavía no alcanza la pujanza que debiera ni el lugar que le corresponde en la escena en Cuba.

En nuestros días no se puede soslayar, so pena del ridículo, la fuerza de la radio, la televisión y del séptimo arte como vías de la expresión escénica. Por eso, y como un cuerpo integrado al debate, estuvo en esos días el fenómeno de la actuación en esos medios, de sus especificidades, aciertos y manquedades, avalados con la experiencia fecunda de un grupo de nuestros

primerísimos actores, algunos también en su proyección como directores que, sin perder la autenticidad de lo artístico, han sabido hacer de tales medios un horizonte expresivo, orgánico para la actuación en Cuba en un diálogo de amplia resonancia con el público. El fenómeno mismo tuvo su magnífica ejemplificación con la tertulia abierta que se dedicó a la telenovela de Héctor Quintero: **El año que viene**, pieza que trae un nuevo lenguaje al medio televisual cubano y que nació de las tablas, desde las semillas de un clásico de nuestro teatro: **Contigo, pan y cebolla**.

El rito y lo ritual, como elementos presentes en la escena cubana y sus vínculos con la identidad y nuestras raíces ancestrales fue tema de la ponencia del dramaturgo Gerardo Fullea León, autorizado por su propia creación escénica para expresar, a manera de referente teórico, la labor de una praxis teatral que parte desde lo cubano para potenciarlo como expresión de lo universal. Sometido el tema al debate en una de las más interesantes mesas redondas, abierta inteligentemente por su conductora Vivian Martínez Tabares, sobre estos aspectos se expresaron Vicente Revuelta, Víctor Varela, Rogelio Meneses, Pedro Castro, Fernando y Joel Sáez quienes fueron desde la categoría estético-religiosa del rito hasta lo ritual como metáfora poética de la escena.

Una multiplicidad de puntos de vista, enfoques y realizaciones se manifestó como almendra de este evento donde se de-

mostró el alto nivel de los teatristas cubanos y quedó evidenciado el grado de madurez intelectual que prima, en estos momentos, en la escena de la Isla donde se expresa, con igual entusiasmo y dinámica que en la legendaria década del 60, la creatividad del talento, la inteligencia y la sensibilidad de nuestros artistas más allá de todas las limitaciones materiales que vive, desde su concreción, la nación cubana.

Aquí estuvo presente el esfuerzo de los artistas escénicos en los 40, la sostenida y voluntariosa entrega de los 50, la explosión creadora de los 60, el colapso angustioso de los 70, el volver a la vida de los 80 y, sobre todo, la espléndida madurez de un arte, el de la escena que, en los 90, es la más legítima expresión de cuanto acontece en el texto y en el subtexto de la sociedad cubana contemporánea. Podríamos, como en los tiempos del Barroco español, cuando en los corrales se presentaban las piezas de Lope de Vega, de Tirso de Molina y de Calderón de la Barca, en medio de la crisis hispana, decir que nuestra crisis coyuntural, en lo económico, social y cultural ha potenciado el teatro cubano, a sus creadores para transformarlos en una verdadera caja de resonancias.

Como en los días de **Santa Camila...** o de **La noche de los asesinos**, por sólo hacer referencia a dos momentos claves de nuestra dramaturgia y de nuestro teatro, ahora estamos en medio de la mayor creatividad, con voces plurales y no con aquella tendencia sectaria que

tanto nos dañó y lastró donde cada cual creyese dueño de la verdad absoluta e, incluso, se intentaba sellar la voz de los otros con el único grito posible, el de nuestro pensamiento y nuestra visión del mundo, para someter el coro de voces a una estética que se presentaba con el plural de modestia -el nosotros- pero que tenía la fuerza aplastante, ególatra de un yo que asumía como dómene la voluntad impositiva de quienes se creían portavoces de la palabra divina. Por suerte, esa infeliz etapa ha pasado. No estamos en los 70, sino a las puertas de otro siglo que es, también, la de otro milenio, el tercero de nuestra era.

La experimentación como vía de continua renovación, la búsqueda que se apuntala en la orgánica asimilación crítica de

lo teórico, en cuanto aporte sustancial para la renovación del lenguaje escénico, desde Artaud, Stanislavsky, Brecht, Grotowsky y Barba, citados reiteradamente en las diversas intervenciones durante los espacios para la actuación en Cuba, el referente crítico como necesidad del espíritu, la validez de múltiples estéticas y corrientes enriqueció este encuentro donde se expresó la inquietud creadora, la vehemencia y pasión de los más jóvenes, la autoridad profesional de nuestros más plenos artistas, en un clima de diálogo, el único que puede y debe existir entre mujeres y hombres de la cultura.

El respeto a la opinión ajena, la receptividad ante la crítica y no la reacción airada que obnubila la mente y mutila el alma, el intercambio posible de distintos puntos de vista, el poder

degustar articuladamente de todos los proyectos, es otra muestra de madurez intelectual y artística, esa que permite la creación sin esquemas ni lapidarias exposiciones que desconocen lo heterogéneo de la propia existencia humana y la cuota de tolerancia que resulta imprescindible para alcanzar la verdadera condición de persona.

Vuelve a abrirse para el teatro cubano la esperanza, sin prejuicios ni tabúes. El obstáculo a salvar es la creación misma y el único recurso válido lo es el talento. Ni temas ni tópicos censurables, sino responsable vocación creativa, en lógica respuesta con un acontecer histórico que no se detiene y que nos impulsa a tomar nuestro lugar en la escena porque bajo la luz del sol y en el amor de Dios hay espacio para todos nosotros. ■

LOS DIAS DE LA DANZA

Guillermo Márquez

29 de abril

Día Internacional

El pasado año establecimos el Día internacional de la Danza en nuestro país. Así nos uniamos al tributo que mundialmente se le rinde a Jean Georges Noverre, quien se vinculó con su obra a la vanguardia de siglo XVIII francés, dotando en sus postulados a la danza de un nuevo sentido conceptual y práctico.

Este año reeditamos la celebración los días 27, 28, 29 y 30 de abril en el Teatro Mella con una nutrida y variada representación danzaria.

Dentro de la Jornada creamos un espacio a las nuevas iniciativas, para así presentar a colectivos danzarios, coreógrafos y bailarines en ascenso, pero poco difundidos. Le correspondió esta vez a Danza Fragmentada de Guantánamo y La Fatiga de Ciudad de La Habana, presentar su trabajo ante colectivos ya establecidos en el panorama danzario nacional.

Danza Fragmentada está integrada por cinco jóvenes bailarines, desprovistos de una forma-

ción académica y profesional, pero sin embargo, bien provistos de una férrea decisión, energías y entrega suficiente para ser merecedores de una atención y respeto. Ellos son el primer resultado del esfuerzo incalculable de su director Ladislao Navarro, quien ha preparado paciente y tenazmente a estos cinco muchachos. Sencillez, seriedad y autenticidad. Ausencia de manierismos e intelectualismos falsos. No trataron de impactar ni de parecer ultramodernos. Mostraron sus primeros

logros con la simplicidad y la certeza de saberse ellos.

Espacio cero, March, Pasaje, Sin título y Transición fueron las coreografías escogidas para su primera presentación en la Ciudad de la Habana. Danza Fragmentada merece la atención de las organizaciones culturales de la provincia de Guantánamo, sin embargo, parece que las cosas todavía no son así.

La Fatiga es el sugerente nombre con el que se hacen llamar cinco jóvenes bailarines ex-integrantes del colectivo Danza Abierta. Aún no tenemos muy claro cuáles son las intenciones de éste nuevo equipo. ¿Debut y despedida? A pesar de sus indecisiones organizativas y artísticas, presentaron un programa con trabajos coreográficos que son resultado del intenso laboratorio creativo en el que han estado enfrascados -hasta la fatiga- todos estos meses buscando conformar una propuesta coherente y propia, demostrando y demostrándose de lo que podían ser capaces.

La nube, coreografía de Xenia Cruz y **Para volar viva** de Judith Sánchez son dos solos -interpretados por sus creadoras- que ilustran un camino interesante -esbozado en esta ocasión- pero que bien puede traer sorpresas significativas. No obstante los lenguajes disímiles -porque son varios los creadores de La Fatiga- la propuesta es continuable en sus objetivos, explotable y prometedora en sus propósitos.

Después de la tormenta y Ya no hay firmamento fueron las otras dos coreografías que completaron la muestra de La Fatiga. Esperemos que ésta primera presentación haya sido el inicio de un nuevo colectivo del que podamos continuar oyendo hablar con frecuencia.

Una nota distintiva dentro de la jornada fue la presentación de Danza Libre Universitaria, grupo de cámara de la Universidad Nacional Autónoma de México, dirigido por Cristina Gallegos, quienes se encontraban en el país como integrantes de la jornada cultural mexicana en Cuba. Invitados a nuestra temporada, Danza Libre Universitaria no resultó ser un invitado atractivo. Con un programa extenso y lento, esta agrupación quedó por debajo de lo que esperaba el público, con alguna que otra interpretación destacada.

Queda claro que en nuestros escenarios ya no puede bailar cualquiera, no solo por el nivel técnico y creativo de nuestra danza, sino porque -y también debido a esto- nuestro público conoce, sabe distinguir y por lo tanto, exige.

El resto de la programación estuvo a cargo de los colectivos danzarios nacionales, ya conocidos, que mostraron sus propios estilos de trabajo. Fuera de Balance con **Trote emocional** y **Coro de iglesia**, dos coreografías de Lesmes Grenot, puso de relieve su principal característica: cuatro excelentes y acopladísimos bailarines retando constantemente la dificultad

y la complejidad. La audacia acrobática, la precisión y el virtuosismo técnico dentro de un lenguaje lleno de academicismos, hacen de este grupo una propuesta a tener siempre en cuenta.

Danza-Teatro Retazos escogió para la ocasión tres fragmentos de su primigenio espectáculo **Mujeres** (Espacios, Proximidad y Quebranto) coreografía de Isabel Bustos. Con ellos Retazos demostró que el buen arte es intemporal e imperecedero. Tres pequeños momentos coreográficos cargados de la emoción, sugerencia y plasticidad en las imágenes característicos del colectivo. En una segunda presentación Mijail Rojas, bailarín del grupo, mostró su primer trabajo coreográfico: **Paradoja**, un dúo interpretado por su creador y Rosnery González. **Paradoja** fue estrenado en el mes de diciembre del pasado año en el Primer Concurso Nacional de Coreografía Danzan-Dos celebrado en la ciudad de Matanzas, en donde Rosnery González obtuvo el Premio a la Mejor Interpretación Femenina. Un dúo breve en su planteamiento e intenso en la fuerza de sus imágenes en movimiento.

Paradoja es la continuación artística de una novísima generación de jóvenes coreógrafos que todavía no entra en contradicción con sus formadores, que todavía se mantienen vinculados estéticamente a ellos, pero que ya comienzan a probar fuerzas y mostrar inquietudes creativas dentro de sus propios colectivos de trabajo.

eventos ■ festivales

No es éste el único caso. Si bien La Fatiga con sus propias características, es ejemplo de estas nuevas inquietudes coreográficas, otro tanto sucede en Danza Combinatoria con Angel Zaldívar quien hizo su debut como coreógrafo con **Trío a dos**. Aún dentro del estilo que Rosario Cárdenas ha diseñado para su grupo, la nueva coreografía probó que un camino nuevo puede abrirse para el joven bailarín. Danza Combinatoria completó su presentación con **Canción de cuna**, un solo interpretado muy destacadamente por el propio Angel Zaldívar y **Danza de fin de siglo**, ambas coreografías de Rosario Cárdenas.

Dentro de estos nuevos aires coreográficos dediquémosle unas letras a Jorge Alcolea, a quien durante años hemos visto crear y crear como estudiante de la Escuela Nacional de Danza Moderna con un estilo de movimiento muy personal y propio que llegó incluso a sentar pautas coreográficas dentro de la propia escuela. En esta ocasión vimos: **De una confesión** y **Aves**, este último un dúo que lució a Alexis Fernández, bailarín de Danza Contemporánea de Cuba, ganador el pasado año del Primer Premio y Distinción Bailarín Destacado en el II Festival Internacional de Danza Vento en Dansa en la ciudad brasileña de Porto Alegre.

En otra línea expresiva fue destacable la participación del Ballet List Alfonso. La danza española, las auténticas bailarinas y el conjunto musical

Alboreá hicieron del escenario con **Bulerías, Rumba flamenca** y **Tanguillo** un verdadero tablao lleno de fuerza, expresión y colorido.

Unase a esta corriente de baile español -que de repente ha tomado un auge destacadísimo en el contexto danzario nacional- la participación de los niños estudiantes de la Escuela del Ballet Español de La Habana quienes con **Penas y alegrías** propiciaron otro agradable momento de buen baile andaluz. A pesar de la corta edad de los intérpretes, estos se crecieron como profesionales por el rigor y el elevado nivel interpretativo.

No fue esta la única participación infantil. Otra muestra del trabajo con niños fue la presentación del Conjunto Infantil Así Somos dirigido por Lorna Burdsall. Lamentablemente la participación no fue todo lo interesante que siempre resulta un trabajo con niños bien articulado. La extrema espontaneidad y la descontrolada improvisación conspiraron en detrimento de la frescura y la creatividad de la propuesta. Destacable la interpretación de Yadira Ramírez en su papel de la niña robot.

La Academia de la Danza de Narciso Medina estuvo presente con **Homenaje a Gil Evans** coreografía de Sergio Armand, un francés, instalado en Cuba hace ya algún tiempo, que lleva años tratando de mostrar lo que hace, su modo de entender la danza. Su dúo de ésta ocasión, aunque extenso, evidenció una forma libre, suelta y descodi-

ficada de danzar, en la que puso en juego la alternancia entre lo físico y lo emocional del movimiento. Controlada y sin esfuerzo aparente fue una descarga energética que resultó interesante y llamativa para todos los que ya ansiábamos conocer algo del trabajo creativo de Sergio.

La boda, coreografía de Raúl Martín, ganadora de los premios Segismundo de coreografía e interpretación, además de menciones y reconocimientos en el recién celebrado VIII Festival del Monólogo y Unipersonales fue otro de los atractivos de la jornada. Aunque la actual versión resulta extensa y en momentos ronda en el cansancio, sigo pensando que la coreografía debe un alto por ciento de su razón de ser a la interpretación personalísima que Lidice Núñez -que domina técnica, artificios y recursos de todo tipo- hace de ella.

La participación de las Escuelas Nacionales de Danza Moderna, Folclor y Ballet fue otro momento particular. Con un trabajo coreográfico dentro de los niveles propios de su fundamental quehacer formativo, son estudiantes los que muestran -la mayoría de las veces- sus propios trabajos creativos. Se ha hablado de la posibilidad de establecer una sesión especial -dentro de la jornada- dedicada solamente al trabajo de las escuelas; pero, ubicarlas en una sesión independiente sería separarlos del contacto con el mundo profesional -al que aspiran- y distanciarlos del objetivo principal de la jornada. La Es-

cuela Nacional de Danza Moderna presentó **Hacia el sur**, coreografía premiada en el Primer Encuentro Internacional de Academias de Ballet y Danza Moderna. Sin más pretensiones que el organizado juego espacial de los grupos de bailarines en el escenario, resultó interesante por su nivel interpretativo.

Pobre las **Rumbas y chancletas** de la Escuela Nacional de Folclor. No hubo claridad ni precisión en el acompañamiento musical lo cual le quitó fuerza y vigor a la interpretación, la que de por sí ya estaba afectada por una poco coreografía interesante.

La Escuela Nacional de Ballet hizo del pas de deux de **La fille mal gardée** el pretexto para exhibir a dos jóvenes talentosos: Annette Delgado y Yosvani Ramos, ganadores de las Medallas de Oro respectivamente, el Premio a la Mejor Pareja y el Grand Prix de Yosvani Ramos en el Primer Concurso Internacional de Escuelas de Ballet recién celebrado en la Ciudad de la Habana. Precisión, dominio técnico, frescura y estilo acompañaron la interpretación de estos dos jóvenes laureados. Junto a ellos, Juliana Bastos y Amílcar Moré, también galardonados con Mención y Medalla de Oro respectivamente en el mismo concurso internacional, tuvieron un momento de brillante ejecución en la interpretación del pas de deux del ballet **Coppelia**. La danza clásica celebraba su participación con frag-

mentos del ballet **Atrapada**, coreografía de Ileana Balmori. Concebido en términos de un neoclasicismo tradicional y muy visto, no dijo nada nuevo a no ser la posibilidad de apreciar a cuatro buenas bailarinas.

Igual que el año anterior el cierre de la jornada recayó en el Cabaret Tropicana. Aunque todavía existen comentarios y dudas respecto a la participación de Tropicana en la Jornada de la Danza, creo que al final todos agradecemos la alegría, el estilo, el colorido y el tono con que Tropicana hace de su danza una exhibición elegante de buen gusto y saber hacer con conocimiento. Con **Babalú Ayé**, **Drume negrito** y **Se le ve** coreografías de Santiago Alfonso y Pedro Armenteros quedó clausurada la Segunda Jornada de la Danza por el Día Internacional de la Danza.

Auspiciada por el Centro de Teatro y Danza de La Habana y el grupo de danza-teatro Retazos, la jornada comienza a convertirse en otra actividad priorizada. Esa reunión que siempre necesitamos para compartir festivamente, para salirnos un poco de nuestro propio y particular mundo y ver lo que otros también están haciendo. Una fiesta que viene a unirse al amplio universo de posibilidades artísticas de todo tipo (festivales, concursos, cursos, talleres y temporadas) con que la danza cuenta en estos momentos en Cuba. ■

Cuando se habla de Festival, la primera asociación semántica es con fiesta, lo que presupone alegría, placer, despliegue del sentimiento espontáneo que yace en el hombre liberado mediante múltiples estímulos o mecanismos.

El cubano es un pueblo muy proclive al desenfado por su carácter extrovertido, su sentido de la ocupación más que de la preocupación, su humor y su disposición natural hacia el movimiento rítmico y sincopado. Es esta propensión motriz la que nos hace tan afines al baile y lo que nos caracteriza como danzarines de prestigio en todo el mundo. Nuestro folklore danzario es muy rico, y en cuanto a las formas más elaboradas y teatralizadas como el ballet y la danza contemporánea, contamos con varias agrupaciones de reconocidos méritos.

Para festejar con danza, el Ballet de Camagüey organiza cada dos años una reunión internacional bajo el título de Festival de Danza de Camagüey, en la cual participan colectivos

Festival de la Danza de Camagüey

Ismael S. Albelo

LA DANZA ENTRE TINAJONES

danzarios con las más disímiles orientaciones, desde las vanguardias más atrevidas hasta las piezas más tradicionales de la centenaria herencia balléutica.

Este año, se celebró la séptima edición del Festival, la cual revistió características especiales. Se conocen las dificultades por las que atravesamos los cubanos en estos tiempos, particularmente agudas en las provincias; pero también se conoce del tesón del ballet camagüeyano por mantener para su territorio la tradición de este evento. Así, volvió a descorrerse la cortina del teatro Principal para dar paso a ocho noches de danza, que se extendió al teatro Alcázar y a los municipios de Nuevitas y Sibanicú, conservando la acertada estrategia de descentralizar la cultura y extenderla a toda la provincia.

En esta ocasión sólo se pudo contar, como representación foránea, con un trío de artistas del Ballet de Trujillo, del cual dos eran bailarines cubanos contratados por esa institución peruana. Sin embargo, la muestra

nacional fue bastante completa y permitió valorar el estado de la danza cubana a seis años del 2000. Compañías como Danza Contemporánea de Cuba, Danza Combinatoria, Retazos, La Compañía Independiente de la Danza Narciso Medina -todas de Ciudad de La Habana-, Codanza de Holguín, Espiral de Matanzas y Danza Libre de Guantánamo, se ocuparon de enseñar el vocabulario moderno y contemporáneo, lleno de matices, perfiles e identidades bien definidas en unos y por encontrar en otros.

En cuanto al verbo folklórico, el Conjunto Cutumba de Santiago de Cuba, el Folklórico de Camagüey y algunas obras de Danza Libre de Guantánamo -compañía que simultanea esta vertiente con la contemporánea- se encargaron de las noches camagüeyanas, también con resultados bien disímiles.

Para exhibir los ancestrales y siempre gustados *fouettes*, *pi-rouettes* y *saut de basques* de la clásica academia, los ballets de Santiago de Cuba y Camagüey

se calzaron las puntas y nos trajeron una parte de sus repertorios, muy permeados por la más rancia gramática académica, pese a los intentos por incorporar las ya no tan nuevas líneas compositivas de un Jiri Kylian o de un Jorge Lefebre, por ejemplo. Los cubano-peruanos, dado lo reducido del grupo, sólo presentaron *pas de deux* de repertorio y una versión de **La siesta de un fauno**.

Es de observar, pese a logros y deficiencias, que cada grupo danzario nacional es bien particular, no repite la propuesta de otro, ni aún la de aquellos de los cuales emergieron, lo que garantiza la variedad de nuestro panorama. Sin embargo, hay que advertir que en el plano coreográfico, los grupos de provincias no alcanzan un nivel ni siquiera parecido al de las agrupaciones de la capital, a pesar de la probada calidad de sus intérpretes. Esto se notó sobre todo en la danza contemporánea, y pienso que fue útil la confrontación con los habaneros para llamar la atención de los coreógrafos del interior del país,

quienes son por lo general los directores de esos colectivos.

Habría que observar el diseño de repertorio de Danza Contemporánea de Cuba, quien mostró clásicos como **Cruce sobre el Niágara** junto a obras de Lídice Núñez o Isidro Rolando de más reciente creación; o la heterogénea muestra de la Compañía Narciso Medina, o las variantes danza-teatrales de Retazos; o los siempre sorpresivos y atónitos experimentos de Danza Combinatoria. Hay lenguajes y propuestas bien dibujados, identificatorios, líneas claramente diseñadas aún dentro de la más absoluta variedad: eso falta en provincias.

No podría eludirse una valoración particular, pues justo es reconocer, dentro de esta fiesta de los danzantes, aquello que se elevó por sobre la media. No pretendo subir o bajar el pulgar, pues considero más sano opinar que sancionar, pero en el caso del VII Festival de Danza de Camagüey hay que destacar las actuaciones de Danza Contemporánea de Cuba, la Compañía Independiente de la Danza Narciso Medina, el Conjunto Folklórico Cutumba y algunas obras e intérpretes de Retazos, Danza Combinatoria, Codanza y del Ballet de Camagüey.

Metamorfosis, obra de Narciso Medina, fue la prueba más fehaciente de lo necesario de la

confrontación, al ser bailada con calidad y entrega por Danza Contemporánea y por la Compañía de Medina: una misma obra con diverso planteamiento ayuda sin dudas al tan necesario desarrollo.

En el plano individual, Armando Ríos -en asombrosa forma-, Armando Martén (ambos de Danza Contemporánea de Cuba), junto a Angel Zaldívar, de Danza Combinatoria, fueron figuras destacadas del Festival. Ríos se mostró espectacular en **Déjame que te cuente y Metamorfosis**, mientras Martén logró en **Trastornados** una actuación audaz y cargada de emotividad. Zaldívar, por su parte, centró **Canción de cuna** -obra de Rosario Cárdenas- de fuerte carga dramática y exigencias técnicas que sólo un bailarín capaz como él podía salvar.

Las bailarinas Idania La Villa -Ballet de Camagüey- y Susy Lechuga -Ballet de Trujillo- unieron al virtuosismo de los grandes *pas de deux* del repertorio balletístico tan caro al público cubano, el oficio que lleva lo clásico a su total culminación. Idania en **Diana y Acteón** y Susy en **Pas de deux classique**, junto al **Majísimo** del ballet anfitrión, sacaron literalmente la cara por el lenguaje académico, pues el resto de la muestra no rebasó las expectativas.

Narciso Medina y Lídice Núñez fueron los coreógrafos que polarizaron el Festival. El primero, con su ya probado camino recorrido; la segunda, con el talento desesperado por mostrarse y el amplio camino que se abre a sus posibilidades. Sus obras, en conjunto, fueron lo más interesante del evento que en ocasiones puede ser tan importante como el éxito mismo.

Por los folklóricos, Cutumba puso en pie al público con **Tajona** y se presentó como una agrupación espontánea, natural, llena de profesionalismo y de la fuerza de la danza autóctona del pueblo.

Este VII Festival de Danza de Camagüey fue, ante todo, una verdadera fiesta, donde los más críticos -además de disfrutar del ánimo del baile- pudieron apreciar aciertos y analizar deficiencias, y el público camagüeyano, tan afín a la danza, pudo enriquecerse, escoger entre casi todas las tendencias danzarias nacionales y constatar que ante el milagro del baile, como ante la voluntad de un colectivo como el Ballet de Camagüey, no hay carencias, obstáculos o incomprendiones que valgan. La danza es mágica y sirve para hacernos mejores, y entre los tradicionales tinajones camagüeyanos se movió en los cuerpos de los danzantes ésta magia benéfica que envolvió a todos los concursantes a la cita agramontina. ■

SOBRE UNA EXPLOSION NECESARIA

La III Jornada de Teatro Leído, de la Sección de Dramaturgia de la Asociación de Literatura de la UNEAC, celebrada del 20 al 24 de marzo del presente año evidenció una vez más, que nuestros escritores de teatro no sienten temor alguno en llevar a la escena los temas, que de una u otra manera, inciden, en el quehacer diario del cubano contemporáneo y en el medio social en que éste vive.

La explosión, fue leída en dicha jornada y provocó una verdadera explosión de discusiones, tanto por las alternativas que ofrece para su montaje, como por las diversas interpretaciones que pueden hacerse de su original anécdota. La obra fue finalista y recomendada para su publicación en el Premio Iberoamericano de Dramaturgia Infantil y aparece entre los títulos a estrenar por el Proyecto de La Villa. Freddy Artilles (Santa Clara 1946) su autor, ha mantenido a través de estos últimos años, una estable producción dramática, tanto en el teatro para niños: **El conejito descontento**, **El pavo cantor**, **¡Llega el circo!**; como en el teatro para adultos: **Adriana en dos tiempos**, **Toda la verdad**, **Temas para broncas en posibles fechas**.

Aunque en sus primeras obras Artilles se mantuvo muy apegado a un realismo crítico, en **El esquema**, **La cueva** y **La explosión** sustituye nuestra realidad por otra esquemática y sintética que proyecta a los personajes hacia situaciones extremas dentro de las cuales éstos alcanzan dimensiones que a veces se acercan a lo grotesco.

Pero es realmente en **La explosión**, donde Freddy Artilles deja de ser Freddy Artilles (como diría Jorge Luis Borges) para proponernos un fantástico juego teatral, donde el Artilles comediógrafo deja atrás sus problemas familiares y logra entregarnos un material capaz de convertirse en un divertido espectáculo, del cual sobresalen: la riqueza de las situaciones, el buen manejo del diálogo y la excelente caracterización de los personajes.

Artilles escribió **La explosión** específicamente para ser hecha con títeres e inclusive le sugiere al futuro director artístico los mecanismos que deben ser utilizados a la hora de la construcción de ellos. Por lo tanto nos hallamos ante un caso bastante particular de nuestra dramaturgia: un autor que escribe una farsa para adolescentes o adultos que debe representarse en un retablo convencional y donde el títere es el centro del espectáculo.

Al trabajar su material desde ese punto de vista: títeres y no actores, el dramaturgo logra desprenderse de todas las ataduras de un teatro realista y le da riendas sueltas a su imaginación y luz verde a su fantasía. Eso es palpable desde que uno comienza a leer la descripción que hace de sus personajes:

Mr. Reush.- Sonrisa de dentadura blanca, especial para la TV. Usa gorra de los New York Yankees y siempre tiene cerca o carga consigo un bate de béisbol.

tablas

Libreto
No. 35



LA EXPLOSIÓN

pieza para títeres



ilustración: Carlos Estévez

de Freddy Artiles

(Finalista en el Premio Iberoamericano de Dramaturgia Infantil, Bilbao, España, 1994)

PERSONAJES

DIOS. Como todas las imágenes de Dios: túnica de color suave, barba blanca... sólo que un poco calvo, más bien delgado y quizás con espejuelos.

ARCANGEL. Alitas blancas como todos los arcángeles, pero con un toque de extravagancia. Quizás el pelo verde y brazaletes de erizado metal. Una mezcla de "gay" y "punk".

SR. GUMIERREZ. Muy trajeado, trigüeño y bigotudo. Grandes espejuelos calobares. Cierta gordura de buena alimentación.

MR. REUSH. Sonrisa de dentadura blanca, especial para la TV. Usa una gorra de los New York Yankees y siempre tiene cerca o carga consigo un bate de béisbol.

SR. RATINEZ. Delgado, algo encorvado, con lente. Medio calvo, con una camisita remangada. Aspecto de poca cosa.

CRISTOBAL COLON. Luce como cubierto por una pátina de polvo antiguo. Siempre porta su estandarte y lleva al cuello una cadena, mezcla de cruz y ancla, que le tumba el cuello cuando se inclina.

NEGRO. Musculoso, cabeza grande, ojos brillantes. Viste pulóver y pantalones vaqueros. Lleva una peineta para su pelo rizado.

INDIO. Más bien pequeño, pero bien formado. Su ropa mezcla lo contemporáneo con lo autóctono. Manos grandes para trabajar y luchar. Porta un cuchillo.

MUJER. Una figura fuerte y maternal a la vez. Se destacan en ella sus grandes pechos.

LUCIFER. Rojo y con su tridente, como siempre lo hemos visto.

SOBRE EL ESCENARIO Y LOS MUÑECOS

La obra se representa en un retablo convencional con una pantalla a foro para proyectar sombras cuando la acción lo requiera.

Aunque los realizadores del espectáculo pueden elegir a su gusto las técnicas de manipulación, se propone, a modo de sugerencia, lo siguiente:

DIOS y EL ARCANGEL pueden ser muñecos de varilla -DIOS quizás de mayor tamaño-, y el resto de los personajes, de guante. También el ARCANGEL y los demás podrían ser mimados (de los que permiten sacar una mano al titiritero). Esta técnica tiene la ventaja para esta obra de facilitar la manipulación de objetos.

Si la pieza se representara en un escenario mayor, con foso, también podría considerarse la variante de que DIOS fuera encarnado por un actor.

*En cualquiera de los casos, debe tenerse presente que el títere ha de ser el **centro** del espectáculo.*

ACTO UNICO

Sentado en su trono, sobre una nube, y envuelto en una música tronante y celestial, aparece DIOS. Hace un gesto con la mano hacia un lateral y la música cesa.

DIOS. *(Se pasa la mano por la frente, como si estuviera agotado. Advierte al público, y señalándolo con su sagrado índice extendido, dice:)* En verdad os digo, que esto de ser Dios cansa a cualquiera. Es como ser rey, o emperador, o dictador, o presidente, pero peor, porque es un trabajo permanente. *(Se detiene como pensando)* Peor... dictador... presidente... permanente... *(Al público)* No, no, la obra no es en verso. Fue una casualidad.

Entra el Arcangel, batiendo sus alas.

ARCANGEL. Señor.

DIOS. *(Cansado)* Dime, hijo.

ARCANGEL. Vengo a recordarle que hoy es el 12 de octubre.

DIOS. *(Después de una pausa)* ¿Y qué?

ARCANGEL. Señor, es la fecha del descubrimiento.

DIOS. ¿Qué descubrimiento?

ARCANGEL. El de América. *(DIOS no reacciona)* O si lo prefiere, el encuentro de las dos culturas, o el encuentro de dos mundos, o el choque de las dos culturas, o...

DIOS. ¡Basta, Arcángel, no te excedas!

ARCANGEL. Le doy todos los elementos, señor.

DIOS. No hace falta. Se supone que todo eso lo haya decretado yo mismo. Lo que pasa es que en ese lado del mundo las cosas siempre se complican tanto que ni Dios sabe adónde puedan ir a parar.

ARCANGEL. Mas para algo tiene usted a su equipo.

DIOS. ¡Bah! Burocracia. Pero dime, ¿qué hay de nuevo por allá?

ARCANGEL. De nuevo, nada, Señor. Lo de siempre. Pero si quiere echar un vistazo...

DIOS. Sería bueno, Arcángel. Con tantas desgracias y guerras en todas partes, apenas he podido ocuparme de esas tierras en los últimos tiempos. A veces tengo la impresión de que las he dejado un poco de la mano de Dios.

ARCANGEL. ¿Cómo, Señor?

DIOS. No me hagas caso, hijo. Esta maldita obligación de estar en todas partes... En fin, vamos a ver...

ARCANGEL. En seguida le comunico, Señor.

DIOS y el ARCANGEL se dan vuelta. Música. Aparece un tablero como de video o computadora y el ARCANGEL acciona algunos botones. DIOS y el ARCANGEL se van hundiendo en el retablo y en la pantalla aparece, en sombras, primero la tierra, luego el continente Americano y más tarde sólo la América Latina, a la vez que esta última imagen se disuelve, va subiendo en el retablo la figura de GUMIERREZ, sentado tras un buró con varios teléfonos. Detrás hay una ventana de vidrio.

GUMIERREZ. ¿Cómo? ¿Huelga dice? ¿Y qué ha hecho ese idiota? Bien, bien. Lo llamaré enseguida. *(Cuelga el teléfono y levanta otro.)* Señorita, localíceme al señor Ratínez y dígame que se presente aquí. ¡Al instante! *(Tira el teléfono, se vuelve y mira por la ventana. La abre y se escucha un vocerío. La cierra de inmediato y el ruido se corta.)* ¡Salvajes!

Entra RATINEZ.

RATINEZ. ¿Me llamó, señor Gumiérrez?

GUMIERREZ. Sí, lo llamé para preguntarle qué medidas ha tomado para controlar a esa genteza.

RATINEZ. Les he hablado, señor, pero...

GUMIERREZ. Con hablar no se resuelve nada, señor Ratínez.

RATINEZ. ¿Y qué puedo hacer entonces, señor Gumiérrez?

GUMIERREZ. Usted sabrá. ¡Contrate rompehuelgas! Siempre los hay. Y si no, ¡deténgalos, engáñelos, encárcelos! ¡Lo que sea! Después de todo, ¿qué son? ¡Indios, negros, campesinos. ¡Lo peor!

RATINEZ. (Con timidez) Pero también son seres humanos, señor. Y la están pasando muy mal.

GUMIERREZ. Ah, ¿sí? ¿Y cómo cree usted que la estoy pasando yo?

RATINEZ. Es distinto, señor. Quieren un aumento de sueldo porque lo que ganan no les alcanza para vivir.

GUMIERREZ. Ah... ¿Y qué sería de usted mismo si se queda sin empleo, señor Ratínez?

RATINEZ. ¿Por qué me pregunta eso, señor Gumiérrez?

GUMIERREZ. ¡Porque eso es lo que va a pasarle como no me contenga a esa manada enseguida! Esto no es una tiendecita de barrio, ¿me entiende?, ¡Es una transnacional! ¡Así que le doy veinticuatro horas para terminar con esa huelguita, o lo hago polvo!

Da un puñetazo en la mesa y se levanta una nube de polvo a la vez que suena el teléfono. GUMIERREZ lo toma.

GUMIERREZ. ¡Oigo! ¿Quién? ¿Míster Reush? ¿Ahora mismo? No, señorita, dígame que...

Se oye el brusco abrirse de una puerta e irrumpe Mr. REUSH.

MR. REUSH. *Good morning, Mr. Güimeress...*

RATINEZ. (Iniciando mutis) Con su permiso, señor...

GUMIERREZ. (A RATINEZ) ¡Quédese, imbécil!

MR. REUSH. (Alzando su bate) *What did you say?*

GUMIERREZ. No, Míster Reush. Hablaba con mi capataz. *Welcome* a mi oficina. ¿Cómo está usted?

MR. REUSH. (Baja el bate). *Well, Mr. Güimeress, as you can see, the situation is quite difficult.*

Una pausa GUMIERREZ y RATINEZ se miran. Luego miran al público y le hacen señas de que espere. GUMIERREZ se vuelve, da unos toquitos en la mesa y uno de los titiriteros surge en el retablo sosteniendo un cartel que dice:

CARTEL. "Sr. Gumiérrez, los intereses de *mi* país están en peligro".

Los dos personajes leen y asienten, el TITIRITERO y el CARTEL desaparecen.

GUMIERREZ. Tiene usted razón, Míster Reush. La situación es difícil, pero no se preocupe, todo se arreglará. Aunque, *by the way* ¿qué sugeriría usted?

MR. REUSH. *Oh, Mr. Güimeress... This is a democratic country. You know what to do in such cases.*

Mismo juego.

CARTEL. "Aplástelos, imbécil!, o *nosotros* tendremos que intervenir!"

GUMIERREZ. Es lo que siempre he dicho, Míster Reush: la democracia cuenta con mecanismos de control social que ni siquiera podrían soñarse en el seno de un régimen totalitario.

Suena el teléfono. Responde RATINEZ.

RATINEZ. ¿Sí? (Pausa) ¿Cómo dice?

GUMIERREZ. ¿Qué pasa, señor Ratínez?

RATINEZ. ¡Dios mío! (Cuelga y comienza a temblar. DIOS aparece de pronto y le da unas palmaditas tranquilizadoras. Desaparece.)

GUMIERREZ. ¿Qué hay, señor Ratínez?

RATINEZ. Señor, la gente tiene rodeada la compañía. Han tomado los lugares estratégicos y están dispuestos a volarlo todo si no se cumplen sus demandas.

GUMIERREZ. ¡Bestias! ¡Sardanápalos!

MR. REUSH. *What?*

RATINEZ. Además, señor, una representación de ellos viene para acá ahora mismo a parlamentar con usted.

GUMIERREZ. ¿Parlamentar? ¡Qué parlamentar ni ocho cuartos! ¡Que los echen!

MR. REUSH. *Mr. Güimeress...*

GUMIERREZ. Mister Reush, creo que esta situación pone en peligro la libre empresa, la constitución de la República, amenaza la paz de la región...

MR. REUSH. *And endangers the lives of our citizens, residents in this country.*

CARTEL. "Y pone en peligro las vidas de nuestros ciudadanos, residentes en el país."

RATINEZ Y GUMIERREZ miran el CARTEL.

MR. REUSH. No, no. (*Va hacia el CARTEL, le da un golpecito y lo baja. Dirigiéndose al público, con acento.*) No necesario *translation*. Más de doscientos *years* que decimos lo mismo.

GUMIERREZ. Entonces, ¿podemos contar con su intervención, Mister Reush?

MR. REUSH. *Mr. Güimeress... That's what friends are for.*

CARTEL. "Seguro. Las intervenciones son nuestra especialidad."

MR. REUSH. *But...*

GUMIERREZ. ¿Pero?

MR. REUSH. *First, we must to evacuate our citizens.*

CARTEL. "Pero los muertos los ponen ustedes."

GUMIERREZ. Y eso... ¿será pronto, Mister Reush?

MR. REUSH. *The sooner the better* (*Levanta su bate, hace un "swing", y con el movimiento sale por un lateral.*)

GUMIERREZ. ¡Mister Reush!

RATINEZ. (*Que ha ido hacia el otro lateral.*) ¡Señor Gumiérrez!

GUMIERREZ. Diga.

RATINEZ. Ahí vienen los representantes.

GUMIERREZ. (*Protocolar, arreglándose la corbata.*) Dígales que esperen un momento...

RATINEZ. (*Hablando hacia el lateral.*) Dice el señor Gumié...

El INDIO, el NEGRO y la MUJER entran, arrollando a RATINEZ.

NEGRO. Aquí estamos, *man*.

GUMIERREZ. (*Tose, está asustado*) Bien, señores, me han comunicado que ustedes desean tener un cambio de impresiones. Como saben, la compañía siempre ha estado presta a escuchar las necesidades de sus trabajadores. Desde los tiempos más...

NEGRO. Abrevia, *man*.

GUMIERREZ. ¿Cómo dice?

MUJER. Señor, no tenemos tiempo. Hemos venido a plantearle nuestras demandas.

GUMIERREZ. Muy bien. ¿Y cuáles son?

MUJER. Aquí están. (*Saca un largo rollo de papel.*) Primero: mejores condiciones de trabajo.

GUMIERREZ. ¡Absurdo! Nuestra compañía tiene las instalaciones más modernas.

MUJER. Segundo: derecho a la creación de sindicatos independientes.

GUMIERREZ. ¿Sindicatos? Pero, ¿para qué ustedes necesitan eso?

MUJER. Tercero: aumento de salarios.

GUMIERREZ. ¡Imposible! Pagamos los salarios más elevados del país.

MUJER. Pero con la inflación no alcanzan ni para comer.

GUMIERREZ. ¿Y qué culpa tengo yo de la inflación?

NEGRO. Si no te transas, *man*, vas a tener culpa de la explosión.

GUMIERREZ. ¡Ustedes están locos! ¿No se dan cuenta de que si hacen eso volamos todos, que todos vamos a morir?

NEGRO. Mejor morir como hombres que vivir como ratas, *man*.

GUMIERREZ. Señores... ¡recapaciten! Nuestra compañía ha ofrecido trabajo honrado a miles de personas.

MUJER. Para exprimir las.

NEGRO. Y hacerse ricos arrancándoles el pellejo.

INDIO. *(Dando un gran salto cuchillo en mano)* ¡Bastaaaaa!

GUMIERREZ. *(Retrocediendo)* ¡Señor Ratínez, llame al ejército!

INDIO, NEGRO y MUJER se vuelven a un tiempo hacia RATINEZ.

RATINEZ. Pero, señor...

GUMIERREZ. ¡Haga lo que le digo! *(RATINEZ va a dirigirse al teléfono. El INDIO enarbola su cuchillo y el NEGRO su peineta. RATINEZ retrocede)* ¿No ha oído, Ratínez?

RATINEZ. Sí, señor, pero... *(Señala a los otros)*

GUMIERREZ. ¡Cumpla mi orden! *(Le pega a RATINEZ y lo lanza hacia el teléfono. El NEGRO pincha a RATINEZ con su peineta y éste, de un salto, cae de nuevo junto a GUMIERREZ)*

RATINEZ. ¡Aaaaaaaauch!

GUMIERREZ. ¡Señores, esto es inexcusable! ¡Ratínez!

Lo empuja de nuevo. Cuando RATINEZ vuela hacia el teléfono lo pincha el cuchillo del INDIO. Regresa de un salto junto a GUMIERREZ. Este lo vuelve a empujar y ahora choca con los pechos de la MUJER. El juego se incrementa. RATINEZ va de un lado a otro como una pelota. Por el aire grita: "¿Qué hago! ¿Qué hago?" y de pronto se escucha una enorme explosión. Oscuro. En la pantalla se proyecta la explosión y luego se ve el ascenso de dos figuras con alitas al compás de una música celestial. Al disolverse esta imagen reaparecen DIOS y el ARCANGEL.

DIOS. ¿Qué pasó?

ARCANGEL. *(Accionando inútilmente los botones)* No sé, señor. Parece que aquello explotó.

DIOS. No era para menos. Me pregunto por qué no había explotado antes.

ARCANGEL. Sabe Dios, Señor. *(DIOS lo mira)* Disculpe.

DIOS. Pero bueno, ¿y esa gente? Deben haber venido para acá arriba.

ARCANGEL. O para allá abajo. ¡Quién sabe!

DIOS. Yo debo saberlo.

ARCANGEL. Sin duda, Señor. Pero... de todas formas... ¿No cree que debemos averiguar en Admisión?

DIOS. Hazlo si quieres. Te encantan los formulismos.

ARCANGEL. Enseguida. *(Mientras DIOS va a sentarse en su trono, el ARCANGEL levanta un teléfono del propio tablero)* ¿Admisión? Aquí el Nivel Central. Tellamo para que me averigües los nuevos ingresos. No, ahorita mismo, pero ya deben haber llegado. Imagínate, fue una explosión, ¡ja, ja, ja! *(DIOS lo mira, se calla de pronto)* ¿Eh? Deja eso, ya llenarán el formulario luego. Averigua pronto, que el Señor tiene prisa.

DIOS. ¿Algún problema, hijo?

ARCANGEL. *(Volviéndose a DIOS y tapando la boca del teléfono con la mano)* Ninguno, Señor. Pero es un arcángel nuevo que empezó en el puesto hace apenas mil quinientos años y aún no está práctico.

DIOS. Ah... pues que se avive, ¿eh?, que arcángeles son los que sobran.

ARCANGEL. *(Tragando en seco)* Sí, Señor. *(Al teléfono)* ¿Sí? Dime los nombres *(Apunta en una libretica)* ¿Eh?... ¿Seguro? *(Mira a DIOS)* ¿Y el otro?... ¿Seguro?... Bueno, **okey.** Ahora los demás... ¿Cómo que no? Tienen que ser más. Fíjate bien. *(Mira a DIOS)* En seguida estoy con usted, Señor. *(Al teléfono)* Sí, dime... Anjá... Así que... Bueno, cualquier cosa te vuelvo a llamar.

El ARCANGEL cuelga. Desaparecen el tablero y el teléfono. Se dirige al trono.

DIOS. ¿Qué hay, hijo?

ARCANGEL. Señor... en Admisión sólo están registrados los señores Gumiérrez y Reush.

DIOS. ¡Cómo! ¿Y los demás?

ARCANGEL. Eso mismo pregunté yo, pero me dicen que no están.

DIOS. ¡No puede ser! ¡Tienen que estar!

ARCANGEL. Creo que usted tiene razón, Señor, pero...

DIOS. *(Empezando a montar en cólera divina. Se levanta de su trono)* ¿Cómo que **crees** que tengo razón? ¡Yo siempre tengo razón! ¡Mi trabajo consiste en tener razón y ser justo!

ARCANGEL. Claro, Señor, pero...

DIOS. ¡Silencio! ¿Qué te dijeron de los otros?

ARCANGEL. Nada. No saben.

DIOS. ¡No saben! ¡Pero qué clase de Cielo es éste! ¿Y dónde se han metido entonces?

ARCANGEL. *(Temeroso)* Señor... discúlpeme, pero... quizás... *(Señala hacia abajo).*

DIOS. ¡¿Con ese contrabandista?!

ARCANGEL. No sé, Señor, pero podríamos investigar.

DIOS. *(Levantando los brazos)* ¡Rayos y centellas!

Oscuro súbito. Pavoroso ruido de truenos. En la pantalla se proyectan rayos y centellas y un cartel que dice: "Cólera Divina No.1". Cesa el ruido y se va la imagen. Luz de nuevo a la escena.

ARCANGEL. Cálmese, Señor, que la cólera es mala consejera.

DIOS. ¡No la de Dios, follón! ¿O es que tú vas a aconsejarme a mí?

ARCANGEL. No, Señor, pero...

DIOS. ¡Pero nada! Llama a ese rufián. **(SEÑALA HACIA ABAJO)** y pregúntale.

ARCANGEL. A la orden, Señor. *(Vuelve a sacar el teléfono mientras DIOS regresa a su trono)* ¿Sala de Calderas? Te hablan del último piso. Sí. ¿Está Lucy por ahí?... ¿Sí? *(Se arregla el pelo)* ¡Ay, pónmelo! *(A DIOS)* Ya viene, Señor.

DIOS. ¿Quién viene, alma de cántaro?

ARCANGEL. Lucifer.

DIOS. ¿Aquí?

ARCANGEL. Aquí, no. Al teléfono.

DIOS. Ah... ¡pues termina de una vez!

ARCANGEL. *(Al teléfono)* ¿Lucy? *(Coqueto)* ¿Cómo estás, bribonazo?

DIOS. ¡Arcángeeeel!

ARCANGEL. ¡Ay, Señor, usted mismo ha dicho que a pesar de las diferencias ideológicas hay que coexistir!

DIOS. Pero una cosa es la coexistencia y otra el relajó. ¡Repórtate!

ARCANGEL. *(Suspira)* Sí, Señor. *(Al teléfono, protocolar)* Señor Lucifer, necesitamos hacer una comprobación. ¿Sería tan amable de comunicarme cuáles han sido sus últimos ingresos? *(Pausa)* Sí. Tomo nota. *(Saca su libretica)* Anjá. ¿Sólo tres? Bien. *(Pausa, escucha)* ¿Eh? ¡Ji, ji, ji! ¡Ay, Lucy, eres un bandido! *(DIOS se pone de pie en su trono, el ARCANGEL serio)* Perfectamente, señor Lucifer, muchas gracias. *(Cuelga)* Allá están, Señor.

DIOS. ¿Quiénes están?

ARCANGEL. El NEGRO, el INDIO y la MUJER.

DIOS. ¡Qué vergüenza! ¿Y el otro?

ARCANGEL. Sólo esos tres.

DIOS. ¿Y dónde se metió el otro?

ARCANGEL. Sabe Dios, Señor. *(DIOS lo mira)* Disculpe. Quizás quedó vivo.

DIOS. No seas tonto, Arcángel. De una explosión como esa no hay quien se salve.

ARCANGEL. Entonces, estará en la Sala de Espera.

DIOS. Seguramente. No va a estar en el Limbo. Pues llégate allá y tráelo a mi presencia.

ARCANGEL. Enseguida, Señor.

DIOS. Pero antes, mándame para acá a esos dos magnates.

ARCANGEL. ¿Algo más, Señor?

DIOS. Sí. ¡Desaparécete! *(Hace un gesto y el ARCANGEL desaparece. Ahora da paseitos nerviosos de un lado a otro con las manos a la espalda)* ¡No faltaba más! Como si uno estuviera pintado en la pared. Ya va siendo hora de poner orden en este jolgorio.

Se escucha la música de un Rock'N'Roll de los años cincuenta o algo semejante y entran bailando, con alitas a la espalda y aritos sobre sus cabezas, GUMIERREZ y REUSH. DIOS los contempla un rato cruzado de brazos, de pronto levanta sus brazos y clama:

DIOS. ¡Truenos y relámpagos!

Oscuro. Ruido de truenos y chispazos de relámpagos sobre la pantalla, con un letrero que dice "Cólera Divina No.2". Vuelve la luz a la escena.

REUSH. *(Enarbolando su bate)* **What is it?**

GUMIERREZ. Parece que hubo un corte eléctrico.

DIOS. ¡Señores...!

REUSH. *(Que advierte a DIOS, soltando su bate)* **Oh, Mister God!** *(Se le acerca con la mano extendida)* **Glad to meet you!**

DIOS. ¡Vade retro, Satana!

REUSH. *(A GUMIERREZ)* **What did he say?**

GUMIERREZ. Eso es latín Mister Reush.

REUSH. **Latin?** Entonces... **God is...** ¿latino?

GUMIERREZ. No, Mister Reush, Dios...

DIOS. *(Interrumpiendo)* ¿Qué hacen ustedes aquí?

GUMIERREZ. ¿Nosotros? Pues... nada. Aquello explotó, y vinimos.

DIOS. ¿Y quién les dijo que tenían derecho a alojarse aquí?

REUSH. **Look, Mr. God, if your problem is money, we have a lot.**

DIOS *(Que no entiende)* Un **moment.** *(La mano de un titiritero le coloca a DIOS unos audífonos de traducción)* Repita, **please.**

Ahora se escucha en boca de REUSH, pero por audio, la voz del traductor en un español de fuerte acento castizo.

REUSH. Escucha, majo, si tu problema es la plata, nos sobra.

DIOS. ¡Qué dices, blasfemo!

REUSH. He dicho que...

GUMIERREZ. *(Interrumpiendo)* ¡Señores, por favor! No echemos a perder este encuentro tan grato por un simple problema de traducción, Señor Dios, tanto Mister Reush como un servidor, tenemos mucho gusto en estar aquí con usted.

DIOS. Lástima que yo no pueda decir lo mismo.

REUSH. *(A GUMIERREZ)* ¿Seguro que este chaval no es latino?

GUMIERREZ. Seguro, Mister Reush. *(A DIOS)* ¿Por qué usted dice eso, Altísimo?

DIOS. Porque no veo las razones para que ustedes dos entren al reino de los justos.

GUMIERREZ. ¿No? ¿Y quiénes más justos que nosotros, que hemos dedicado nuestras vidas a hacer el bien?

DIOS. *(Se toca la cabeza, una mano le quita los audífonos)* ¿Podrías explicarte, hijo?

GUMIERREZ. Con gusto, señor. *(Entra música sentimental, quizás un tango. Se atenúa la luz de la escena y sobre la pantalla, en sombras, se recrea o se critica el discurso de GUMIERREZ)* ¿Cuál ha sido mi vida? Una infancia pobre y miserable, vendiendo frutas por las calles,

padeciendo hambre y frío, sin abrigo, sin escuela, sin compañía, despreciado por todos, menos por la pobre viejecita que me esperaba cada noche en la soledad de aquel cuartico oscuro con la esperanza de llevarse un bocado de comida a su boca sin dientes. ¡Ay, Señor! Esa fue mi vida, hasta que un día... un tío rico se murió y me dejó cuatro millones de dólares. (*Ahora exaltado*) ¡Fue la mano de Dios! Su mano, Señor. Y entonces compré negocios, acciones, empresas, ¡me hice más rico! (*Transición. Humilde*) Y prometí poner mi vida al servicio de los demás. A aquella compañía, Señor, que con tanto trabajo y sacrificios edificué, tuvieron acceso indios, negros, campesinos, ¡hasta mujeres! (*Acido*) ¿Qué mayor prueba de amor hacia la humanidad, Señor, que afrontar el peligro de contaminarse por tal de hacer el bien? (*Vuelve la luz, se disuelven las imágenes. De nuevo en un tono dulce*) Y ahora, Señor, esas mismas ovejas a quienes di de pastar, me han pagado con el odio, la violencia y la destrucción. ¿Es eso justo, Señor? ¿Y es acaso injusto que yo esté aquí?

choque de la pelota.) ¡Jit! Gracias a nosotros, en esas tierras florecen hoy la democracia y el progreso, porque hemos sabido colaborar con las fuerzas más avanzadas para eliminar y aplastar cualquier brote de terrorismo, de tiranía y de opresión. (*De nuevo un "swing" y el choque de la bola*) ¡Jonrón! (*Cesa la música*) Ese ha sido y será nuestro destino histórico, Señor. ¡Salvar ese continente!

Cesa la música. DIOS sigue incólume y REUSH solloza.

REUSH. *Oh, Mr. Güimeress...!* (*Se abraza a GUMIERREZ*)

GUMIERREZ. ¡No somos nada, Mister Reush! (*Lloran abrazados*)

DIOS. ¡Basta de jirimi queos, y al grano! A ver usted, ¿qué tiene que decir?

REUSH. *Me?*

DIOS. Sí, *you.*

REUSH. *I, Mister God...*

DIOS. (*Con un gesto de la mano*) **Moment!** (*Se toca la cabeza, de nuevo le ponen los audífonos*) Adelante.

Mismo juego con la voz de REUSH.

REUSH. Yo, señor Dios, reconozco que tuve la suerte de venir al mundo en una tierra bendecida por usted, Señor. (*Comienza a escucharse la música de "Take me out to the Ball Game"*) Mis antepasados lucharon por la libertad y la justicia en su propio suelo, y luego se dieron a la sagrada tarea de expandirlas por ese continente salvaje. (*Hace un "swing" con el bate y se oye el*

GUMIERREZ. *Wonderful*, Mister Reush. (*Aplaude. A DIOS*) Y bien, señor Dios, ¿tenemos razón, o no?

DIOS. (*Se toca la cabeza. Le quitan los audífonos*) Hijo mío, la razón...

Se escucha de pronto un trompeteo a la vez que del borde del retablo salen unas trompetas móviles con banderas heráldicas. Por un lateral entra CRISTOBAL COLON con su estandarte. Desaparecen las trompetas y cesa la música.

COLON. *Signore Dio*, heme aquí.

GUMIERREZ. Y éste, ¿quién es?

COLON. (*A GUMIERREZ*) ¡No me conocéis, bergante? ¡*lo sono Colombo*, el Almirante!

REUSH. *Columbus? Really? Wow!*

DIOS. ¿Y qué haces aquí ahora, hijo?

COLON. *Ma come?* Hoy es mi *giorno* ¿Olvidáis que desde hace *cinquecento anni* acudo en esta fecha a plantear mis demandas?

DIOS. Ah, tienes razón. Y este Arcángel no me lo recordó. ¡El día menos pensado lo voy a lanzar al paro!

COLON. ¿A mí, *Signore?*

DIOS. A ti, no, al Arcángel. Por negligente.

COLON. *Allora...* ¿me escucháis?

DIOS. ¡Qué remedio! La agenda es la agenda. Pero mira, Cristóbal, hoy estoy ocupado porque tengo visita. (*Señala a los otros dos*) Así que te ruego seas breve.

COLON. *Bene!* ¿Y quiénes son *i signori?*

DIOS. El señor Gumiérrez y el señor Reush.

COLON. *Piacere...*

DIOS. Y aquí, como ya saben, el señor Cristóbal Colón, Almirante de la Mar Océana.

REUSH. *Nice to meet you, Mr. Columbus.*

GUMIERREZ. Es un placer, Almirante. (*Acercándose a DIOS, en aparte*) Una pregunta, Señor, ¿por qué habla la mitad en italiano?

DIOS. Traumas de la infancia, hijo. El mismo nunca supo si era italiano, español u otra cosa.

GUMIERREZ. Ah... trastorno de identidad.

DIOS. ¡Eso!

COLON. ¿Sucede algo, **Signore Dio**?

DIOS. Nada, hijo, te escucho.

COLON. (*Se inclina y el ancla que lleva al cuello casi le tumba la cabeza, con trabajo, levanta el cuello*) Como sabéis, **Signore**, en momentos decisivos **per** la historia de la humanidad, me lancé a los mares con bravura. (*Música emocionante de filme de aventuras. Se oscurece la escena y en la pantalla se recrea el discurso de COLON*) Eran tiempos de superstición en los que **i marinari** creían que pavorosos monstruos acechaban las naos para engullírselas, que la **Terra** era plana y que al final del horizonte los buques caían al vacío. **Ma io, Signore** sabía que la **Terra** era redonda y me lancé a la aventura bajo el pendón de España, **sicuro** de que habría de triunfar. Así, despegando del puerto de Palos y siguiendo la línea de...

DIOS. ¡Cristóbal, Cristóbal! (*Se disuelven las imágenes. Vuelve la luz a la escena*) Esa historia la conoce todo el mundo desde que empieza a ir a la escuela. Te pedí que fueras breve porque estoy ocupado. Así que dí lo que tengas que decir, hijo, ¡y andando!

COLON. Bene, Signore Dio. (*Se inclina de nuevo y mismo juego con el ancla*) Lo que tengo que **dire** es que conmigo se ha cometido una injusticia al no reconocerse mis méritos y lanzármese al Purgatorio **per cinquecento anni. Perche ¿quale sono** las culpas que debo purgar **io, il uomo** que abrió a una **terra** de infieles y salvajes las puertas de la **civilizzazione?** **¿Quale sono** mis pecados? **¿Perché non posso io** disfrutar del Paraíso, **io, il uomo** que descubrió un

mundo **nuovo** bajo el estandarte de la **croce**? (*Levanta su estandarte y el cuello se le inclina con el ancla*)

GUMIERREZ. (*Aplaudiendo*) ¡Bravo, señor Colón, bravo!

REUSH. (*Igual*) **Terrific, Chris! You're a winner!**

DIOS. ¡Silencio! ¡No quiero campanitas aquí! (*A COLON*) ¿Ya terminaste, Cristóbal?

COLON. Sí, Signore. Ma debo agregar que la injusticia ha sido mundial. Fui criticado **in vita**, morí en la **porca miseria**, y, para colmo, a las tierras que **io** y sólo **io** descubrí, le **hanno** dado el nombre de un intrigante de la peor laya. ¿Es eso justo, **per la Madonna**? Y lo peor, **Signore Dio**, es que ahora, **cinquecento anni dopo la mia** hazaña, cualquier cometripas se llena la boca **per dire** que **sono un criminale, ¡come si io** tuviera la culpa de todos los males que aquejan a esas tierras malditas!

DIOS. ¡Contente, hijo!

COLON. Me contengo, **Signore** (*Se inclina, de nuevo el ancla, levanta con trabajo el cuello*) **Ho detto!**

Entra RATINEZ mirando un papelito que lleva en la mano. Levanta la vista.

RATINEZ. ¿Es esta la oficina del Altísimo?

DIOS. Esta es, hijo. Hace rato que te espero.

RATINEZ. (*Sorprendido*) ¿Es usted Dios?

DIOS. El mismo. ¿Qué te asombra?

RATINEZ. No, nada. Es que... me lo imaginaba más gordo.

DIOS. No creas todo lo que pintan en las estampitas.

GUMIERREZ. ¡Pero si es el señor Ratínez! (*Abriendo los brazos y yendo a su encuentro*) ¡Señor Ratínez, qué gusto me da verlo por aquí!

DIOS. Depón tu entusiasmo, hijo. Sólo está de visita.

GUMIERREZ. Ah, ¿sí?

RATINEZ. Así es, señor Gumiérrez. Y me pregunto por qué.

DIOS. ¿Te lo preguntas, hijo?

RATINEZ. Sí, Señor. Durante toda mi vida no he hecho más que cumplir con mi deber.

DIOS. ¿Y estás seguro de que siempre supiste de qué lado estaba tu deber?

RATINEZ. Yo, Señor...

DIOS. Y en caso de que hubiera sido así, ¿piensas que eso basta para alcanzar la vida eterna?

RATINEZ. Creo que sí, Señor.

DIOS. Pues yo creo que no. La vida eterna no es una pensión que te ganas por servicios prestados ni el Paraíso una casa de huéspedes. El Paraíso es un premio, y para ganar cualquier premio hay que hacer algo fuera de lo común.

RATINEZ. Pero Señor, ¿no entiendo! ¿Cuál ha sido mi error? ¿Cuál ha sido mi pecado?

DIOS. Tu error ha sido la indecisión, y ese error te ha conducido al pecado de cobijarte a la sombra de los grandes que aplastan con sus pies enormes a los pequeños, como tú mismo. En resumen, hijo, ¡que no se puede ser tan pendejo! (*Exclamación general de asombro*) Y no se asombren. Esa palabra aparece en **El Quijote**.

GUMIERREZ. Señor Dios, si me lo permite, quisiera interceder a favor de mi empleado, el señor Ratínez.

REUSH. *Me too. I think..*

DIOS. Creo que es tarde para esa gestión, señores. Así en la Tierra como en el Cielo, las cosas hay que hacerlas en su momento. Y ha llegado el momento de impartir justicia.

*Música tronante y celestial. Oscuro en la escena. En la pantalla un coro de ángeles y un cartel que dice: "Justicia Divina No. 1".
Vuelve la luz a la escena.*

RATINEZ. (*Arrodillándose y juntando las manos*) ¡Piedad, Señor!

DIOS. Calma, hijo, que aún no ha llegado tu momento. (*Volviéndose a GUMIERREZ y a REUSH*) Comenzaré por ustedes.

GUMIERREZ. (*Retrocediendo y abrazándose a REUSH*) ¿No... nosotros?

DIOS. Sí.

GUMIERREZ. Pero Señor, si ya nosotros **estamos** aquí. ¡La justicia se ha hecho!

Oscuro en la escena y un foco sobre DIOS. Música.

DIOS. Hijo mío, el límite entre la justicia y la injusticia es casi siempre un problema de interpretación. Cuando lo injusto se da por justo, cuando el mal se confunde con el bien, cuando lo monstruoso se hace normal, cuando el dolor de los muchos convive con el bienestar de los pocos y nadie lo advierte o quiere advertirlo, significa que la justicia se ha transformado en injusticia y que anda disfrazada por el mundo y nadie se ha dado cuenta. Es como ir de paseo y descubrir de pronto que las montañas están al revés, que los árboles crecen hacia abajo con sus raíces al aire, que los animales andan patas arriba, y continuar paseando como si nada sucediera. ¡Y hay que invertir el paisaje, hijos míos, y sacudir la Tierra para que todo vuelva a su lugar!

GUMIERREZ. Me disculpa, Señor, pero pienso que aquí hay un error de procedimiento.

Cesa la música. Vuelve la luz a la escena. Se pierde el ambiente místico.

DIOS. ¿Oí bien?

GUMIERREZ. Sí, Señor. Porque usted, con su infinita sabiduría, habla de lo que debería hacerse en la Tierra, y eso se sale de sus atribuciones.

DIOS. ¿Qué dices?

GUMIERREZ. Me disculpa, Señor, pero lo que digo está bien claro en cualquiera de las sagradas escrituras. En primer lugar, usted es dueño de impartir justicia en el Reino de los Cielos, porque esa es **su** jurisdicción, pero la justicia de la Tierra es cosa **nuestra**. Y en segundo lugar, esa Tierra horrorosa de que habla fue creada por **usted mismo**. Y yo me pregunto: ¿Si a **usted** le salió mal, ahora vamos a pagar las consecuencias **nosotros**?

REUSH. (Hace un "swing" con su bate. Ruido de la bola.)
Gummy, you're great!

GUMIERREZ, RATINEZ, COLON. ¡Sssssssssh! (Al ver la reacción de DIOS, que está inmóvil, pero presagia ira)

En efecto, se escucha una música vibrante, explosiva; la luz se apaga y se enciende. Todos tiemblan. DIOS comienza a levantar los brazos... pero de pronto los baja, cesa la música, la luz se estabiliza y en un tono muy tranquilo, dice:

DIOS. Pienso, hijo, que... a pesar de tu impertinencia (Todos tensos), tienes algo de razón. (Todos respiran aliviados) y hasta te agradezco lo que has dicho, porque así no habrá duda acerca de los derechos que me asisten para impartir justicia **aquí** (Golpe de tambor) partiendo de lo que ustedes han hecho **allá** (Lo mismo). Como tú bien has dicho, hijo, **esta es mi** jurisdicción, y de tu propia defensa brota tu condena.

GUMIERREZ. (Temblando) ¿Condena, Señor?

DIOS. ¡Condena, hijo! Por haber negado tu origen y haber despreciado, maltratado y pretendido masacrar después a los mismos que debiste haber dignificado, ¡al infierno!

DIOS extiende su sagrado índice y GUMIERREZ se hunde de súbito en el retablo. En el lugar que ocupaba se levanta una amarillenta nube de azufre.

COLON. ¡Mamma mía!

RATINEZ. ¡Mi madre!

REUSH. Silver dollars!

DIOS. (Señalando ahora a REUSH). Y ahora tú, pelotero...

REUSH. No, Míster God, please! Listen to me, L..

DIOS. Para tu mal, hijo, nunca aprendí bien el inglés. So... (Empieza a levantar su dedo)

REUSH. No, please, wait! Just a minute. (Se mueve por todo el retablo, mira hacia debajo del proscenio, al público, va hacia el foro, a los laterales) **Technicians! Technicians! Where are you? Technicians, come to meee!** (Al fin aparece un técnico o titiritero) **Oh, you are my hero!** (Lo

abraza y lo besa. Ahora señala su propia cabeza y a DIOS) **The earphone, please. The earphone! Translation! Translation!**

Por fin el técnico le coloca los audífonos a DIOS y se retira.

DIOS. (Sonriendo suavemente) Bien, te lo has ganado, hijo. ¿Qué tienes que decir?

REUSH. (Con la voz del traductor) Señor Dios, si me condena a los demonios va a cometer una injusticia. Si me hice rico y poderoso fue por dedicarme a trabajar y a aprovechar el tiempo en lugar de perderlo como esa partida de gilipollas que se la pasan cantando boleros y bebiendo ron en el café sin haber aprendido siquiera a gobernarse. Y si alguna vez fui violento (Enarbola su bate y hace varios "swings" mientras habla), fue porque me obligaron. ¿No se expulsó una vez a los mercaderes de **su** templo? ¡Pues yo tuve que expulsar de **mi** templo a los que pretendían derribar lo que mis ancestros habían edificado a base de sudor y sacrificios. (Golpe de bola) Entonces, ¿qué he hecho yo sino cumplir sus propios designios, Señor?

DIOS. (Despojándose de los audífonos, levantando su rostro y elevando sus manos) ¿Hasta cuándo ten...? (Se da cuenta de que por encima de él no hay nadie más y baja las manos) ¿Hasta cuándo tendré yo que soportar que todo el mundo haga lo que le dé la gana invocando mi nombre? (A REUSH) Tu arrogancia, hijo, es más que manifiesta. Y tu orgullo y soberbia son tales que, si pudieras, tratarías hasta de sustituirme a **mi**. Y golpes de estado aquí también, ¡no! (Levanta su dedo) **Strike!** (Y REUSH se hunde en el infierno entre vapores amarillentos)

COLON. Oh, Díol!

RATINEZ. ¡Ay mamacita!

DIOS. ¡Arcángel! ¡Arcángel!

Entra el ARCANGEL con algo de comer en la mano.

ARCANGEL. (Con la boca llena) Mande, Señor.

DIOS. ¿Dónde te habías metido?

ARCANGEL. (Masticando) Estaba merendando, Señor.

DIOS. Pues acaba de tragar y tráeme aquí a esos tres.

ARCANGEL. A la orden, Señor. *(Sale)*

COLON. *Signore Dio...* ¿qué decidís por fin sobre mi caso?

DIOS. Creo que hoy es un buen día para decidir tu caso **definitivamente**, Cristóbal.

COLON. *Grazie, Signore. Allora...*

DIOS. Ahora debes retirarte. Dentro de un rato te llamaré.

COLON. *Bene (Se inclina y de nuevo el ancla. Sale)*

RATINEZ. ¿Y yo, Señor?

DIOS. Tú te quedas aquí.

Entra el ARCANGEL.

ARCANGEL. Aquí están, Señor. ¿Los hago pasar?

DIOS. Sí, que pasen.

Se escucha una música de paz y armonía. Entran el NEGRO, el INDIO y la MUJER, con alitas y aros, mirándolo todo con asombro y admiración. Cesa la música.

DIOS. Hijos míos, bienvenidos al lugar que les corresponde.

MUJER. *(Arrodillándose)* ¡Señor!

DIOS. Levántate, hija, que bastante tiempo has estado de rodillas.

La MUJER se levanta.

NEGRO. *(Como para sí)* ¡Qué lujo, **man!**

DIOS. ¡Lujo dices, hijo?

NEGRO. Bueno, Señor... es que... nunca había visto nada así.

DIOS. Claro, es natural. A mi edad se necesitan algunas comodidades, ¿no crees? *(AL INDIO)* Y tú, ¿qué dices, hijo?

INDIO. *(Dando un brinco, cuchillo en mano)* ¡Aleluyaaa!

DIOS. *(Sorprendido)* ¿Qué le pasa?

NEGRO. Nada, Señor. Es una yerba que come y que lo pone así.

DIOS. Ah...

NEGRO. *(Advirtiéndolo a RATINEZ)* Y éste... ¿qué hace aquí?

RATINEZ. *(Miedoso)* Encantado de verlos, compañeros.

MUJER. ¿Cómo dijo?

El INDIO levanta su cuchillo y gruñe.

RATINEZ. *(Yendo hacia DIOS)* ¡Protéjame, Señor!

DIOS. No temas, hijo, no temas. *(A los otros)* Hoy ha sido para mí un día de decisiones, de juicios.

NEGRO. ¿El... el Juicio Final ya, Señor?

DIOS. No, hijo. Todavía me falta un poco para el retiro. Se trata más bien de juicios parciales, de oficio. En fin, la rutina. *(Señala a RATINEZ)* El está aquí en espera de una decisión, pero como ahora se ha puesto de moda la democracia, esperé a que llegaran ustedes para que me ayuden a decidir.

RATINEZ. *(Se arrodilla ante DIOS y se agarra a sus piernas)* ¡No, Señor! No haga que ellos me juzguen. Ellos no entienden. Yo era pobre también, pero tenía una familia que mantener. ¡No podía hacer otra cosa! ¿Me comprende, Señor?

DIOS. Mi comprensión, como sabes, es tan infinita como mi bondad, pero... ¿y la de ellos?

Los señala. El INDIO levanta su cuchillo y gruñe.

RATINEZ. ¡Piedad, Señor! ¡Perdóneme! ¡Usted tiene razón!

DIOS. No me digas.

RATINEZ. ¡Me arrepiento, Señor, me arrepiento! ¡No quiero ir al Infierno a abrasarme entre las llamas de Belcebú!

DIOS. Nadie quiere. Pero... ¿quién ha hablado de Infierno?

RATINEZ. (*Transición. Se separa de DIOS*) Ah, ¿no?

DIOS. No.

RATINEZ. (*Radiante*) ¿Entonces, Señor?

DIOS. Entonces, hijo, sucede que tú te arrepientes, y eso está muy bien. Sólo que... de acuerdo con el reglamento, hay que arrepentirse **antes...** no **después**. Por tanto, tu arrepentimiento es tardío y no procede.

RATINEZ. ¡Pero Señor! ¿Qué podía hacer? No tuve tiempo. ¡Aquello explotó de pronto!

DIOS. No digo yo si iba a explotar. Pero así y todo creo que el Paraíso te queda grande todavía y que un tiempito más en el Purgatorio no te vendría mal. Medita hasta que comprendas cuál ha sido tu error y luego nos vemos. ¡Que la pases bien!

DIOS hace un movimiento de sacudida con la mano y RATINEZ sale volando por el mismo lateral por el que entró.

MUJER. ¡Se fue!

DIOS. Sí, pero es cerquita. Ahí al lado.

NEGRO. Señor, nosotros quisiéramos...

DIOS. Sí, hijos, enseguida los atiendo. Pero antes los necesito para dirimir el último caso de hoy. ¡Arcángel!

ARCANGEL. (*Entrando*) ¿Sí, Señor?

DIOS. Pásame al Almirante.

ARCANGEL. Al momento, Señor. (*Sale*)

MUJER. (*A los otros dos*) ¿El Almirante?

DIOS. Sí. Ustedes lo conocen. (*De nuevo trompeteo y trompetas que salen del borde del proscenio. DIOS se tapa los oídos. Cesa la música.*) Como ven, le gusta el espectáculo.

COLON (*Entrando. Se inclina. La cadena con el ancla.*) ¿Me ha mandado a **chiamare** vuestra **Eccellenza**?

DIOS. Sí, Cristóbal. ¿Y sabes una cosa? Ya me tienes harto con tus trompeticas. Yo soy Dios y no las uso.

COLON. **Ma Signore**, ¡es el protocolo!

DIOS. Bien, bien, dejemos eso. Te llamé para decidir tu caso como te prometí.

COLON. Lo agradezco, **Signore**.

DIOS. Y, como ves, nos acompañan tres nuevas almas.

COLON. (*Mirándolos*) **Un nero... una donna e un indiano.** (*Mirando a DIOS*) ¿Almas? ¡Ja!

NEGRO. ¿Qué dijo este?

DIOS. Les presento al señor Cristóbal Colón.

MUJER. ¿Colón?

NEGRO. ¿Ese tipo? (*El INDIO empieza a temblar de ira y a levantarse su cuchillo*) ¡Cálmate, Indio, que aquí está Papá Dios!

El INDIO se calma.

DIOS. Cristóbal, llevas unos quinientos años en el Purgatorio porque ni allá abajo ni aquí arriba se ha llegado a un acuerdo sobre tu persona. Tu vida fue algo oscura.

COLON. ¿Oscura, **Signore? Come? ¡Io** tuve una **vita** gloriosa!

DIOS. No hablo de tu gloria, sino de tus hechos.

COLON. **Non capisco.**

DIOS. Ya "capiscarás". Se dice que descubriste un nuevo mundo, pero en verdad te **tropezaste** con otro distinto al que pensabas encontrar.

COLON. **Signore**, si yo hubiera **tenuto** las brújulas de ahora...

DIOS. Se dice que llevaste la civilización a esas tierras, pero en verdad impusiste **tu** civilización mediante la destrucción de otras.

COLON. **Ma che civilizzazione!** ¡Eran **selvaggi!** No tenían alma. **Io** les llevé la fe. ¡No hice más que cumplir vuestros designios, **Signore Dio!**

DIOS. ¡Hum! La misma historia del otro.

COLON. ¿Qué otro?

DIOS. ¡Otro que ya está en su sitio por invocarme a mí para cumplir sus fines! Y estos que ves aquí, Almirante, son descendientes de aquellos salvajes sin alma de que hablas. Y ya que en la Tierra nunca se les escucha, sería bueno, al menos aquí, conocer su opinión.

COLON. *Eccellenza... si vuole*, podemos dejar esto para otro momento.

DIOS. Es tarde. (*Oscuro. Música divina. En la pantalla el coro de ángeles y un cartel: "Justicia Divina No.2". Cesa la música. Vuelve luz a la escena*) A ver, tú, Mujer. ¿Qué pasó con las mujeres de tus pueblos cuando este hombre pisó tus tierras?

MUJER. Fuimos escarnecidas y violadas, Señor.

DIOS. Y tú, Negro, ¿qué pasó con la gente de tu raza cuando este hombre pisó tus tierras?

NEGRO. Fuimos martirizados y esclavizados, Señor.

DIOS. Y tú, Indio. ¿Qué pasó con...?

INDIO. (*Dando un gran salto, cuchillo en mano*) ¡Venganzaaaaaa!

COLON. (*Poniendo el estandarte ante el INDIO como la cruz ante el Diablo*) ¡Atrás, bribón! ¡Contente!

DIOS. (A COLON) Y si a eso agregamos la certeza de tus pecados de gula y fornicación, creo, Cristóbal, ¡que se te hace tarde para tu baño de vapor!

DIOS levanta su dedo y COLON se hunde en vapores sulfúricos con estandarte y todo. Los otros tres miran asombrados hacia abajo por el sitio en que desapareció. Suena una música apacible y celestial, los tres se vuelven hacia DIOS, quien luce radiante.

DIOS. Como decía Cristóbal, el pobre, "*chi va piano, va lontano*". Y al fin, hijos míos, después de tantos siglos de ignominia, se ha hecho justicia y ustedes podrán disfrutar, por derecho propio, de las glorias del Paraíso. (*DIOS mira a los otros y nota que están cabizbajos y no comparten su entusiasmo*) Pero ¿qué les pasa? ¿No les estallan los corazones de felicidad ante el milagro de

la justicia divina? (*Los mira, ellos se miran entre sí y no contestan*) ¡Pero hablen! ¿Qué diablos les pasa? (*Se tapa la boca*) Quiero decir... ¿qué sucede?

NEGRO. Señor... Perdone... Todos agradecemos mucho lo que usted ha hecho por nosotros, pero pensamos que... no es justo.

DIOS. ¡Cómo que no es justo! ¿Me faltan el respeto?

MUJER. No, Señor. No es nuestra intención.

DIOS. ¿Y cuál es, entonces?

MUJER. Señor... Nosotros no queremos quedarnos aquí.

DIOS. ¡Cómo! (*Se tambalea y se lleva una mano a la cabeza*) ¡La presión!

MUJER. ¿Se siente mal, Señor?

DIOS. ¡Pamplinas! ¡Soy Dios! ¡Explíquense!

MUJER. Señor, con todo respeto, pensamos que no es justo que nosotros disfrutemos del Cielo cuando a cientos de miles de nuestros hermanos les ha sido negado.

DIOS. ¡Pero eso ha sido un error!

MUJER. ¿Y podría enmendarse, Señor?

DIOS. ¿Enmendarse? ¿Qué quieres decir?

MUJER. ¿Podrían ellos venir para acá arriba y los injustos que están aquí ir para allá abajo?

DIOS. ¿A estas alturas? ¡Imposible! Tendría que hacer ampliaciones, alterar los libros de registro... sería... un caos. Además, el reglamento dice que los fallos son eternos.

MUJER. ¿Aunque sean injustos, Señor?

DIOS. Pero entiéndanme: todo esto ha sido mecanicismo, burocracia. Conmigo trabajan miles de intermediarios, aquí hay un flujo continuo de almas y yo sólo no puedo ocuparme de todo. Y no sólo yo, a veces hasta el pobre Lucifer está que no da más. Comprendan, yo puedo hacer una excepción con ustedes tres, pero hay cosas que no las puede arreglar ni Dios.

MUJER. Entonces, Señor...

DIOS. Pero ¿están locos? ¿Van a abandonar el disfrute del Paraíso, todas las comodidades que tendrían aquí, para ir a pasar calor y molestias allá abajo?

NEGRO. Pero allá abajo, Señor, nos sentiremos acompañados, y aquí arriba rodeados por los mismos que nos despreciaban.

MUJER. Además, Señor, no creo que haya infierno mayor que el que ya vivimos en la Tierra.

Una pausa. DIOS los mira uno a uno.

DIOS. ¿Y tu que dices, Indio?

INDIO. (Señalando con su cuchillo hacia abajo tranquilo) Infierno.

DIOS. Entonces, están decididos. (Los tres asienten) Bien, tal vez nada se resuelva con dar una limosna a un necesitado cuando a su alrededor hay otros miles de hambrientos. (Pausa. Como consigo mismo) ¿Qué hacer entonces? (Transición) ¡Arcángel!

ARCANGEL (Entrando) Señor...

DIOS. Recoge la documentación de estas tres almas y condúcelas a las calderas.

ARCANGEL. (Extrañado) ¿Cómo, Señor?

DIOS. ¡Lo que oíste! Pero dile a Lucifer que los tres van recomendados por mí. (A los otros) Es todo lo que puedo hacer por ustedes.

MUJER. Se lo agradecemos, Señor.

DIOS. Bien. Y ahora, déjenme solo.

ARCANGEL. Andando, niños, que el Señor va a meditar.

Música salen todos. DIOS da unos paseitos con las manos a la espalda. Al fin se dirige a su trono y se sienta. Se oscurece la escena. Sólo un foco sobre él.

DIOS. ¿Qué es esto? ¿Qué mundo he creado? ¿Y en qué Paraíso me he metido? Si al principio todo fue bien, ¿por qué después se echó a perder? No se puede culpar de todo a Adán y a Eva. Entonces, ¿qué ha sucedido?

¿Fue culpa mía o de ellos? ¿He abandonado yo a los hombres o es que los hombres me han abandonado a mí? (Pausa) ¡No! Yo nunca he abandonado a mis criaturas. ¡Nunca! (Pausa) Pero ya estoy viejo. Y cansado. Con las fuerzas que me quedan quizás aún pueda ayudar... Pero sólo ayudar... Después de todo, creo que aquél bergante estaba en lo cierto cuando habló de la jurisdicción. Quizás yo pueda poner orden aquí en el Cielo, pero en la Tierra tendrán que poner orden los propios hombres, porque yo... (Sufre un vahído, se lleva la mano al corazón)

ARCANGEL. (Entrando) Señor, ya... (Viendo a DIOS) ¡Señor! ¿Qué le pasa? (Va hacia él, lo toca, lo sacude. DIOS balbucea algo incoherente, como si padeciera una embolia o una isquemia) ¡Señor, hábleme! (Levanta las manos y el rostro) ¡Dios mío, ayúdame! (Se da cuenta, vuelve a DIOS) ¡Señor, hágase un milagro usted mismo! (DIOS no reacciona, sigue su balbuceo. El ARCANGEL se vuelve al público) ¡Auxilio! (Se dirige al proscenio) ¡Ayúdenme! ¿Hay algún médico en la sala? ¡Por favor, ayúdenme! ¿No hay un médico aquí? ¡Hagan algo, que Dios se muere! ¡Por favor! ¡Hagan algo, que Dios se muere!

El ARCANGEL sale del retablo pidiendo ayuda en manos del títritero que lo manipula. DIOS continúa moviéndose y balbuceando en su trono. El ARCANGEL sigue buscando un médico entre los espectadores. De pronto, surge por el borde del retablo Lucifer, con la gorra de los New York Yankees que usaba REUSH. Su risa cascada y maléfica se confunde con las llamadas de auxilio del ARCANGEL. Y en medio de este contrapunto de sonidos y acciones, sobreviene el oscuro final.

OSCURO FINAL

Pero Artilles no sólo los caracteriza a través del vestuario o de los accesorios, sino que utiliza también las conversaciones, la palabra, los giros idiomáticos para lograr algo que es bien difícil conseguir en una farsa: que los personajes tengan una profunda caracterización. Aunque él siempre se ha destacado por el buen manejo del diálogo, creo que nunca antes había conseguido un texto tan ágil, dinámico y simpático como el de **La explosión**, donde todo está implícito en lo que los personajes dicen que es justamente lo que hace avanzar la acción:

Ratinez.- ¡Pero Señor! ¿Qué podía hacer? No tuve tiempo. ¡Aquello explotó de pronto!

Dios.- No digo yo si iba a explotar. Pero así y todo creo que el Paraíso te queda grande todavía y que un tiempito más en el Purgatorio no te vendría mal. Medita hasta que comprendas cuál ha sido tu error y luego nos vemos. ¡Que la pases bien!

Dios hace un movimiento de sacudida con la mano y Ratinez sale volando por el mismo lateral por el que entró.

Como vemos la síntesis es empleada con eficacia por el autor, no sólo en los diálogos, sino inclusive en las acotaciones que son únicamente las necesarias para la mejor comprensión de la anécdota. Y sin duda es ese correcto empleo de la síntesis, el que le da a la obra el ritmo vital que toda buena farsa debe poseer.

La anécdota de **La explosión** no es nada complicada, Dios, en el Cielo, los buenos y los malos en la tierra y un Cristóbal Colón que no sabe a dónde lo van a mandar; pero la estructura está, tan bien concebida, planificada y concentrada, que los sucesos son como pequeñas bombas que van explotando a lo largo de toda la obra y no permiten que el interés se pierda o que la acción no avance o que el ritmo decaiga y cuando todo parece solucionado:

Dios.- ¿Qué sucede?

Negro.- Señor... Perdone... Todos agradecemos mucho lo que usted ha hecho por nosotros, pero pensamos que... no es justo.

Dios.- ¡Cómo que no es justo! ¿Me faltan el respeto?

Mujer.- No. Señor. No es nuestra intención.

Dios.- ¿Y cuál es, entonces?

Mujer.- Señor... Nosotros no queremos quedarnos aquí.

Es entonces cuando se produce la gran explosión. Los buenos prefieren el Infierno al Cielo y Dios queda desolado.

Por supuesto que cuando leemos una obra de teatro casi todos buscamos las posibles analogías, como detectives nos lanzamos detrás de las pistas y mucho más si se trata de una farsa, pero el campo de las analogías queda siempre abierto a las especulaciones que cada lector haga y cada cual fundamentará sus interpretaciones según le vaya en la feria. Debo confesar que al principio, yo me pregunté si el señor Gumíérrez tenía algo que ver conmigo, por el apellido, pero claro, más tarde comprendí que era pura y casual coincidencia. Cosas como esas suelen suceder.

La explosión fue escrita en 1992 y es ahora con su publicación en **Tablas** que nuestros teatrístas podrán leerla, estudiarla y constatar sus virtudes; pero hasta su estreno no se cerrará el incansable ciclo teatral y será entonces que estaremos en condiciones de emitir el juicio final. Es por eso que deseamos profundamente que sea llevada, lo antes posible, a la escena, pues farsas como esta no aparecen todos los días en nuestra dramaturgia nacional.■

EN TEATRO



PODEMOS CREAR EN CUBA

M.S.M.*

Cuando en las páginas de **Patria**, José Martí alzaba al mundo la obra magna de su vida: la de gestar la unidad de los cubanos para obtener nuestra independencia y surgir, definitivamente, como nación, también hizo espacio en su amplia papelería a las reflexiones sobre el universo teatral: "El oficio de un pueblo es crear, y la fuerza del mundo está en los que producen. En teatro como en todo, podemos crear en Cuba".

No era ya el adolescente que dejaba la pubertad, el que asistía, tras bambalinas, a las puestas en escena, mientras servía de mensajero ni tampoco el arrogante muchacho que emborrataba las primeras cuartillas, en calidad de autor, para entregarnos con **Abdala**, su primera obra en 1869, cuajada de patriotismo e introductora, ella misma, de una nueva perspectiva en la escena cubana, con el protagonismo del africano ante el tema del amor patrio. Es ahora la expresión madura de un hombre de 39 años, de quien días más tarde será proclamado, por la emigración, como Delegado

del Partido Revolucionario Cubano, el mismo que escribe, el 26 de marzo de 1892, su apretado pero luminoso apunte sobre el **teatro cubano**.

Entonces, y desde **Patria**, reclamaba con igual vehemencia que en su juventud, durante su estadio en México y después en Guatemala y Venezuela, por una escena auténtica, por una dramaturgia nacional que partiese de nuestra identidad para ganar en proyección y trascendencia universales. Aquí, en estos apuntes, respira el mismo aliento que en su nota al bayamés José Joaquín Palma, porque ante el mimetismo de la escritura, ante la colonización del pensamiento, ante el abusivo soporte que copia y carece de originalidad y lenguaje propios, Martí siempre opuso lo que es nuestro, como esas crónicas de aztecas e incas que reclamaba con tanta fuerza en **nuestra América**, el ensayo programático de su teoría de la cultura.

"El teatro vive de la historia, y nosotros tenemos una tal, y de absoluta y viril grandeza, que

nuestro teatro nos puede salir bello, si no damos en amortajar a nuestros héroes con capas de torero, si no le ponemos al alma cubana chaqueta y monterilla, si no expresamos nuestra alma en las formas que han tomado de afuera los que nos la agobian. Nuestro teatro se ha de escribir en una lengua digna, por la majestad y sencillez, del sacrificio que en él va a perpetuarse".

Acercamos a Martí y sus vínculos con el teatro nos permite ahondar en uno de los segmentos más significativos de su producción artística y de su propia teoría literaria porque es en la crítica teatral donde el joven Martí, en los años 70 y 80, y en alguna medida hasta en sus ocasionales acercamientos al tema en los 90, donde revela con mayor lucidez y coherencia sus postulados de naturaleza estética sobre la creación artística y cómo esta expresión de la cultura refleja, en su integridad, el proceso de la conformación de los pueblos de la América nuestra, escenario donde se inserta Cuba.

José Martí se nos muestra en su doble faceta de *autor dramático* y de *crítico teatral*, porque su genio le permitió no sólo adentrarse en la práctica del teatro (con la producción de varias obras, de las que en vida sólo presenciaría la puesta y estreno de su proverbio dramático **Amor con amor se paga**, en el Teatro Principal de Ciudad México, el 19 de diciembre de 1875, con la actriz Concepción (Concha) Padilla y el actor y director Enrique Guasp de Pérís) y el crítico que se dimensiona en la reflexión teórica, como resultado de una larga meditación y estudio y la corrección de su propia obra personal de la que nunca llegaría a estar satisfecho, no olvidemos que cuando el 10. de abril de 1895 escribe su carta -testamento literario- a Gonzalo de Quesada y Aróstegui, sólo mencionará una de sus piezas acabadas e inéditas: "Antonio Batres, de Guatemala, tiene un drama mío, o borrador dramático, que en unos cinco días me hizo escribir el gobierno sobre la independencia guatemalteca". Se refería a **Patria y Libertad**, su drama indio. También entonces hará referencia, expresa, a sus apuntes: "Mis **Escenas**, núcleo de dramas, que hubiera podido publicar o hacer representar así, y son un buen número, andan tan revueltas, y en tal taquigrafía, en reversos de cartas y pape-lucos, que sería imposible sacarlas a luz".

En su exigente autocrítica, donde renuncia a toda poesía anterior al **Ismaelillo**, los **Versos sencillos** y sus endecasílabos de los **Versos libres**, Martí dedica espacio y consideración a su producción dramática que no

alcanzó, para él, la realización que él también exigía en cuanto a lo que debía ser un *teatro nacional*. Al calor de Rafael María de Mendive, de sus propias lecturas, el adolescente que frecuentaba las aulas del Colegio San Pablo, como antes la primaria superior, de este último, la traducción del **Hamlet**. La literatura dramática como el teatro en su representación fueron elementos sustanciales de su formación espiritual y semilla de su inquietud intelectual.

Después, durante su primer destierro, en España, frecuentaría las tablas madrileñas y aragonesas, en los teatros Real y Principal, como sería asiduo de las tertulias del **Diario de Avisos**, en Zaragoza, donde partiría con su amigo, el célebre actor Leopoldo Burón, quien tras la caída de la primera república, en acto en beneficio a las víctimas de la represión gubernamental, daría lectura a versos martianos, como lo testificaba su hermano del alma, su fraterno Fermín Valdés Domínguez. Ese amor por la escena continuaría en escala ascendente durante su presencia en México (1875-1876), donde no sólo se daría a conocer como autor teatral y como crítico, en las páginas de **La Revista Universal**, de José Vicente Villada, sino que integraría las filas de los fundadores de la Sociedad Alarcón, junto a sus amigos Roberto Esteva, Agustín Cuenca, José Peón Contreras, José Sebastián Segura, y Gustavo Baz, entre otros.

Desde la memoria en sus primeras crónicas mexicanas llegaron a los lectores las puestas dramáticas en la metrópolis, la

crítica de un joven cuajadas de elegancia en el estilo, pero no ausentes de juicios como a veces se ha querido calificar, considerando que Martí ejercía una crítica meliorativa y no la expresión aguda, penetrante del juicio, con sus aplausos merecidos y sus señalamientos negativos.: "la medianía copia; la originalidad se atreve".

Quizás no haya, en mucha de la papelería martiana, relámpagos tan tajantes como los que aparecen en sus críticas teatrales donde la puesta en sí es juzgada y sobre ella aparece el cuerpo de la reflexión, porque cada obra dramática, cada realización escénica llevó a Martí a la especulación en el plano teórico, búsqueda que manifestaba, además del ingenio y de la proyección conceptual nada improvisada ni pueril del crítico, y sí su amplia información, la angustia presente del dramaturgo que en sustancia siempre vivió en José Martí.

Cuando en el Teatro Principal, escenario de su propio debut, aparecían piezas débiles, verbosas o simplemente miméticas, el crítico tomaba su pluma a la manera del bisturí y calaba no en el vacío, sino penetraba la carne más allá de la piel: "Escríbense esa clase de obras con unos caracteres en México desconocidos, para una sociedad distinta de la nuestra, con un lenguaje propio de aquellas sociedades y aquella vida que en tantos puntos difiere de la vida Mexicana..."

Al juzgar una pieza a todas luces menor, **El estómago**, de Enrique Gaspar, el crítico cubano mostraba los elementos con-

ceptuales de su valoración y no era el suyo tono contemplativo ni método impresionista. "Esta comedia es inútil, porque no desarrolla un sentimiento, ni deja una enseñanza aprovechable." Como después, en lo específico de sus medios expresivos señalará a la obra: "En cuanto a su disposición para la escena, la exposición es rebuscada, el segundo acto aglomera un cúmulo de acontecimientos que la sobriedad lógica de un buen arte dramático rechaza". A lo que añade, también, con ojo crítico e incisivo: "El lenguaje, natural unas veces, es ampuloso, casi siempre".

La angustia creadora que vive como crítico y como dramaturgo le llevan a afirmaciones lapidarias que no sólo se expresan en los años 70, sino que sirven de sustancia a la reflexión orgánica de su vida, las que dimensiona más tarde en la plenitud de su madurez, en los 90 pero que nacieron, precisamente, de su escritura sobre el fenómeno teatral: "Hay un México: inspire México a los claros ingenios mexicanos. Pues ¿qué falta aquí para formar un teatro bello? No se aspire a una forma nueva: sean nuevas las inspiraciones y los motivos del teatro. Hay historia que llorar, heroísmo que recordar, dolores que compadecer. Hay educación literaria abundante, y con esto pueden hacer dramaturgos y poetas brillantes vestiduras. Hay innumerables hechos propios y de ellos pueden hacerse bellísimos cuerpos que vestir". Estas reflexiones nacen al calor de la puesta en escena de **Los Maurel**, de su amigo Roberto Esteva, en enero de 1876.

Años después, también en enero, pero de 1891 escribirá, en su ensayo **Nuestra América**: "Los dramaturgos traen los caracteres nativos a la escena. Las academias discuten temas viables. La poesía se corta la melena zorrillesca y cuelga del árbol glorioso el chaleco colorado. La prosa, centelleante y cernida, va cargada de idea".

También había escrito, en ese centro fundamental de su pensamiento, una idea recurrente a todo lo largo de su existencia y nacida de aquellos sus días mexicanos: "Entienden que se imita demasiado, y que la salvación está en crear. Crear es la palabra de pase de esta generación". Ya, para el joven Martí, en 1876, cuando decía teatro, decía creación y no copia servil. "Teatro y época son dos ideas análogas". Precisamente, al escribir su crónica sobre la pieza **Hasta el cielo**, de su amigo, el poeta yucateco José Peón Contreras, José Martí incorporaba a su léxico, a su particular semántica-ideológica, el concepto en germen que después conformaría toda una teoría en cuanto a la política, a la historia y a la cultura. Me refiero al término **Nuestra América**. Allí, al juzgar la pieza de un amigo, señalaba, entre las comparaciones e influencias que a nuestras tierras continuaban llegando que "Si Europa fuera el cerebro, nuestra América, sería el corazón". Era el 15 de enero de 1876, y así se publicó, por primera vez en su escritura, la unión de ambos elementos, para marcar el nacimiento de un pensamiento, que nació entre las tablas, donde también el joven Martí dimensionó, con justicia, el papel que le corresponde

al arte en la formación espiritual del ser humano: "La belleza, por sí misma, es un placer".

En la efímera presencia de Martí en la Sociedad Alarcón, también se enriqueció su ideología y floreció su estética, junto a los autores, actores y críticos dramáticos que participaban en la activa polémica del quehacer teatral mexicano. "Dícese arte, y siéntese la voluntad encadenada a extraña y poderosa fuerza, y levantada la inspiración, y como cumplida una alegría, y regocijada y agradecida una ventura. Arte es huir de lo mezquino y afirmarse en lo grande, y olvidarse, y enaltecer, y vivir, porque olvidarlo es la única manera de perdonar al Creador ese don pesado, incomprensible y loco de la vida".

Mas en México, como en las crónicas que publicó en los Estados Unidos y en Venezuela, Martí no sólo se refiere a las piezas y a los autores. También subraya la importancia medular del intérprete: "No sólo es útil el actor: es complemento y apoyo de la grandeza del poeta, porque cuando llega la pasión a un alto extremo, no hay versos en la lira, ni frase en el lenguaje, ni en lengua algunas palabras que copien los bruscos arranques, salvajes gritos, airados movimientos, expresiones terribles con que en sus horas de tormenta se sacude la enérgica naturaleza de los hombres".

Así lo expresó en la edición literaria de **El Federalista**, en México, el 5 de marzo de 1876, el mismo hombre que vivió en Nueva York la época de los grandes actores, los que transitarían como personajes protagón-



ilustración: FERNANDO GÓMEZ

fernando gómez 1995

nicos de muchas de sus célebres *Escenas norteamericanas*, y que él haría llegar a los lectores del continente con la agudeza de su ingenio y el vuelo poético de su prosa.

Conocedor de la escena desde su adolescencia, cultivador él mismo de la literatura dramática con piezas como *Abdala*, **Amor con amor se paga**, su drama *Adúltera* (leído por él en la tertulia familiar de los Valdés Domínguez, durante su estan-

cia clandestina en Cuba, a principios de 1877, bajo el nombre de Julián Pérez), del drama indio *Patria y Libertad* y de aquellas estampas apretadas que quedaron en sus cuadernos de apuntes, donde sobresale con singular fuerza el *Chac-Mool*, aquella tragedia simbólica suya de los tiempos presentes, escrita presumiblemente entre finales de los 80 y principios de los 90, donde está su avidez por las raíces precolombinas de nuestra cultura, a las que dedicó su

tiempo, como estudioso ávido del *Popol Vuh*, del *Ollantay*, del *Rabinal Achí*, entre otros textos medulares, que martianamente fueron considerados como la simiente de una expresión auténtica, propia y original, de tanta relevancia escénica, por ser fundacional, como las tragedias y comedias de la Antigüedad helénica, conocedor de una praxis dramática que fue también nutriente de una estética y de una teoría para la escena, no el mero acercamiento de

un momento ocasional, sino presencia viva de una inquietud que él mismo supo valorar en toda su trascendencia porque para Martí el teatro estaba en la simiente de la propia vida y, por ende, en el protagonismo de la cultura.

Como escritor, junto a los poemas que publica en **El Album**, de Guanabacoa, en los años 60 y a los artículos de **El diablo cojuelo**, en el inicio de su gestión como periodista, está el nacimiento de su poesía dramática con **Abdala**, en el único número de su semanario **La Patria Libre**. Estas fueron las vertientes iniciales de su escritura: la *poesía*, el *periodismo* y la *dramaturgia*. **Abdala**, no por haber sido escrita con sólo 16 años, es obra menor. Aquí el héroe no es europeo sino africano y el negro no es esclavo, sino hombre libre. Su sentido épico puede llevarnos a pensar, como a Rine Leal, en la presencia del *teatro mambí*, de ese teatro que testimonia una época y que usa, como nuestros poetas, los referentes a otros contextos históricos y sociales para decir por cuerpos, en el horizontetropológico de la poética, la realidad de Cuba como lo hicieron Luaces y Milanés.

Adúltera, pieza ambiciosa pero no lograda, y que valió a Martí dos versiones, escrita durante su primer destierro, en la plenitud de su juventud, entre 1872 y 1874, es un dramático conjunto de tesis morales que el autor no logra resolver escénicamente, a pesar de ser más compleja en su estructura y más abarcadora que **Abdala**. Aquí, justo es reconocerlo, está presente la retórica del drama español decimonónico y, con particular énfasis, el acento de Echegaray, figura muy de la época que merecería al propio Martí, ya en México, más de una reflexión crítica,

que muy bien pudiera asumir el propio crítico como una autoreflexión creadora porque del español dirá loas en cuanto a proposiciones, pero señalará los yerros y manquedades en cuanto a la ejecución formal del pensamiento, del hecho estético transformado en imágenes y palabras, en situaciones escénicas: "Aquí la concepción grandiosa no alcanzó la realización hábil: de allí el defecto. La obra dramática, no es solamente la obra bella: es la obra bella en forma viable: el pensamiento o el hecho estético en su desarrollo verosímil y lógico. La fantasía más exaltada, obedece a las inflexibles reglas de la posibilidad".

En la segunda versión de la **Adúltera**, la poda del dramaturgo contribuye a ganar en fluidez, a limar ampulósidades, a ganar, en resumen, concentración para la escena aunque no es esta, y el silencio que Martí tributa a la pieza en su testamento literario lo deja implícito, una de sus producciones más felices.

Agil, grácil es el proverbio dramático **Amor con amor se paga**, obra confesamente escrita en pocas horas, y donde el juego del teatro en el teatro se utiliza con habilidad por Martí, en el texto que se representó y que, posteriormente, se editó primero en los Lunes literarios de **La Revista Universal** y después, en folleto, gracias al mallorquín Enrique Guasp quien costó la edición. La versificación y el ingenio presiden esta pieza que si algunos la consideran como la menos ambiciosa, por su propia sencillez, sí es criterio unánime que resulta su pieza más feliz.

Más tarde, y como producto de su estadió en Guatemala, en 1877, produjo **Patria y libertad**, empresa altamente comprome-

tida ya que fue realizada como la llamada música a programa, por petición expresa de sus amigos Batres y Montúfar, secretarios del gobierno de Justo Rufino Barrios, quienes le prohicieron a su llegada al Istmo y donde Martí tuvo que expresar, en la estructura dramática, la síntesis de un proceso histórico que transita de la colonización a la independencia, en busca de una proyección de identidad nacional que entregue una pieza de tesis anticolonialista, instante de singular valía, y que mereció del propio Martí amor entrañable, para su literatura dramática. Nuevamente en esta pieza, en el acto I, escena 6, así como en el acto II, escena 3, vuelve a aparecer el término nuestra América, aquel que también nació en México, pero como lo hemos dicho, en las páginas de su crónica teatral. Todavía este Martí es expresión de lo mejor del romanticismo, no sólo porque esté marcado por la presencia de Víctor Hugo, sino porque manifiesta el vigor y la pujanza del romanticismo hispanoamericano, aquel que se expresó con protagonismo desde los días de **El Matadero** y que, entre nosotros, creció como la luz con el **Teocali**, de Heredia, porque ningún cubano podrá olvidar que el siglo de oro de nuestra literatura se inicia con el romanticismo, como también con la ruptura de la escolástica y la introducción del pensamiento filosófico más moderno, acorde con los tiempos, desde las aulas del Seminario de San Carlos y San Ambrosio, al decir de don Agustín Caballero y del padre Félix Varela, esa etapa dorada que fue nuestro siglo diecinueve, del que Martí es resumen y pivote para el tránsito hacia la modernidad.

Patria y Libertad, que encontró el escenario de un antiguo con-

vento transformado en Escuela Normal, institución cultural esta que emergía desde el corazón de otro cubano, el patriota José María Izaguirre, es una pieza actual, porque la inquietud que la nutre mantiene su vigencia, desde el protagonismo del pueblo en la visión de una historia que no es ni pintoresquista ni exótica como tampoco es la proyección eurocéntrica de la cultura; si no la cosmovisión americana donde el acento épico vuelve a poblar las tablas con la grandeza de las contradicciones en el orbe histórico y natural, y que tomará cuerpo en el bosquejo de su **Chac-Mool** o en los fragmentos y apuntes de sus escenas donde crece la pasión humana, en un teatro breve y conciso, sin recursos melodramáticos, obra de madurez expresiva como lo fue la prosa del cronista en los diarios del continente o en las páginas de **La edad de oro** y en sus luminosos diarios de campaña hasta llegar a las puertas de Dos Ríos.

El sentido de utilidad del arte, de fuerte acento ético, y que Martí bebe en fuentes antiquísimas, y actualiza con su propia praxis cotidiana, cobra cuerpo en esa dramaturgia inconclusa que no llegó a cuajar, llevado Martí a otras empresas de mayor urgencia, aunque su ojo crítico y su amplitud de fuentes, le permitieron integrar a momentos como los de su revista para niños, informaciones y reflexiones de valor universal al introducir los elementos del teatro asiático, pero sin corte paternalista ni el asombro de una mirada colonial. La cultura vietnamita como la china o la japonesa, la incorporación de estas regiones a la cultura occidental, lo sabemos, vendrá años más tarde, (Martí hacía referencia a las mismas, en 1889), a la revolucionaria expresión de las Vanguardias artísticas del siglo XX,

en el propio corazón de Europa, desde la plástica a la poesía, de la escena a la música, en un cambio de óptica y de proyección que internacionalizó, valga el término que utilizamos, al mundo en un segundo descubrimiento que en esa ocasión no salía de la metrópolis a la periferia sino que venía de zonas, hasta entonces consideradas marginales y que en el lenguaje de nuestros días solemos calificar como tercer mundistas para penetrar el entorno, la cultura, el pensamiento del ahora calificado de primer mundo. Ya, y desde la representación teatral, como expresión de lo nacional, de lo autóctono y de la identidad, en la puja contra el colonialismo y el neocolonialismo, veía Martí la esencia liberadora del teatro como lo plasmó en su paseo por tierras anamitas (véase Vietnam).

Arte y estética que jamás podrían desvincularse de la eticidad, Martí dibuja la sustancia gnoseológica del teatro sin olvidar el elemento lúdico que potencia su expresión y alcanza la plenitud en su comunicación con los espectadores. Así se concibe en su crítica teatral y se aspira a ello en la praxis de una dramaturgia, a la que no pudo, como quería, entregar todo su talento innovador, como sucedió en la proyección de la ficción narrativa, donde también Martí se manifestó pero no de forma coherente y sistemática, lo que obliga a estudiosos, críticos, investigadores y lectores a rastrear en su extraordinaria y voluminosa papelería, ella toda signada, eso sí, por la poesía ya sea esta en su expresión en verso o en prosa.

Cuando en Nueva York, en los salones de la Sociedad Literaria Hispanoamericana, y ante los delegados al Congreso Panamericano en Washington, Martí

pronunciaba su discurso Madre América, el 19 de diciembre de 1889, (casualmente, catorce años después de recibir la corona de laurel, ante el público que colmaba la sala del Teatro Principal, por su exitosa puesta de **Amor con amor se paga**), el cubano hablaba a los representantes de los pueblos latinoamericanos con la visión de quien veía más lejos, y atisbaba, antes de que concluyera la centuria, que una nueva época se avecinaba sobre nuestros pueblos para marcar el tránsito, doloroso y desgarrante, hacia una nueva sociedad. "¡Sólo perdura, y es para bien, la riqueza que se crea, y la libertad que se conquista, con las propias manos!"

En ese contexto, al parecer sólo de carácter político, estaba también incluida la cultura y en ella el futuro como el presente del teatro, donde el hombre pierde sus máscaras en pos de su propia identidad, de conocerse y salvarse, o corre el riesgo de perecer. Hoy, y urgidos por nuevos destinos no menos complejos y difíciles que aquellos, también ya a las puertas de un nuevo siglo que, además, representa para la Humanidad en general y para Latinoamérica y en extensión para Iberoamérica el tránsito hacia un nuevo milenio, vuelve el teatro a su naturaleza, como vía de salvación y de reencuentro, de conocimiento y de expresión, como instrumento que el hombre tiene para apropiarse de sí mismo, enriquecer su proyección y dibujar su destino, en el proyecto de una cultura que no puede desdecir sus orígenes, a riesgo de perecer. El reclamo martiano, de entonces, lo hacemos nuestro. ■

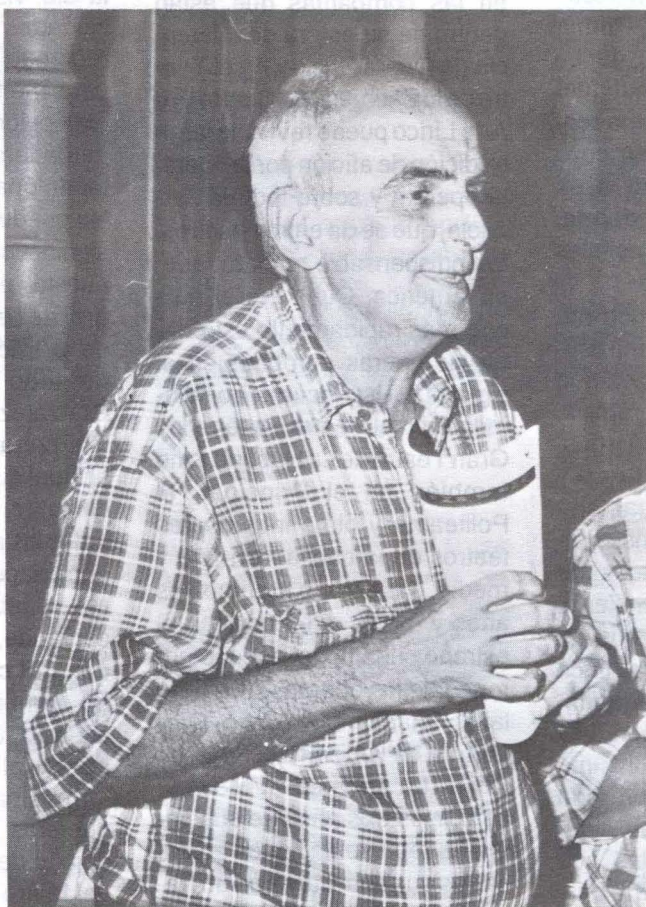
* Mercedes Santos Moray

Por una renovación integral del TEATRO LIRICO

ENTREVISTA

Armando Suárez del Villar

Lo vemos en todos los estrenos y en cuanta actividad teatral se realiza. Ni su cuerpo de gigante acercándose a los sesenta, ni el moverse siempre en el exiguo transporte público de la capital cubana, ni sus responsabilidades al frente del Teatro Fausto y del Grupo Teatro XXI, lo alejan de la vida cultural y pedagógica. Polemista, requisidor, paternal, dueño de una memoria y de un saber prodigiosos, amante de cuanto hace, Armando Suárez del Villar me recibe en una de las aulas de la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte (ISA), para sostener un diálogo que debimos interrumpir en más de una ocasión ante los reclamos de sus alumnos.



nuestra tradición, y de tu propia formación, te han estimulado a abordar el teatro lírico en sus distintos géneros?

A.S. Son varios los elementos que me han hecho ir al teatro lírico. Primero, mis inicios en el

teatro, en Cienfuegos, fueron con obras musicales. Corresponden a este momento inicial **La santa**, de Eduardo Manet, y un espectáculo llamado **Bufos cubanos**, compuesto por dos obras del teatro bufo de fines del siglo pasado: **Don Cen Ten**, de autor anónimo, y **Los cheverones**, de José Barreriro. Ya en La Habana continúe dirigiendo obras donde la música jugaba un papel decisivo. Con Teatro Estudio llevé a cabo el estreno mundial de **El becerro de oro**, de Joaquín Lorenzo Luaces. El Teatro Musical de La Habana me invitó a dirigir **Las Vacas Gordas**, de Abelardo Estorino. Y así sucesivamente la música siempre ha estado muy vinculada a mis puestas en escena. De **Las impuras**, por ejemplo, se recuerda la banda sonora, excelente, compuesta por Calixto Alvarez.

P.M. Armando, en Cuba te reconocemos como un director de escena con una sólida cultura musical. ¿Qué elementos de

Me acerqué a la escena lírica hará aproximadamente veinte años, es decir, en el segundo lustro de los setenta. La primera obra que dirigí fue **La traviata**, de Verdi, y posteriormente **La esclava**, de José Maury, para mí la más importante ópera escrita en Cuba. También he montado **Cecilia Valdés**, a partir del libreto de Agustín Rodríguez sobre la novela de Villaverde, y escenas de **El cafetal**, de Sánchez Galarraga, así como **El elixir de amor**, de Donnicetti, y algunas operetas. El Primer Festival de Arte Lírico de La Habana, en 1987, se inauguró con **Hemingway**, una ópera contemporánea de Kazarian cuyo estreno mundial estuvo a mi cargo. Para evitar extenderme, no detallaré las galas y recitales que también he dirigido.

El mundo del teatro lírico me interesa, igualmente, como consecuencia de la formación que recibí en el seno de mi familia. Mi madre tocaba el piano y gustaba de cantar arias de **Lucía** y escenas de **Don Pascual**, ambas de Donnicetti. Constantemente escuchaba discos de ópera y música de concierto. Estudié música, hasta que mi padre lo permitió. El teatro lírico para mí es realmente entrañable. Me fascina hacer óperas y operetas. Disfruto muchísimo dirigiendo zarzuelas, sobre todo zarzuelas cubanas. Hay algunas zarzuelas españolas que aún no he hecho y que me gustaría hacer.

P.M. A propósito de la reciente creación del Centro Pro Arte Lírico, adscrito al Gran Teatro, se ha dicho que en nuestro país debe revivirse una importante tradición lírica que prácticamente ha llegado a fenecer. ¿Es

acertada esa propuesta? ¿Qué sería necesario revivir y qué sería necesario renovar? ¿Podrá hacerlo el Centro Pro Arte Lírico?

A.S. Los períodos de crisis en ocasiones son propiciatorios de la producción artística. El Centro Pro Arte Lírico surge en una coyuntura social, histórica y artística compleja, de crisis. En la medida en que nace en este momento, y asume la responsabilidad de reimplantar el rigor en las compañías que están dentro de su esfera de influencia (la Opera Nacional y el Teatro de la Zarzuela), el Centro Pro Arte Lírico puede revivir la larga tradición de afición por la ópera, la opereta y sobre todo la zarzuela, que se da entre nosotros. Es indispensable recordar que, en América, Cuba era el país que más rápidamente estrenaba las óperas europeas en el siglo XIX. Esto ocurría no solamente en el Teatro Tacón, hoy Gran Teatro de La Habana, sino también en el Principal, el Politeama y otros importantes teatros de la capital. Un año y medio, dos años, a lo sumo tres años y medio diferenciaban el estreno cubano del estreno europeo de las óperas. El estreno latinoamericano de **Don Giovanni**, de Mozart, ocurrió en Cuba. **La traviata** se estrenó aquí a los tres años de sus primeras representaciones en Italia, las que constituyeron un fracaso. Las óperas de Bizet se vieron en La Habana con muy poco tiempo de diferencia de su estreno francés. **Tosca**, de Puccini, para hablar de óperas estrenadas en el siglo XX, subió a nuestros escenarios un año después de haberse estrenado en Italia.

Se daba, además, un constante flujo de compañías españolas de zarzuelas, que traían en su repertorio las nuevas obras que se estrenaban en Madrid. Y ocurría asimismo un tránsito regular de cantantes que ofrecían conciertos. Todo esto fue conformando una gran tradición de teatro lírico y musical en el entorno cubano. Y no solamente en La Habana, pues estas compañías y estos cantantes giraban por el centro y el oriente de la isla, visitando las principales ciudades antes de continuar su recorrido por el Caribe. Caruso, para mencionar a un cantante excepcional, llevó a cabo una verdadera gira cubana interpretando óperas.

No puedo dejar de reconocer la significación de la opereta para nuestro público. **La viuda alegre**, de Lehar, ha formado parte de la tradición cultural cubana de todo este siglo. Maruja González era adorada por su interpretación de la viuda Ana; al igual que Esperanza Iris, una cantante mexicana que venía todos los años con su compañía para hacer largas temporadas en La Habana y otras ciudades, cantando, además de **La viuda...**, **El conde de Luxemburgo**, también de Lehar, **El murciélago**, de Strauss y **La princesa del dólar**, de Leo Fall, forman parte de un conjunto de operetas importantes que han dejado de estar en el repertorio del teatro lírico cubano.

En los sesenta se funda el Teatro Lírico Nacional. Al igual que en los años treinta y cuarenta, cuando los teatros se abarrotaban con las temporadas de Lecuona, Roig y Prats, en los sesenta el público colmaba las salas, tal como puede verse hoy en el Gran Teatro de La Habana



• Carmina Gallo.

durante una función de **El lago de los cisnes** o de **Don Quijote**, por el Ballet Nacional de Cuba. Este gusto masivo comenzó a decaer hacia fines de los sesenta y principios de los setenta, una época particularmente convulsa de nuestra historia. Y comenzó a decaer ese gusto masivo por el teatro lírico con la salida del país de algunos buenos cantantes, que experimentaron contradicciones con políticas de criterios estrechos o sobre los cuales pesaban señalamientos de homosexualidad. Al igual que el ballet, el teatro lírico resulta atractivo, no sólo por los títulos y por la música, sino también por las figuras que lo interpretan. Esa depresión en la demanda de los cantantes se dio

aparejada a un empobrecimiento más amplio del arte lírico en su codificación escénica. Todo esto trajo como consecuencia que el público, acostumbrado a ver buenos espectáculos, se alegrara de los teatros.

Coincidiendo con este período, específicamente hacia fines de los sesenta, la Opera Nacional se desprende del Teatro Lírico Nacional, y propone varios títulos como entidad independiente. Esta época inicial de la Opera Nacional, que fue brillante, estuvo conducida por la misma persona que ahora dirige el Centro Pro Arte Lírico: Manuel Duchesne Cuzán. Con la actual experiencia de Duchesne, luego de varios años en la Orquesta Sinfónica Nacional, y de ha-

ber dirigido múltiples conciertos en el extranjero, con la amplitud de criterios que caracteriza a Duchesne en este momento, él puede ser sin lugar a dudas la figura impulsora de nuestro movimiento lírico. Si Duchesne escucha a las personalidades que lo pueden orientar; si cuenta con el apoyo de todos los cantantes de la Opera Nacional y del Teatro de la Zarzuela, y con el apoyo de los músicos del Gran Teatro; si la prensa, los divulgadores del Ministerio de Cultura y las revistas especializadas se sensibilizan y acometen una promoción efectiva; si todos esos factores se conjugan inteligentemente, el Centro Pro Arte Lírico se convertirá, en un corto período, en una posibilidad cierta de reapertura y rescate.

La proyección del Centro Pro Arte Lírico es mucho más amplia que la de las compañías que lo integran. Estas, creo yo, tienen que renovarse en muchos aspectos: tanto en sus repertorios como en sus integrantes; en los criterios artísticos para abordar las puestas en escena como en las direcciones orquestales; en la presentación de los cantantes como en la exigencia musical de sus interpretaciones. Los grupos que integran el Centro Pro Arte Lírico, por último, deben no sólo limitarse a las puestas en escena, sino que sería preciso también, para difundir el género, cultivar la línea de conciertos, con un criterio amplio.

P.M. ¿Cómo valoras el estado actual y las perspectivas de los grupos atendidos por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, a través de sus homólogos en Holguín y Pinar del Río?

A.S. En el caso de los grupos atendidos por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, las características son muy distintas.

El Teatro Lírico Rodrigo Prats, de Holguín, tiene una historia de constante calidad artística a lo largo de treinta años. Puede pensarse que, tras la muerte del fundador y director de este grupo, Raúl Camayd, esa historia está dañada o disminuida. Sin embargo, yo no lo creo. Pues Camayd tuvo la intuición y la inteligencia suficientes para sentar las bases de un desarrollo y una renovación constantes del Rodrigo Prats. Tuvo la brillante idea de crear lo que vendría a ser el Concurso Nacional para Jóvenes Cantantes Líricos, que llegó a eclipsar a los restantes concursos de canto que se convocaban en otros lugares del país. Con su impulso, su prestigio y su capacidad organizativa, Camayd logró la creación de una filial de canto del ISA en Holguín. Esta filial, que no debe perderse, ha permitido desarrollar excelentes voces, que constituirán el soporte fundamental de esta compañía en el futuro. Con ese soporte artístico, además, el grupo estará en condiciones de abordar todo su repertorio con ópticas diferentes que habrán de imprimir las nuevas generaciones, no obstante la fuerte carga tradicional que acompaña al teatro lírico. Creo que, como grupo, y sin enjuiciar a los que están en el Centro Pro Arte Lírico, el Rodrigo Prats de Holguín es el que tiene más perspectivas. Sin embargo, encuentro que el Teatro Lírico de Holguín no tiene, ni por parte de la provincia ni por parte de las instituciones nacionales, el apoyo y la atención que sistemáticamente merece.

El Teatro Lírico Ernesto Lecuona, de Pinar del Río, hace años que no estrena nada nuevo, en lo que ha influido decisivamente el cierre temporal del Teatro Milanes. Por otra parte, en este grupo ha faltado una política de renovación e incorporación de nuestros talentos que faciliten un enriquecimiento del repertorio. El grupo de Holguín, por contraste, históricamente ha hecho óperas y operetas, que están retiradas de cartelera, misteriosamente, y que debían ser rescatadas, sobre todo las operetas, por lo relevantes que fueron, y porque preservar el repertorio contribuye a sedimentar la cultura de un país. Recuerdo, por ejemplo, **La viuda alegre**, dirigida por Camayd, y **El conde de Luxemburgo**, dirigida por José Ramón Prado, un coreógrafo que actualmente se encuentra en el extranjero. Considerando la excepcional conservación de vestuario que existe en este grupo, esas operetas pudieran ser rescatadas por actores y cantantes que, sin haber desempeñado los roles protagónicos, interpretaron personajes desde los cuales lograron hacerse una visión de conjunto de las puestas en escena.

P.M. ¿Crees tú que esa separación tan controvertida entre los grupos del Gran Teatro, ahora en Pro Arte Lírico, y los grupos del Consejo Nacional de las Artes Escénicas pueda en alguna medida limitar la renovación que estás reclamando?

A.S. Creo que no tendría lógica que esa separación afectara. Tampoco sé si es posible poner a todas las compañías en un único espacio administrativo. Lo verdaderamente importante es que, sobre la base de acuerdos

entre las direcciones de Pro Arte Lírico y del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, se abran posibilidades de interinfluencia, de comunicación sistemática entre los cuatro grupos líricos que existen en Cuba, demasiados para un país tan pequeño. Hay que rebasar el pensamiento estructuralista y provinciano a partir del cual un colectivo o artista que pertenece a un determinado territorio o instancia sólo puede actuar en y desde ese territorio o instancia.

P.M. ¿Dónde está, para tí, la principal debilidad y la potencialidad más preciada de nuestra escena lírica de hoy?

A.S. Yo veo varias debilidades y una potencialidad. La principal debilidad de nuestro teatro lírico es no mirar a las obras contemporáneas. El tránsito musical del siglo XIX al XX es abrupto, y nosotros estamos muy apegados a las creaciones del XIX. En nuestro siglo se han escrito óperas de cierto melodismo y otras composiciones no tan típicas del teatro lírico que conocemos, pero que acarrearán menos exigencias de recursos materiales y grandes reclamos sobre todo en cuanto a la formación técnica de los cantantes. Tenemos un público joven y no sabemos qué le puede gustar a ese público. Tal vez le guste **La viuda alegre**; pero le puede gustar también una ópera contemporánea. Unido a esto observo, por otra parte, una tendencia a encerrarnos, un afán por mantener puestas en escena con un concepto tradicionalista que ya está en desuso en la escena mundial. Tampoco estoy abogando por algo que ha sido una práctica común entre nosotros: desechar

libretos de obras cubanas que podrían rescatarse, en virtud de su eficacia teatral y de los valores de su música, pues la música de nuestras zarzuelas es magnífica. Cosas como éstas dañan el teatro lírico. Si no se renuevan los conceptos, si las compañías no se llenan de sangre nueva, si no se recupera a quienes están alejados o dispersos, cantando en otros lugares, el movimiento lírico cubano puede empobrecerse más de lo que está en este momento.

Se tiene que encontrar un medio a partir del cual los cantantes giren en el país. No estoy pensando en el concepto manido de la gira, sino en que determinados cantantes se desplacen entre las distintas compañías. Eso no está instrumentado por las limitaciones que existen en este momento con el hospedaje; y porque cada uno literalmente vive en su feudo. Es más fácil para un artista lírico cubano cantar en el extranjero que hacerlo en Cuba. Gustavo Alvarez, por ejemplo, que formó parte del desaparecido Teatro Lírico de Matanzas, está oficialmente jubilado; y canta en todas las temporadas de zarzuela de Bogotá, y anualmente gira a Italia con una compañía de operetas que unos productores italianos forman con artistas cubanos. En cambio, Gustavo Alvarez nunca ha podido cantar **Tosca** en La Habana con la Opera Nacional, y siempre lo ha deseado. Antes Gustavo Alvarez cantaba alguna que otra vez en Holguín y Pinar del Río. Hace años que no canta en Holguín ni en Pinar del Río. Varios de nuestros cantantes debían estarse moviendo dentro del país, además de moverse también hacia

otros países. Ello propiciaría un intercambio no formal que atraería públicos distintos, o al público habitual, quizás saturado por el mismo repertorio, pero interesado en ver otras técnicas vocales y otras formas de interpretación.

Tenemos dificultades muy grandes para obtener la música de las obras que se quieren llevar a escena. Nosotros, por razones económicas, no podemos hacer lo que se hace en otros países del continente: alquilar la música. Sin embargo, sí tenemos muchas obras orquestadas en Cuba, que no se han estrenado. Yo me he dado a la tarea de confeccionar un fichero de esas obras, entre las que está la ópera **Un baile de máscaras**, de Verdi. Nosotros podríamos tener un repertorio más amplio en cuanto a títulos si lleváramos a escena esas obras, aunque varias de ellas son particularmente complejas para nuestras compañías. Pero vale la pena hacer el intento puesto que, en América Latina, zarzuelas sólo se presentan, periódicamente, en Bogotá, La Habana, Holguín y Pinar del Río. En otras ciudades las presentaciones son esporádicas. Operas pueden verse, además de en La Habana, en Ciudad de México y en algunas capitales de estados mexicanos, en Caracas, en Argentina y en Brasil.

Por último, te diría que la potencialidad más preciada de nuestra escena lírica está en su público. Cuando una obra se estrena y repone con un reparto cuidadosamente integrado, y con un rigor de puesta en escena, aunque sea un título muy viejo, esa obra tiene una respuesta de público y alcanza más de cien

funciones al cabo de poco tiempo. Un ejemplo de esto es **La traviata**, estrenada en 1980, y hoy se sigue representando con éxito de público. Esto se explica, no sólo por el título y por la música, sino porque casi todas las cantantes cubanas de valor han hecho esta ópera. El reparto se ha estado variando constantemente, e incluso esta puesta de **La traviata** ha permitido el debut, en ópera, de cantantes jóvenes, no obstante tratarse de un rol de desmesurada complejidad. Estas experiencias, normales para nosotros, no son frecuentes en otras latitudes, y siempre han contado con el respaldo del público.

P.M. Tu labor pedagógica es extensa y plural, pero se sostiene, con un ahínco especial, en las clases de actuación que impartes a los estudiantes de canto del ISA. ¿Te sientes satisfecho con la formación que reciben los jóvenes artistas?

A.S. Nunca uno se siente satisfecho. Ni con lo que impartes ni con lo que te rodea como plan de estudios. Pero creo que es un plan de estudios que, si bien no es perfecto, tiene una gran cantidad de virtudes y menos cantidad de defectos, en lo que a la formación de un cantante se refiere. Una de las cosas que está atentando contra la enseñanza en este momento es la lejanía del ISA con respecto al centro de La Habana, dadas las dificultades de transporte que se confrontan. La enseñanza se está viendo afectada también por la selección, que cada día tiene que ser más rigurosa, dirigida a qué queremos de nuestros estudiantes, si queremos

estudiantes para la comedia musical, para la ópera, para la zarzuela o para la opereta. Ha ocurrido que estudiantes seleccionados aprueban el plan de estudios y cuando concluyen no se sabe realmente dónde deben ser ubicados, pues el desarrollo de sus facultades en el devenir de los años de estudio no permite definir en qué género esos estudiantes serían más brillantes.

Yo disfruto mucho impartiendo clases a los estudiantes de canto, y aunque hay algunos no muy dotados, sí tienen interés por aprender, sobre todo en la medida en que más videos ven, en que se van apropiando de otros niveles de cultura. Algunos alumnos míos, que están becados en el extranjero, me escriben comentándome lo útil que les ha sido lo que aprendieron conmigo; otros se lamentan de no haber prestado atención a cuanto debían durante las clases. Me siento muy satisfecho de como progresan en su carrera profesional varios alumnos míos. Otros, los menos, no denotan progreso alguno. La vida en una universidad no garantiza que todos los que en ella están sean brillantes, ni un profesor puede fabricar a nadie para que sea brillante.

P.M. Entre junio y agosto de este año tendrá lugar el Festival y Concurso Nacional e Internacional de Canto y Piano Ernesto Lecuona. ¿Qué esperarías del teatro lírico cubano en el cen-



• Victoria de los Angeles.

tenario del natalicio de este músico tan reconocido?

A.S. Espero que la delegación cubana que resulte del Concurso Nacional de Canto sea, toda, sin concesiones, de primera línea. Espero también que los cubanos sean indiscutibles para ganar en el Concurso Internacional.

En lo que a mi respecta, estoy haciendo los esfuerzos mayores que quizás haya hecho en los últimos diez años, para lograr la producción artística y material de **Lola Cruz**, zarzuela de Ernesto Lecuona, con el Teatro Lírico de Holguín, como homenaje a esos dos grandes artistas que integraron la compañía de Lecuona y fueron fieles intérpretes de su obra: Esther Borja y Pedrito Fernández.

Si a partir de los actos y eventos por el centenario del natalicio de Lecuona, así como a consecuencia de la programación que debe continuarse hasta fines de año, tiene lugar un resurgimiento de público para el teatro lírico, un resurgimiento de público potencialmente sistemático, entonces me sentiré satisfecho y veré compensados mis desvelos. Esto debe manejarse con gran pasión, sobre todo por parte de la prensa cubana, que es insensible al arte lírico, y por parte de las instituciones provinciales y nacionales implicadas. Ellas deberán dejar de ser instituciones aisladas para tomarse el núcleo generador de una nueva conceptualización y un nuevo momento para nuestra escena lírica. ■

EL PRIVILEGIO DEL TEATRO

Entrevista realizada a Randy Martin,
sociólogo, profesor e investigador
del Pratt Institute de Brooklyn

*Randy Martin trabaja como Profesor del Pratt Institute de Brooklyn, es sociólogo de profesión y un estudioso de las artes escénicas, pero es, sobre todo, un original pensador. Sorprende el grado de elaboración de sus análisis y la mirada particular con que enfoca las relaciones del teatro y la danza de nuestro tiempo con el tejido de la vida política de la sociedad. Entre el 26 de marzo y el 2 de abril de este año estuvo de nuevo entre nosotros, en su cuarta visita a la Isla, esta vez invitado por el Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas. Trajo su último libro -**Socialist Ensembles**- que reflexiona precisamente sobre la experiencia teatral en Cuba y en Nicaragua, y desarrolló un intenso programa de intercambios, dentro del cual impartió un ciclo de conferencias.*

*Por la profundidad teórica con que fueron abordados estos temas, por sí mismos interesantes, me pareció oportuno compartir con los lectores de **Tablas** algunas de las ideas de este inquieto colega.*

E.S. ¿Qué motivó tu interés hacia el teatro cubano?

R.M. En realidad yo inicié mis estudios de teatro en Nicaragua. Visité Nicaragua, por primera vez, en 1985, en parte llevado por la preocupación de que la presencia socialista allí era frágil y de que no duraría mucho tiempo. Combiné mi visita con mi interés por el teatro y comencé a realizar algunas investigaciones bastante inusitadas sobre éste allí. Mi formación en Ciencias Sociales me inclinó a pensar que debía hacer una comparación del teatro en dos contextos socialistas. De ese modo, en 1987 vine a Cuba por primera vez. No conocía a nadie ni nada sobre la organización de la cultura acá y fundamentalmente lo que hice fue caminar por las calles de La Habana para conocer su cultura. Entraba en los edificios y explicaba a los que encontraba lo que yo estaba haciendo y, para mi sorpresa, por lo general mostraban entusiasmo, se sentaban conmigo y me contaban a su vez lo que estaban haciendo. Todo esto, en última instancia, me llevó a encontrar los verdaderos vínculos existentes con la actividad teatral.

E.S. ¿Estos proyectos de investigación respondían a una preocupación más profunda?

R.M. La preocupación teórica más general que hizo surgir en mí este estudio del teatro en Cuba y en Nicaragua fue una tentativa por corregir la impresión que sobre el socialismo existía anteriormente en los E.E.U.U., allí el socialismo era visto exclusivamente desde la perspectiva del Estado y como una especie de formación donde uno no necesitaba observar las tensiones, relaciones y contradicciones entre el Estado y la vida cotidiana o entre el Estado y la sociedad civil. Quiero ser cuidadoso en cuanto a no crear el problema de mirar el socialismo sólo desde arriba y viceversa, porque en ese caso la gente, difícilmente, sabría quién y qué es cuando deseara realizar una labor de expresión. En mi obra quise tratar el teatro como un privilegio y un espacio de vida en el cual hay interacciones o mediaciones entre el Estado, la dinámica formal, oficial y la sociedad civil, la base de la sociedad tal como se expresa en el teatro.

E.S. ¿Estamos hablando ya de uno de los tópicos que trataste en tus conferencias: las relaciones entre el Teatro y el Estado, el papel mediador del Teatro entre el Estado y la sociedad civil?

R.M. Sí, en particular porque en Cuba, como en otros contextos socialistas, el teatro es tanto el terreno oficial del Estado -en la medida en que está cerca del Estado-, como porque también nunca puede funcionar a menos que establezca algunas conexiones generales con la gente y proponga un intercambio entre lo que hay en la escena y la vida de la gente. Podríamos decir que el teatro surge porque toma o se apropia de algo del Estado, como de la sociedad civil. Es esa doble apropiación la que yo buscaba para tratar de entender cuál era la dinámica interna del movimiento de la historia, la historicidad en la cual uno leería la sociedad, no simplemente por su estructura social, sino por el sentido de la crítica que esa sociedad genera. Yo estaba tratando de leer en el teatro de esos contextos sociales la crítica al socialismo, que es coherente con un mayor deseo de alcanzar el socialismo.

E.S. ¿Qué hay del libro que has escrito sobre estas experiencias?

R.M. El libro se llama **Socialist Ensembles** y la noción de *ensembles* podría ser crucial para diferenciar lo que el socialismo genera, en contraposición con lo que genera el capitalismo. En términos de la propia concepción, podríamos decir que el socialismo prioriza las formas de asociación o *ensembles* como un valor, como algo correcto, como los medios y fines de la sociedad socialista; mientras que en el capitalismo la prioridad recae categóricamente en entender lo que es la libertad, vista como la separación o el aislamiento entre las diversas

unidades o entidades. El teatro es un *ensemble* en sentido doble: es tanto la reunión de la gente como también corresponde a los diversos *ensembles* de la sociedad. A través de los performances (representaciones) introduce en la sociedad el sentido de las conexiones que ocurren en particular cuando una audiencia se reúne, cuya presencia es enigmática y, sin embargo, crucial para que haya teatro. Corresponde, pues, al teatro desplegarse dentro de los medios de la sociedad civil. Estos son más o menos los términos generales del libro. En particular enfoco la historia del teatro en Cuba, tratando de localizar algunas de las tensiones cruciales en el drama cubano. Tensiones en la formación de la conciencia nacional cubana, empezando desde el siglo XIX, con la afiliación entre el teatro cubano y la revolución nacional. Después sigo ese proceso hasta el presente y enfoco en particular el período de rectificación, en el cual traté de ver qué cosas hizo o estaba haciendo la generación de personas nacidas después de la Revolución, para que se les permitiera a ellos mismos generar términos que les permitirían participar, no sólo en la vida diaria, sino en el sentido de hacer historia y, por tanto, asumir cierto sentido de propiedad ante la Revolución. Esto significaba unirse a la crítica de la Revolución y al proceso revolucionario. Por eso estaba interesado en participar en el grupo Buendía, en la obra de Víctor Varela, en la de Carlos Díaz, en particular en **Zoológico de Cristal**. Lo que me asombró ante todo, es que ellos incluso existían, es decir, que parte de su existencia tenía que ver con el reconocimiento por el propio

Estado de que había que proporcionar recursos a los nuevos teatristas. Esta toma de conciencia estaba reflejada en las políticas culturales. Pero, por supuesto, la base de todo esto tenía que ver con la demanda en términos culturales, por abrir un espacio que permitiera a estas nuevas voces expresarse de modo particular.

En cada uno de estos ejemplos me parece que hay una reflexión muy clara sobre cierto tipo de problemas, que pueden ser definidos como la relación entre el margen y el centro, en la cual la propia juventud surge de forma, en la medida en que la Revolución es aún algo que la gente experimenta en sus vidas. El margen se crea entre la gente nacida durante la Revolución y la gente nacida antes de ella. En los términos sociales particulares de la Revolución cubana una determinada generación es más fuerte. La cuestión que se plantea es: ¿qué es ese espacio en el cual cada uno reflexiona sobre su propia identidad, en el cual cada uno tiene la oportunidad de llevar a cabo esa labor de crear su sentido propio?

En cuanto a **Zoológico de Cristal**, puedo responder que hay una relación muy interesante entre la presencia de la cultura norteamericana en Cuba y las referencias históricas que ello provoca, en una forma en que la obra parece actuar sobre la ansiedad de lo que es históricamente marginal, lo que en términos contrarios ha sido la vida marxista en Cuba, y el sentido de que la presencia de la cultura norteamericana es algo a lo que es difícil sobrevivir.

El hecho de que **Zoológico...** trate la cultura norteamericana, no sólo en términos del conteni-

do de la obra, sino también en todas sus diversas referencias musicales y cinéticas, el hecho que esa obra en particular contiene, parece ser casi una inversión donde la tolerancia de la posibilidad de supervivencia es un gran choque entre la cultura de Cuba y -por el contrario-, los términos amenazantes de la cultura global, representada por los EEUU. Estos tres ejemplos sacan a la luz los problemas sociales, sugieren algo de la sensibilidad actual de un clima crítico que prosigue en la Cuba de hoy. Es decir, que el teatro se convierte en el lugar donde se plantea la visión del problema, y también la visión de las posibilidades- porque podemos hablar de posibilidades- que no han sido ni agotadas por el teatro ni tampoco han agotado al teatro, o sea, que el teatro no es sólo teórico-práctico. Representa una mezcla de lo que es y lo que puede ser; por lo tanto, contiene tanto al Estado como a la sociedad civil, al aspecto concreto de su interacción o cruzamiento, y proyecta las posibilidades de lo que puede llegar a ser. Toda esta dinámica se vuelve lógica en el teatro.

E.S. *¿Cómo ves en este contexto el tema de la censura?*

R.M. Creo que cuando hablamos de censura tenemos primero que preguntarnos cuáles son las condiciones básicas de la censura. Y en ese sentido creo que es útil meditar las concepciones de Freud sobre la expresión o comunicación en relación con la represión. Su concepción de la vida social es: que para alguien que viva en cualquier tipo de complejo del mundo social hay una presencia mayor de impulsos sociales

de expresión, de comunicación, de cosas sobre las cuales actuar, que lo que podría posiblemente hacer cualquier individuo, en cuanto trate de actuar sobre todos los impulsos que él recibe, y que generan locura en lugar de sentido común. Por tanto, según Freud, la mayor parte de esa información que se recibe es reprimida en el inconsciente. Es decir, a ese nivel básico la censura es esencial si va a haber algún tipo de expresión.

Si nos preguntamos entonces cuáles son las condiciones históricas en las que un escenario social genera las condiciones de algo expresado o reprimido, podríamos pasar al nivel de las relaciones entre el Estado y la sociedad civil y preguntarnos cuáles son los medios o los media que brinda cualquier tipo de forma o de formación social para que la comunicación o la expresión se vuelvan públicas, todo lo cual constituye el terreno donde tiene lugar la censura.

En ese sentido, en la medida en que el Estado es el responsable de controlar los medios de comunicación, en una situación como la de Cuba, donde los artistas ocupan una posición privilegiada de acceso a los medios públicos de comunicación, todos ellos están inmersos en una relación con el poder y la censura. Eso es diferente a lo que se experimentaría en la vida diaria. Es decir, ellos ya están en cierto sentido comunicando la voz del Estado, y en la medida en que a ellos les place el Estado, momentáneamente tienen la palabra para comunicarse a través de otros media -como la pintura-, cuentan con el espacio público de las galerías para captar la atención visual del público.

Todo eso es ya una circunstancia que plantea la cuestión de la censura para los artistas, en una forma en que no lo haría en la vida diaria.

Finalmente, otro asunto sería la cuestión de qué, en realidad, es permitido o no. Porque en cualquier contexto social hay algo que constantemente se está negociando; lo que se ve dentro y lo que se ve afuera es algo que es de hecho generado, que cuenta para que surjan formas viables y razonables de expresión. Es importante valorar en qué medida algo es verdaderamente censurado. La censura en sí misma no pone fin a la comunicación, sino más bien marca esa comunicación. Después de todo, en el caso del teatro ya las producciones están hechas y la censura de la producción se vuelve una parte de lo que se sabe sobre la producción, es decir que la censura no detiene la comunicación, sino que es un medio, su continuación a través de otros medios que pueden incluso revalorizar una obra en particular.

Por último, podríamos hablar de la auto-censura. En un contexto en el que todos nosotros actuamos, lo hacemos sobre la base de lo que es posible, de lo que es susceptible de comunicarse, de lo que es comprensible, en un cierto horizonte de expectativas. Así, desde esta perspectiva, no existe en lo absoluto ninguna condición de libertad, de libertad de expresión, de una expresión ya formada, porque la expresión sólo se forma en relación con un cierto vínculo o nexo con la comunidad, con un cierto escenario cultural, en el cual las posibilidades ya se han fijado, en el cual los límites ya se han impuesto sobre nosotros antes

de que en realidad ni siquiera hayamos intentado decir algo.

E.S. *Otro asunto del cual hablaste en días anteriores estaba referido al terreno de la danza y a la relación que se hace evidente allí entre escasez y abundancia...*

R.M. Si pensamos en lo que la danza, en términos más generales, nos revela, vemos que esto es la sencillez del cuerpo en movimiento, en ausencia de un mundo físico con el que el trabajo del cuerpo se asocia generalmente. Desde esa perspectiva, la danza se aproxima al trabajo, a la labor, al puro proceso del producto, porque el producto de la danza es la propia danza, que desaparece en el momento de su producción o expresión. En ese sentido, podemos decir que la danza representa una cierta condición de escasez. Pero, aparte de eso, la escasez también proviene de la capacidad, de considerar algo en exceso de lo que esos cuerpos que aparecen y desaparecen producen o generan.

La danza puede representar la capacidad de movimiento, indicar los recursos que poseemos y la medida en que todos nosotros estamos ya en movimiento. Y podemos decir que gran parte de la comunicación de la danza entre lo que aparece en escena y su público, supone una cierta simpatía cinética, una simpatía en el movimiento, que es el medio, no sólo el visual, sino también el medio físico a través del cual la danza realiza su comunicación. Y lo que comunica es la verdadera capacidad de los cuerpos, no de existir en el

espacio y en el tiempo, sino, a través del movimiento, de generar y articular una sensibilidad de tiempo y espacio y, por tanto, una sensibilidad de lo que es posible.

Dado que esa sensibilidad de lo que es posible es sólo un exceso de lo que en realidad tenemos en el presente, podemos ver el movimiento desde la perspectiva de un mundo de productos, donde la danza parece de inicio estar en el terreno de la escasez, ser simples cuerpos, para después proyectar la danza en el terreno de la abundancia, en la infinitud de posibilidades, no sólo de los propios cuerpos, sino del medio ambiente del cuerpo, del espacio físico que podemos situar entre los ejecutantes y el público.

También puedo referirme al trabajo de algunos bailarines y coreógrafos afroamericanos, utilizando los ejemplos del rap y del break-dance, y al trabajo de Bilty Jones; los cuales representan ciertas posibilidades de exceso, de abundancia. Y es interesante observar las connotaciones de la relación entre lo que es excesivo y el sentido de abundancia que emana de la riqueza material. A menudo lo excesivo se asocia con la gente que carece de riqueza material. Si tomamos en serio esa diferencia podemos empezar a ver la riqueza en términos de la capacidad para generar formas sociales y culturales de algo que no es más que el propio cuerpo, la experiencia de la sensibilidad, de la apropiación de ese cuerpo en su relación con un mundo de dominación.

Es por ese motivo que queremos priorizar a los dominados

como aquellos que son más productivos, más creativos, que generan más en nuestro sentido de la posibilidad, porque son los dominados -los que son apropiados por la dominación- quienes entonces desatan sus propios deseos y su propia valoración de lo que está siendo apropiado.

Ello va estrechamente unido a la cuestión racial y a la presencia de afronorteamericanos en la cultura norteamericana, donde se han convertido en el ejemplo vívido del cuerpo, en el sentido de abundancia sexual, del deseo; y del cuerpo del crimen, de las amenazas.

Estas son las dos figuras que continúan operando: hoy en los EEUU, la identidad nacional y el negro criminal al que se supone que todos debemos temer; en el mismo momento en que hay figuras negras de la cultura popular como Michael Jackson o Michael Jordan, que son los más deseados por sus actuaciones corporales, por sus transformaciones corporales.

En términos del trabajo específico de Bilty Jones, lo que nos muestra en la escena es la posibilidad de, ante todo, explicar toda la historia de la lucha afronorteamericana desde la esclavitud hasta el presente. Un espacio donde la política de razas, de géneros, la sexualidad, pueden coincidir sin detractarse entre sí. En su último trabajo, inicialmente un individuo es señalado por su desnudez como alguien a quien los demás deben evitar y al final de la obra, toda la compañía, de cuarenta personas, aparece desnuda en escena, en un despliegue por convertir esa condición de es-

casez, de exclusión, de algo que debe evitarse, en una condición de los cuerpos.

En este sentido este trabajo constituye una forma útil de reconfigurar lo que podría ser una condición de la ausencia, no sólo de medios materiales, sino también de imaginación política, en la condición de pensar en la abundancia y en la política en las actuales circunstancias de escasez material que, relativamente hablando, se aplican tanto a los EEUU como a Cuba.

E.S. *¿Qué futuro, qué funciones le verías, para los tiempos que corren, al teatro, a la danza, a los espacios colectivos de creación?*

R.M. Una de las cosas que me llama la atención en cuanto a mi presencia en Cuba este año -y no hace unos cinco años, al inicio del período especial-, es lo llenos que están los teatros. Hace poco dí una entrevista al New York Times referente a la danza, donde contaba cómo en New York a la gente le gustaba la danza, diversos tipos de danzas folklóricas. Y hay una pregunta, en la medida en que ambos lugares han experimentado un verdadero agravamiento de las condiciones de la vida diaria: ¿Por qué es que la gente, en estas condiciones, no responde retirándose de estas cosas que podrían considerarse un lujo en sus vidas, algo ajeno a sus necesidades básicas, algo fuera de la lógica de un enfoque puramente económico de la supervivencia?

Yo creo que la popularidad del teatro y la danza en estos momentos que vivimos tiene

que ser valorada a través de una visión interna de las respuestas de la gente ante la escasez material. Es decir, al responder a la escasez material con cosas destinadas al placer, con cosas que fomentan el apetito y el deseo de la gente, que encaman la posibilidad de lograr nuevos frutos de la imaginación y futuros. Tenemos el indicio de que debe haber algo que la gente genera. Y la abundancia de términos culturales, la abundancia tal como figura en la escena, proyectada como la posibilidad de lo que no es ahora, pero que podría ser, es algo para lo cual no vive únicamente la gente, pero que sí ayuda a la gente a vivir.

Ese deseo y esa capacidad más profunda de crear un surplus, un excedente, una abundancia, y no la escasez, en mi opinión mantiene bien abiertas las puertas al futuro del socialismo.

Tenemos que preguntarnos sobre estas energías para continuar generando formas de vida, con el objetivo de formas de vida, no con el simple objetivo de hacer dinero, de hacer intercambios, de generar un mundo de cosas. El hecho de que la gente no pueda frenar su deseo de hacer sus vidas, sugiere que una de las cosas que el mundo nos ha dado a nosotros -y al decir nosotros me refiero ahora a los EEUU, Cuba, la antigua Unión soviética, Africa, Asia, al resto de Latinoamérica- es la condición común de que ahora nosotros estamos llamados a vivir, es un sentido real en el cual la tan amenazadora presencia de la fuerza y la extensión global del dominio del capital no silencia, no elimina el deseo de alcanzar el socialis-

mo, sino que, presenta en todos sus diversos contextos no algo que debemos esperar a que se produzca, sino algo que ya está germinando, que ya está siendo regenerado. Por esa razón, creo que es sensato no insistir en saber a qué se parece el socialismo, es decir, que tiene que haber una especie de apertura en cuanto a qué nuevas formas de asociación humana pueden generarse en las condiciones actuales.

En este contexto, Cuba se vuelve particularmente importante en el mundo de hoy, porque lo que está ocurriendo en Cuba es precisamente un ajuste a esas cosas que surgen, a diferencia de cualquier otro lugar -y aquí la comparación con México puede ser aleccionadora-, en Cuba, al menos, hay un esfuerzo social cooperativo por parte del gobierno para enfrentar esas limitaciones globales que, por supuesto, no deja de producir sus propias contradicciones, que no deja de crear desigualdades, que no deja de fijar una diferencia entre la gente que tiene acceso al dólar y la que no lo tiene, pero por los propios esfuerzos que de manera concertada se hacen aquí para mejorar esas circunstancias globales, en esencia son únicos en el mundo de hoy.

En ese sentido no debe pasarse por alto el hecho de que en Cuba la gente no está simplemente sobreviviendo, sino que sigue yendo al teatro, sigue haciendo su vida y no ha renunciado a lo que podría ser excesivo en su vida. ■

* Esther Suárez Durán.

UN NO DE ESPALDAS A LO TRAGICO

Amado del Pino

Una de las presencias decisivas en el teatro cubano de la última década es la recuperación enriquecida de la dramaturgia de Virgilio Piñera. Desde que Roberto Blanco estrenara **Dos viejos pánicos** en 1990, 22 años después de su publicación como Premio Casa de las Américas, los montajes de textos piñerianos han venido uno tras otro y casi siempre con formidable respuesta de público.

Como se recordará constituyó todo un acontecimiento **La niña querida**. Esta puesta en escena de Carlos Díaz, acusada por algunos de infiel al texto, retomaba el humor sarcástico, la perenne ironía y el peculiar sentido del ridículo que late en buena parte de la obra de Virgilio. Recientemente Raúl Martín, que ya había montado **El flaco y el gordo**, defendió **La boda**, considerada por la mayoría como obra menor. Para esta puesta el dramaturgo Abilio Estévez realizó una cuidadosa labor de asesoría y aclaró en las notas al programa que la idea final de la obra no es "que las paredes tienen oídos", sino un violento ataque a la retórica de las apariencias y las convenciones sociales. Recordando los títulos de Piñera en los últimos años, vale precisar que en la década de los 80, cuando su nombre estuvo general y lamentablemente ausente, Estorino logró una interesante y fiel apropiación de **Aire frío** y Flora Lauten aquella **Electra Garrigó** llevada al mundo circense.

En las brillantes notas a **La boda**, Estévez apuntaba que el motivo del enlace matri-

monial es recurrente en la narrativa y la obra piñeriana. Virgilio, que vivió cuestionando la ritualidad y la convencionalidad social, vio en el matrimonio un lugar donde éstas se enraizan y se hacen poderosas. **El no** -que ahora acaba de estrenar Raquel Revuelta con Teatro Estudio- es como la otra cara de la moneda de **La boda** y en ambos textos la ceremonia o ritual se componen y se descodifican ante el espectador. En **La boda** se parte del acto ceremonial hacia las circunstancias que la hacen imposible y en **El no** hay un refinado juego con su inminencia que pasa de expectativa doméstica a reclamo de compulsión social y de ahí al final, donde a través de una suerte de linchamiento, se consuma el destino trágico.

El no arranca con unos diálogos aparentemente intrascendentes entre el narrador y el interruptor, donde está la semilla conceptual de la obra:

NARRADOR: Dicen no. (*Al público*). ¿Se dan cuenta? Dicen no. **INTERRUPTOR:** ¿Dicen no? ¿A qué? ¿A todo? (*Pausa*). Deben ser insoportables, tanto como los que dicen sí a todo.¹

Subrayo esta comparación porque todo el tiempo en **El no** se está jugando con las variantes de la dualidad negación-afirmación. Vicente y Emilia han optado por **no** casarse, pero, sobre todo la muchacha, respetan las potencialidades del sí. Ellos no están en contra de casarse,

¹ Piñera, Virgilio: **Teatro inédito**, Editorial Letras Cubanas, 1993.

tener hijos, pero simplemente no es su elección.

Las ideas sobre esta obra de madurez en la trayectoria de Piñera se enriquecerán notablemente cuando se publique el formidable ensayo **Virgilio Piñera: o la escritura de la negación**, de Antón Arrufat, un texto donde se yuxtaponen el conocimiento cercano y afectivo del autor con un irreprochable sistema de análisis. Aclara Arrufat: "El no manifiesta una tendencia prevaleciente en su escritura: la negación, y podría colocarse junto a otras obras suyas en la que patentiza idéntica actitud ante ciertos valores vitales. En una de sus primeras piezas, **Jesús**, de 1948, la negación se hace absoluta, al menos en el protagonista".² Más adelante Arrufat recuerda que en su novela **Pequeñas maniobras**, de 1963, su protagonista Sebastián, "se niega igualmente a comprometerse", pero Antón establece muy lúcidamente un contraste entre la noveleta y la obra teatral: "Si Sebastián escapa a todo compromiso, Emilia y Vicente proclaman su negación y corren los riesgos que ello implica".

Para el teatro cubano este estreno de **El no** tiene el atractivo adicional de significar el regreso a las tablas de Raquel Revuelta -como se sabe, fundadora de Teatro Estudio y una zona de nuestro teatro contemporáneo- que no estrenaba desde hacia varios años cuando llegó a escena su discutida versión de **Concierto Barroco**.

Raquel sigue, en cuanto al diseño escénico, las indicaciones autorales al pie de la letra y le da el escenario a los sillones, que constituyen el reino de Emilia y

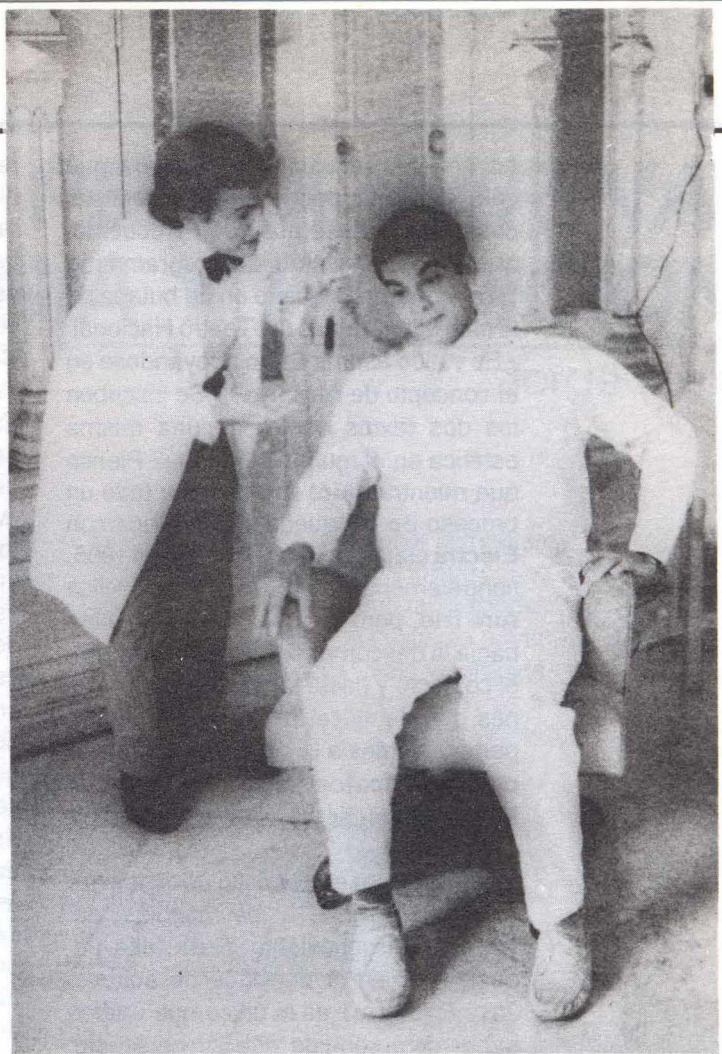


foto: JULIAN SALAS

Vicente, el subrayado y la importancia que les confiere Virgilio. Sin embargo, escuché a varios jóvenes espectadores y teatristas refutarle llevar a Piñera a un marco demasiado realista y convencional. Comparto el concepto de la puesta en escena en cuanto al discurso de los objetos. Pienso que entre nosotros el escenario desnudo o la cámara negra han engendrado por momentos retóricas tan convencionales como la más naturalista de las escenografías. Lo que sí necesitó en este caso el entorno diseñado por el experimentado Raúl Oliva fue mayor intimidad entre los espectadores y la escena.

En las notas al programa, firmadas por Lilian Navarrete, se evidencia que una de las bases teóricas del espectáculo fue la conocida declaración de Virgilio en su prólogo **Piñera teatral**: "Al disponerme a relatar la historia de mi familia me

² Arrufat, Antón: **Virgilio Piñera: o la estética de la negación**, inédito. Este texto fue leído en el Encuentro Internacional sobre el cincuentenario de Orígenes que se celebró en Casa de las Américas, del 27 de junio al 2 de julio de 1994. Su consulta fue posible por gentileza del autor.

encontré una situación tan absurda, que sólo presentándola de forma realista, cobraría vida ese absurdo". Recuerdo que la primera lectura del programa me hizo moverme inquieto en mi butaca de la sala Covarubias del Teatro Nacional: ¿Es válido asumir **El no** apoyándose en el concepto de **Aire frío**? ¿Se inscriben los dos textos dentro de una misma estética en el mundo piñeriano? Pienso que mientras **Aire frío** culmina todo un proceso de búsqueda que arranca con **Electra Garrigó**; **El no**, fechada en 1965, tiene elementos comunes con la modélica **Aire frío**, pero a su vez abre el camino hacia la descomposición de la situación, el conflicto y hasta la palabra en ocasiones, que identificará las piezas de Virgilio pertenecientes a la década del 70 (**Una caja de zapatos vacía**, **Las escapatorias de Oscar y Laura**, entre otras).

Si coincidí con el propósito de la directora de no temerle a los muebles "de verdad", me cuestiono cierta falta de desenfado en la dirección de actores. José Raúl Cruz es el único que parece haber comprendido que su personaje, además de padre de Emilia, tiene mucho también de comediante y de caricatura de sí mismo. Micheline Calvert ratifica las potencialidades de su voz y gracia escénica, pero al final de la obra desaprovecha un tanto algunas aristas dramáticas de su personaje, que Arrufat considera, con razón, uno de los roles femeninos más ricos en la dramaturgia de Piñera. Los jóvenes actores Liudmila Alonso y Edwin Fernández evidencian un trabajo esmerado para dar el paso del tiempo, pero se ven también un tanto paralizados por el decir y la gestualidad natural, que en el caso de Fernández en la primera parte no está lograda, pues hay una insuficiente valoración de los textos.

Resulta vanalizante la presencia de la pareja juvenil que funciona como suerte de pasacalle o breves intermedios. La puesta olvida en buena medida que estamos ante una tragedia y de hecho

renuncia al suicidio final de los protagonistas. Tal vez la experimentada directora que es, sin dudas, Raquel Revuelta haya querido subrayar en su versión escénica que entre nosotros el decir *no* se disuelve en los límites de lo cotidiano. Cabría preguntarse el lugar que ocupa este título dentro del repertorio de Teatro Estudio en esta segunda etapa, con un pequeño elenco y fuera de la sala Hubert de Blanck. Los anteriores montajes -**Media por medida** y **Ñaque o de piojos y actores**, dirigidos por Vicente Revuelta- explotaron las posibilidades escénicas de la Casona de Línea, sede del grupo. Ahora se trabaja para un escenario a la italiana. ¿Significará sólo una excepción dentro de las propuestas del colectivo? Particularmente preferiría que el magisterio de Vicente y de Raquel se expresara en ambas variantes. **Medida por medida**, por ejemplo, funcionaba de maravillas en el patio de la Casona, convirtiendo hasta las viejas paredes del lugar en formidable marco escenográfico. Pero no todas las obras pueden funcionar así. Como advertía Tovstonogov en su libro **La profesión del director de escena**, hay obras que precisan de telón tanto como sobra en otras y lo mismo ocurre con otros elementos del escenario. Lo importante- y suscribo la idea del director ruso, aún corriendo el riesgo de no estar a la moda- es encontrar la clave del texto para su interpretación, la idea máxima que propuso su autor.

Es de esperar que tras una muy fugaz primera temporada, cuando circulen estas reflexiones se haya visto **El no** por un mayor número de espectadores. El ejemplo de vitalidad de Raquel Revuelta al asumir un texto tan complejo podría imitarse por otros teatristas y encarar obras como **Jesús** o **Una caja de zapatos vacía**, por hablar de dos títulos bien diversos. El hecho de que Virgilio Piñera sea el autor más representado en lo que va de los noventa no es una casualidad, sino un fecundo diálogo entre su lucidez, su ironía, su legítima agresividad y el espíritu de estos tiempos difíciles.

EL DISCRETO ENCANTO DEL MITO

Esther María Hernández



fotos: LESSY MONTES DE OCA

El culto al mito, en el cual hemos sido educados por este siglo eminentemente mitificador y por una pre-historia que no lo es menos, ha reunido recientemente a un número inusitado de espectadores teatrales. Sarah Bernhardt, la diva celebrísima, convoca desde su nombre y desde las expectativas que El Público, en su corta pero inquietante vida de

colectivo teatral ha creado en el inconstante ámbito de nuestra escena.

Con un texto original de Norge Espinosa y dirección del novel Mario Muñoz, **Sarah's** recurre a la figura de la Diva como arquetipo, al encanto del voyeur que curioseosa en la vida privada del jet-set, a los mecanismos azarosos, pre-

concebidos o providenciales que conducen a la creación de una leyenda y a la recreación de la leyenda misma.

¿DIVA DE VUELTA = DIVA DEVUELTA?

No es, como puede suponerse entonces, una novedad lo que propone Sarah's: desde la literatura o la escena, innumerables creadores han tomado sobre los pasos de otras tantas criaturas en una extensa variedad de registros y con múltiples propósitos, así como con mayor o menor ventura. La garantía del éxito, en muchos casos, ha sido hallar el punto exacto desde donde "asomarse" a la persona para conseguir una "vista" convincente del personaje. Me remito entonces a las notas al programa, en las que son detalladas las intenciones que animaron a los creadores de la puesta: "Volver al mito (...) a su esplendor, a su culto (...) mostrar cómo pueden animarse esas imágenes (...) y comprender que esas poses y extravagancias son las mismas que siguen imitando y copiando los mitos de hoy (...) Revisar el mito (...) deconstruirlo y reconstruirlo a la altura de los tiempos que vivimos, dándole más que nada figura humana (...) Admirarlo (...) recrearlo (...) hacerlo vivir".¹

De acuerdo, coloquemos nuevamente a Sarah sobre las tablas. Está por partir y se despide frívolamente de su imprescindible público, muere para él una y otra vez a cambio de sus adorados aplausos mas, ¿por qué nos regala -ella, tan avara- sus recuerdos? ¿Son apenas un souvenir de despedida? ¿Qué secreto o qué pudor, qué oculto conflicto, qué motor invisible ha provocado este encuentro con la Diva? ¿Dónde está el primer impulso, qué busca, qué ofrece, qué la hace retomar?

Pienso que el no situarse convenientemente ante este género de interrogantes lastra la puesta en escena de Muñoz, pues el cariz, el brillo, la profundidad y el interés que sucesos de tal índole pueden tener para el espectador dependen esencialmente del tratamiento dramático al cual han sido sometidos, y el elemento

ideal para arribar a ello son las motivaciones esenciales del (de los) personaje (s). Aquí, en cambio, las preguntas y respuestas que teóricamente intercambiarían escenario y platea se transforman en un escuchar pasivo y obediente pues Sarah, más que ninguna otra cosa *narra, describe, cuenta*. Y aún cuando las líneas de la lógica temporal se quiebren en correspondencia con los vericuetos de su recuerdo y se desarticule creativamente el discurso cronológico, la exposición, desde el texto, denuncia la ausencia fatal de sucesos conflictuales que la sostengan.

Por demás, las pautas del recuento han sido previamente establecidas por la tradición: Sarah dormía en un ataúd, era excéntrica y con frecuencia insoportable, tuvo una extensa e intensa vida amorosa, asumía desenfadadamente roles masculinos que nos miran hoy desde los insuperables carteles del Checho Mucha... La novedad será, entonces, tan sólo el registro pomenorizado de nombres, ciudades y puertos salpicada de alusiones y reflexiones al vuelo, que aún cuando recurre a frases ingeniosas o imágenes de innegable belleza literaria no consigue un valor sustancial, pues la misma Sarah roza apenas los que teóricamente pudieron haber sido sus conflictos existenciales, los actúa nuevamente sin conseguir profundidad en la ironía, el arrepentimiento, el lamento o la satisfacción.

Defiendo el valor de la palabra como signo teatral. Defiendo los valores literarios de un texto, la riqueza de sus imágenes, la inteligencia del juego que proponga y la sutileza de sus citas. Pero el teatro impugna las fronteras que la palabra tiende y requiere algo más: un texto carente de *acción*-subterránea o evidente, latente o manifiesta-, puede ser todo lo hermoso que se quiera, pero no será *teatral*, y corresponde entonces a su traslación al texto espectacular el poder ser reivindicado como partitura para la escena. Mas he aquí que en el caso que nos ocupa, la puesta no consigue siempre sortear esas carencias, "llenar los agujeros negros" y teatralizar, en una palabra, la trayectoria vital de Sarah.

Es notable cómo esos acercamientos biográficos a los que hice referencia anteriormente toman como perspectiva un suceso, un episodio, una situación en suma, real o imaginaria, desde la cual parte el intento de retorno al personaje. Quizás soy víctima de un estereotipo cuya recurrencia limita este análisis, pero registro mi memoria y sólo hallo personajes reconstruidos a partir de la presencia de uno o más conflictos. Es por ello que, a riesgo de sentirme obvia, me permito afirmar que resulta si no vano, cuanto menos estéril cualquier intento que ignore tal principio. Sobre todo cuando ha demostrado ser válido.²

LUZ DE SET: HAZ DE PROSCENIO

No obstante lo anteriormente expuesto, **Sarah's** no se convierte en un intento fallido: otros elementos se conjugan para conformar lo que intermitentemente consigue ser una puesta en escena de calidad.

Para comenzar, está el buen gusto. Y admito que se trate de una perogrullada, pero espero ser bien entendida: en su más extensa connotación, la carencia de buen gusto suele ser un lastre tristemente frecuente de nuestro movimiento teatral que, en cambio, Muñoz y sus colaboradores sortean con elegancia. Un arreglo escenográfico mesurado y hermoso; una banda sonora (Juan Piñera) refinada, elocuente y dosificada dramáticamente como corresponde; un vestuario de innegable belleza y un estilo general de pieza de cámara a un tiempo discreto, coherente y mantenido, construyen una *atmósfera* que consigue convertirse en elemento dramático de gran peso.

Pinceladas de ironía, citas intertextuales -la muerte de Giselle-Alicia; las gardenias de Raquel-Lucía- y sobre todo las intervenciones del séquito masculino de Sarah crean contemporáneos contrapuntos que,

como en la escena de Damala, mediante el uso de máscaras y de una eficaz disposición escénica, logran momentos de teatralidad imaginativa y estimulante.

Mónica Guffanti, actriz experimentada, versátil y creativa, muestra su Sarah con dominio del cuerpo y de la voz, con elegante y delicada gestualidad. Aunque sólo consigue hacerlo hasta el punto al cual le permite arribar la consistencia misma del rol: un actor "entra" al personaje no sólo por el estilo general de éste, sino además, y esencialmente, por las fuerzas que lo mueven, que lo colocan en la situación de representación. Y esta Sarah es externa y desproblematizada como concepción autoral; sus transiciones, más geográficas o temporales que conductuales o internas, no favorecen una interpretación enriquecedora sino ilustrativa, por lo que hemos de admitir, entonces, que sólo una actriz como Mónica podría sortear con dignidad un reto de tal índole.

Pero además, y como parte de esa atmósfera de referencia, está el cine, el homenaje de El Público al centenario de un arte que, desde los créditos, tan art-nouveau como los viejos affiches de Sarah, nos envía guiños de complicidad con el tema del mito. En más de una ocasión, el cine trasmite desde la oscuridad de la sala mensajes de magia en los rostros conocidísimos de otras tantas divas cuyo encanto fascina y emociona. El cine, que ha favorecido la explosión del mito, ha sido su vehículo más veloz, su más luminoso difusor. Quizás por ello, el primer momento cinematográfico del espectáculo tiene doble filo: encanta y promueve una identificación positiva con los rostros que, como el de Sarah, son amados por las multitudes y perseguidos por el público de cualquier latitud ("ellos lo hacen todo en grande..."), pero al mismo tiempo abre una zona de expectativas, un extraño vacío al encenderse nuevamente las luces y regresar a la Berhard.

Pienso que del mismo modo en que la trayectoria del personaje central se resiente por la carencia del soporte que representa una estructura dramática sólida, el montaje de este breve recuento

² **Morir de noche**, el espectáculo que a continuación de **Sarah's** ha dirigido Carlos Muñoz, toma un lapso ficcional de las vidas de Emile Zola y Vincent Van Gogh, y los enfrenta en una -por llamarle de algún modo- hipótesis histórica que resulta sumamente teatral e imaginativa.



cinematográfico requería a su vez de una dramaturgia que evitase el paso, sin justificación plausible, de los flashazos de rostros archiconocidos -cuya sola presentación provoca innegables reacciones evocativas- a fragmentos de escenas que *distraen* al espectador con respecto al eje central de atención -"¿qué película era esa?"; "¿de qué se trataba?". Y es un efecto que se agudiza cuando la música inicial que acompaña la sucesión de primerísimos planos desaparece para dar pie a los diálogos originales de los filmes. Después de una discusión "a la americana de los 90", el regreso a la decimonónica Sarah resulta violento y disturba el propósito de partida.

En cambio, cuando hacia el final del espectáculo el siglo XX irrumpe cinematográficamente con la fuerza de sus ¿adelantos?, la inserción resulta no sólo ideal, sino hermosa y sugerente. Esta vez el espectador evoca, sí, pero no sólo a instancias de las imágenes, sino también -y sobre todo- gracias al contrapunto que el discurso superpuesto de Sarah introduce en la percepción.

Del mismo modo, la temperamental Scarlett O'Hara, tan a lo Bernhardt, di-

funde en la sala el último adiós de la Diva y su certeza en la inmortalidad: discurso cinematográfico y discurso teatral consiguen fundirse en una zona de ambigüedad retadora ("adiós", se despide Sarah; "nunca más pasaré hambre", jura Scarlett) que los enriquece mutuamente.

¿Y ENTONCES?

En un panorama teatral signado por el desequilibrio, El Público, en su nueva sede -viejocine-nuevoteatro- del Trianón, está logrando algo que la dinámica habanera comenzaba a olvidar: llenos de público y expectativa ante cada nuevo estreno. *Sarah's* ha sido parte de esa identificación gradual y de ese trabajo mantenido, y Mario Muñoz puede permitirse explotar con inteligencia un espacio de aprendizaje tan privilegiado: asumiendo los riesgos que la inexperiencia depara y las ventajas de un staff envidiable. Las combinaciones posibles son pocas, y los resultados de esta temprana aproximación al mito parecen demostrar que él ha comprendido.

PERLA MARINA: NOSTALGIA Y TRADICION

Jorge Rivas

"Yo veo ahí, como si fuera ahora mismo, las sábanas blanquísimas que mi madre planchaba con planchas puestas sobre carbones encendidos".

Ñico, el irreverente

Entre los acontecimientos a tener en cuenta durante los primeros meses de 1995, dentro del quehacer escénico nacional, se encuentra la revelación de un joven talento, Lester Veira, quien ganó palmas con la puesta en escena de **Perla Marina**, de Abilio Estévez, con el grupo de teatro El Público, bajo la dirección general de Carlos Díaz.

Apoiado en su formación en la Escuela Nacional de Instructores de Teatro (ENIT), talento enriquecido con la sabia experiencia de algunos de los creadores escénicos de mayor relieve artístico, Lester pone a prueba su capacidad profesional para lo cual retoma un libreto (anteriormente escenificado con poco éxito por el grupo Irumpe) que si bien es cierto pretende adentrarse en un tema de actualidad, resulta enigmático y espinoso proyecto que, según el propio Estévez, "no es obra de teatro: no hay en ella conflictos ni acción, no se halla en los personajes lo que llamamos de modo preciso *progresión dramática*".

Sin grandes pretensiones artísticas, el principiante director lleva a las tablas la esencia de **Perla Marina**: simplemente un homenaje, tal y como fue concebida por su autor, sin pretender ser "otra cosa". Y vale subrayar esa intención, porque buscar en la pieza lecturas

incidiosas y disidentes sería alimentar malsanas intenciones sobre lo que constituye una ofrenda a la identidad nacional en la que se conjugan la nostalgia por la pérdida de costumbres y valores propios de la vida insular -experiencia vivida a diario-, con la sencillez e idiosincrasia que nos caracteriza.

En este trabajo de creación; el cual alterna con sus funciones como diseñador de la banda sonora (uno de los aciertos más relevantes de la puesta), productor y adaptador del texto original; Lester realiza el lirismo sobre el cual se sustenta la obra, portador de la más reflexiva y trascendente poesía cubana de todos los tiempos, en cuyo homenaje **Perla Marina** deviene también ritual en el que se invoca la grandeza literaria de José Martí, José Jacinto Milanés, Luisa Pérez, Juana Borrero, Julián del Casal, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Virgilio Piñera, Dulce María Loynaz, Eliseo Diego y otros muchos connotados escritores y poetas de la Isla.

Y ese homenaje, básicamente concebido a la cubanía, se enriquece con un diseño musical en el que el novel director se nutre también de la mejor obra de los más representativos exponentes del pentagrama musical: Benny Moré, Bola de Nieves, Lino Borges, la Aragón, Ignacio Piñero..., complemento que adjudica a la puesta valores aún más auténticos de nuestra cultura.

La banda sonora amplía el sistema de códigos expresivos, funcionando como resorte emotivo que, en tanto posibilita

una mejor comunicación con el público, aporta mayor precisión en el nivel de lectura y realza los valores éticos de la escenificación.

Abilio Estévez, uno de los más reconocidos dramaturgos contemporáneos de Cuba, autor, entre otras obras, de **La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea** (Premio UNEAC de Teatro 1984); vincula la psicología de sus personajes, cual si fuera la columna argumental de la pieza, a la nostalgia del lirismo expresivo del cual se nutrió para concebirla; la **Perla Marina** de El Público, parte de esa autenticidad, pero con criterios de dirección que si bien no alteran lo consubstancial de este acto litúrgico, producen cambios y alteraciones en el orden del texto original del que prescinde de algunos de sus personajes (el Bufón y Tato, el alegre), los cuales, de alguna manera, se integran a los restantes.

Sin alejarse totalmente del estilo que suele caracterizar las producciones de El Público, la **Perla Marina** dirigida por

Léster se inscribe dentro de una línea de creación independiente, en la que los diseños de vestuario, escenografía y luces, a cargo de Carlos Repilado, fueron concebidos a partir de la más austera utilización de recursos, trabajo que, a juzgar por las condiciones técnicas y constructivas de El Triánón (sala básicamente concebida para la proyección cinematográfica), demandó creatividad y, en su conjunto, aporta al espectáculo determinados valores estéticos, a la vez que identifica con exactitud las tres zonas de acción sobre el escenario: la isla, el altar y el mar.

En su primer tiempo, la puesta se caracteriza por un sostenido ritmo, empaste de gracia y vivencias populares con la reflexión lírica imbricada con la poética literaria de Estévez; lúdico desplazamiento sobre el escenario a través de cuyo discurso se hace inevitable la añoranza por "la placidez de la siesta, la frescura del agua de coco, el jugo de mango", la "guayabera de hilo bien planchada", las "tardes en los sillones con



fotos: LESSY MONTES DE OCA



una taza de café o por "el centro de una mesa llena de frutas"... sensaciones que hemos ido perdiendo y por las que ¿quién no ha sentido nostalgia?

La amenidad va disminuyendo hacia el final del espectáculo, cuyo desenlace no logra persuadirme. La tragedia se agudiza dentro del "horror plácido de la Isla", y tanto en la obra original como en la puesta de El Público, queda el amargo descalabro, la conformidad ante la claudicación predestinada y la resignación a ir "perdiendo cosas" irrecuperables, suerte infausta ante la que ni la misma Virgen puede "responder".

En general, hay un buen desempeño actoral en un elenco en el que sobresalen Roberto Govín (Ñico, el irreverente) -personaje de extraordinaria gracia y fuerza dramática-, Carlos Acosta (Filemón Ustariz), Mónica Guffanti (Reina) y Broselianda Hernández (Virgen), quienes logran interiorizar sus personajes adjudicándoles buena parte de la carga dramática y poética con que fueron creados.

Iguales elogios no puedo entregar a Elsie Nuiry (Juana la ingenua), que no logró hacer trascender la figura que asumió, en cuya incorporación no fue convincente y, en ocasiones, perdió el control en su discurso; así como tampoco a Déxter Pérez (Julián, el triste) y Leandro Espinosa (José María, el místico), los cuales no aprovecharon las potencialidades expresivas de sus respectivos roles, los que, como Elsie, asumen con evidente frialdad e inconsistencia artística.

Con la **Perla Marina** de El Público no asistimos a la consumación artística de un (¿muchacho?) prodigio, ni a un trabajo de relevancia sin precedentes; sino al primer acto de creación, como director, de un joven que emprendió una verdadera proeza, a través de la cual logró entrar por la puerta ancha en el complejo universo de la creación escénica, para lo cual se valió de una obra que, por sus valores éticos y artísticos, incita a la reflexión del público que la disfruta y agradece.

MITOS DE EL SOMBRERO

Ada Oramas

A partir de la visión de Marguerite Yourcenar hemos visto en los últimos tiempos dos versiones de **Clitemnestra** que la extrapolaban de la Antigua Grecia y la ponían, por momentos, a convivir con los espectadores. En esta ocasión, el personaje sofocliano transgrede las barreras espacio-temporales por las licencias de Alberto Curbelo, llega a la Verona medieval y se transforma, sucesivamente, en **Julieta y Romeo**; y, a la vez, la trae a una época contemporánea, con **La Noche de los asesinos**.

Se produce, entonces, el juego que caracteriza a la obra antes mencionada y **Clitemnestra** mata a sus seres más queridos y se autodestruye en escena, para continuar después representándonos su historia, en una sucesión de géneros, de la tragedia a la farsa.

El cubano, *lo cubano* está siempre presente en una plenitud sensorial y no meramente gestual; aunque el gesto, la función defensiva y catártica de los movimientos danzarios de Marianexys Yanes -e, incluso de su interpretación al cantar-, el permanente choteo y la recurrencia a *tipos* y caracteres de nuestra vida social, salpica de buen humor y mordaces paráfrasis toda la ficción escénica.

El **sombrero**, título de la puesta de Teatro del Sol, con dirección general de Ana Teresa Magán, no alude a la protagonista, sino al recurso que emplea para desdoblarse en seres antagónicos o afines, hasta adquirir una cierta invisibilidad

que le permite fisgonear sin ser vista. Y así, esta criatura curbeliana toma sin pedir permiso, el legendario sombrero del poeta Zequeira y lo utiliza en cambios de personalidad, como interlocutor y hasta como amante.

Esta mujer, sus dudas, sus placeres, sus dolores; esta Clitemnestra contemporánea es el centro del espectáculo teatral. Ella estructura el universo *vivísimo* de su teatro, no para construir una fábula sino para destruir el mito, oponiéndolo a otros en deformantes juegos escénicos. La ficción textual reproduce escenas intertextuales, pero su interpretación desmistifica personajes y provoca lecturas mucho más reveladoras.

La creatividad de Alberto Curbelo, como autor del texto y de la puesta muestra su madurez artística tras dos escenificaciones que consideramos antológicas en el teatro para niños -**Patakín de una muñeca negra** y **El príncipe pescado**-, ambas laureadas por la crítica y muy aplaudidas por el público, como su reciente estreno de **Alita**, inspirada en un poema de Paul Eluard.

El discurso escénico de **El sombrero** transforma incesantemente la escenografía, el vestuario y la mínima utilería en función de la acción dramática y evolución de sus acontecimientos. Los reevalúa y crea otros espacios físicos, acordes a las necesidades del drama o las reinterpretaciones a que somete diversos personajes y mitos de la literatura cubana y universal, aún cuando la escena no es miméticamente ningún lugar reconocible.



foto: EXPOSITO

La música en vivo, proyectada y ejecutada por Osmany Castillo, acentúa las tensiones dramáticas y escénicas, interrogando lo que se dice e interpreta sin llegar a reescribir otro discurso. Compulsa al personaje. Lo desplaza hacia otros estadios de su confesión, contrariándola o anticipándose a sus palabras. Al utilizar básicamente guitarra, platillo, tambor yuca y clave crea un *collage* musical muy cercano a la concepción estructural del propio texto.

El sombrero es todo un reto para la actriz. En realidad, está plasmado como un unipersonal que permite canalizar al máximo todas las potencialidades escénicas de la protagonista. Marianexys Yanez. Ella no sólo asume personajes tan disímiles como Zequeira, Julieta, Romeo, Clitemnestra y Agamenón, sino que llega a una mujer de la época actual, a través de transiciones que coinciden con los rompimientos dramáticos y los acentos de la música.

Marianexys logra un buen empleo de la voz, a través de la eficacia de sus resonadores, una mímica adecuada con la proyección requerida de la gestualidad, dominio de la escena, lo cual propicia una comunicación total con los espectadores, a quienes hace participar de modo activo en la representación y hasta comparte la escena con algunos, que provoca momentos del más puro humor.

Clitemnestra es juzgada a través de sus causales. Es culpable de haber cometido el crimen, pero las circunstancias atenuantes poseen tal peso que quizás merezca la absolución. El público analiza los hechos y comprende al personaje en la orgánica actuación de Marianexys. Su ovación la declara inocente. Ella, la del sombrero, nos hace cómplices de sus acciones en cada noche de su eterno juicio.

UNA SEÑORA DE LA ESCENA

Inés María Martiatu



Con una obra del conocido músico y dramaturgo brasileño Chico Buarque de Holanda en versión y dirección de Rafael González, que la llamó en español **La venganza de Medea**, presentó sus creencias ante el público habanero y como miembro del grupo Rita Montaner, la primera actriz Mireya Chapman. Esta vez se trata de un unipersonal y un texto que supone no pocos retos para la actriz y el director.

La Chapman, formada en las ricas experiencias del Cabildo Teatral Santiago, ha incursionado también en el cine y en la televisión pero con este trabajo demuestra que es, ante todo, una señora de la escena. Conocemos bien su trayectoria y posibilidades y todo parece indicar que se encuentra en un momento de madurez artística que implica un cambio, un despegue del que mucho puede esperarse no sólo por sus condiciones y experiencia, sino por su dedicación y tenacidad.

No es raro que en esta época de revalorización y afirmación del papel de la mujer y su personalidad en la sociedad, proliferen en las tablas de diferentes países las Carmen y las Medeas, heroínas trágicas pero no víctimas pasivas. Mujeres capaces de transgredir el orden establecido, de afirmar su derecho al libre albedrío y rechazar de plano el paternalismo en todas sus formas y en todos los terrenos, incluido en de las relaciones amorosas. Con estas heroínas se identifican muchas veces las mujeres de hoy. Por eso aparece en versiones contemporáneas y clarificadas, donde el destino trágico no es casual, ni es un castigo de la sociedad o de los dioses, sino un riesgo que ellas asumen. Medea es la gran impune, ya que no paga con su vida la trasgresión y ni

siquiera el crimen, salvada al final por los propios dioses.

Buarque sitúa su Medea en el contexto contemporáneo y marginal de una urbe brasileña con su ambiente de violencia y grandes contrastes sociales y esa impronta de la mística sincrética y de la música que no son ajenos a su creador. Reflexiva, consciente de su situación y de las verdaderas motivaciones de sus enemigos, este personaje, abocado a la tragedia, en una situación extrema, hace ante nosotros un recuento de su vida en unos tonos que fluctúan de la lucidez a la pasión. Medea va descubriendo paso a paso su verdad aunque con ello se desgarró.

Se reconoce envejecida y traicionada. Sabe lo mucho que le ha dado a su hombre y no se arrepiente. Vacila a pesar suyo llevada por la pasión y la esperanza, por la conciencia del poder que aún le queda sobre los sentidos del amante después de tantos años de intimidad. Hace el amor, le ofrece su lecho, le ofrece mantenerse en un imposible segundo plano humillante frente a la otra, le ruega en un momento de debilidad, prueba fuerzas y logra un acercamiento efímero aunque sabe que el hilo de la relación se ha roto para siempre. Siente que la desgracia la va ganando poco a poco. Acorralada y consciente de ello, arremete contra todo con la venganza peor de todas. La que viene estremeciendo desde la antigüedad a generaciones de espectadores en infinidad de versiones.

En esta puesta de Rafael González hay una buena conceptualización de tan complejo personaje. Vemos como un acierto la ausencia de otros medios en un es-

cenario donde sólo el buen trabajo de luces supera la desnudez. Nos basta con la impresionante presencia escénica de Mireya y con la atmósfera que ella ha ido tejiendo poco a poco, llenando el espacio con la incorporación de esta Medea, bien apropiada para el destaque de una actriz de su calibre, en una entrega que le hacen ganar una emotiva comunicación con el público.

En los últimos años se ha ido consolidando una rica corriente de experimentación basada en la indagación de elementos de la ritualidad de los cultos mágico-religiosos que se practican en Cuba. Algunos creadores los han incorporado a la actuación y han obtenido también interesantes resultados en el terreno de la formación de actores. Mireya Chapman ha participado en estas experiencias por muchos años en el Cabildo Teatral Santiago. Hay que reconocer que este grupo ha sido pionero en estas indagaciones y se ha mantenido trabajando esta línea durante años destacándose en la incorporación de técnicas de posesión del espiritismo y el bembé de sao (culto sincrético que incluye santería, palomonte y espiritismo). El mayor logro artístico ha sido **Baroko**¹ puesta de Rogelio Meneses en que Mireya desempeñó el papel protagónico. En este sentido debemos citar también los trabajos de Tomás González con su grupo **Teatro 5** y el desarrollo de su método de **Actuación Trascendente**² con que él ha tenido logros pedagógicos y ha sistemati-

1 *Baroko: el rito como representación*. Revista Revolución y Cultura. No. 5-6, 1991, La Habana. Revista La escena Latinoamericana, no.1, 1993, México D.F.

2 *Taller de actuación trascendente: ¿el nacimiento de un método?*. Revista Tablas, no. 1-2, 1994.

zando la utilización de elementos del espiritismo, el oráculo de Ifá y otros en función de sus objetivos teatrales. Debemos citar aquí a Mario Morales, que más recientemente ha venido trabajando con tradiciones y formas de posesión de la santería, el Palo Monte y el espiritismo con su colectivo Teatros de Orilé.

En el trabajo de la Chapman están presentes todos estos elementos. Especialmente la incorporación de la danza en su sentido ritual y el estudio y adopción de la posesión como técnica de actuación que han sido parte de su formación. En esta Medea, la actriz muestra la asunción de una madurez artística y el control que ha logrado sobre estos recursos. La vemos segura en su proyección. La improvisación está presente. Ella y el director han sabido limpiar aquí y allá de manera bastante eficaz, clarificando las cadenas de acciones y cayendo muy pocas veces en la ilustración del texto. Las transiciones a que obliga el personaje coinciden con los dos estilos de posesión-actuación a que hemos aludido. Ambos tratan de movilizar las fibras más íntimas del actor ampliando su conciencia. Por medio de la concentración profunda del trance en la forma en que lo hacen los espiritistas o por el contrario por la exacerbación, la música y la danza como lo logran en el bembé y otras manifestaciones similares. Todo ello unido a una eficaz utilización de la voz y la gestualidad.

Con este trabajo, la Chapman obtuvo una merecida única Mención en el último Festival de Monólogo. Mucho esperamos de ella en esta nueva etapa de su carrera ahora en La Habana y con el colectivo del Rita Montaner.

Las Mariposas...

ENTRE LA ALTURA Y EL SUELO

Frank Padrón



El teatro (el arte, por extensión) imita a la vida. Si no lo dijo Pero Grullo, al menos es digno de él; pero lo difícil acaso sea descubrir esos intersticios, esa delicada tela por donde entran los rayos luminosos de ambos mundos.

A José Milián cabe el mérito, entre otros, de acercarnos a ese tabique sutilísimo entre la mimesis artística y la fuente que nutre de vivencias el juego organizado de la ficción.

Su obra *Las mariposas saltan al vacío*, con la que el grupo Pequeño Teatro de La Habana (dirigido por él) festeja su quinto aniversario, transita constante-

mente de las tablas a ese otro escenario, mayor e inexorable que le da vida (literalmente también), pero que en constante proceso de toma y daca se enriquece con su propia imagen.

Un grupo de actores aficionados en el Sidorio cubano, figura como centro del significativo, por lo que resulta claro el peso que en el ideotema central de la pieza tiene el llamado "flagelo del siglo", si bien no es éste el superobjetivo del mismo.

Lavinia la Salvaje (¿tácito homenaje a Esquilo?) es el nombre artístico de un travesti gay llamado Arsenio, que sufre otra enfermedad: la compañía del joven con quien lo engañó su amante, también infectado, da rienda suelta a su doble dolor con el desenfado de su arte, doblemente imitativo, pues en la alegre mujer representada -cantante y actriz- está implícita la vida que se escapa.

Fermín es un actor de filiación hetero que no logra sobreponerse a la tragedia que lo acecha: sufre, ante todo, la imposibilidad de volver a entablar una relación estable y decide partir antes de esperar tranquilamente la muerte en el sanatorio. A su amargura une chispazos de humor amargo y casi cínico, resumido en el *performance* dentro de otro que constituye su falso desmayo.

Muy unido a ambas aparece La Gorda, joven sana (en todo sentido) que ayuda a los actores a vestirse y a...desvestirsus penas mientras lo hace ella misma con

sus conflictos amorosos y existenciales: es una mujer madura aunque bien conservada, que busca compañías más jóvenes y encuentra en ellos constantes fracasos.

El Jefe de Escena (antagonista de Lavinia) y Gresil (amante que abandona a La Gordita) son personajes secundarios que actúan como correlatos; también el Payaso, que emblemática justamente esa leve pared entre teatro y vida que propone la obra en todo su discurrir: es una especie de "coro griego" que comenta, con firme vocación filosófica, las incidencias de la trama y los personajes; si el jefe de escena es un paje de muerte, él lo es de la vida, mientras Gresil (otro homenaje: es uno de los demonios de **Madre Juana de los Angeles** que arrancara a Milián, como se recordará, otra de sus re-creaciones dramáticas hace algunos años), casquivano, frívolo e hipócrita, significa ese híbrido oscuro entre ambos.

En todos estos seres que en un camerino develan ante el espectador sus verdaderas actuaciones (curiosamente, las otras, ante el público imaginario, se nos ocultan) hay aristas comunes: la soledad, el miedo a la muerte (en el caso de la Gordita, ese cruel anticipo, ese prólogo vergonzante que es la vejez), la aprehensión del arte no sólo como fugaz pasatiempo sino como (re) afirmación vital y por tanto, el apego a la vida, no por cruel y absurda, menos hermosa, sobresalen por encima de las peculiaridades que singularizan sus respectivas y bien perfiladas personalidades.

El autor se las ha ingeniado, coronando su sabiduría dramática, para armar un texto donde hay cuestionamiento ácido de la *rerum natura*: la paradoja que significa una enfermedad incurable (hasta ahora, pese a la reciente, esperanzadora noticia del hallazgo de una vacuna) va más allá de la mirada lastimera en tomo a los pacientes. En tal sentido, es hipertética.

Resulta, por demás, una oportunidad para reflexionar en tomo al aprovechamiento de los días, de las coordenadas del amor y el sexo ("¿será este último

una pesadilla que nos aleja de lo espiritual?", se cuestiona aproximadamente Lavinia), de la solidaridad y la amistad fortalecidos en circunstancias límite, de la existencia de Dios y la fe, del ejercicio artístico por encima de la terapia que puede significar para cualquiera, antes bien, como un volitivo acto de creación, de redondeada entelequia.

Milián focaliza tales dilemas existenciales y artísticos en un fino tejido conflictual y dramático. Admira encontrar tan bien imbricados varios tonos (farsesco, tragicómico, poético), dos planos semióticos (literal-simbólico) sin que se perciban costuras, si es que obviamos determinadas explicitaciones superfluas en motivos que exigían más bien de la alusión, el circunloquio o lo subliminal.

Pero las relaciones entre los distintos personajes arman una sintaxis dramática compacta donde no se resiente verborrea ni discursivismo a pesar de la fuerza de lo hablado, de las referencias marcadas a determinados recitativos y apartes donde hay toda una asimilada herencia de formas y poéticas precedentes.

Y aquí tocamos otro significante de interés: la intertextualidad de Milián (aneja a este dramaturgo desde siempre, y presente en obras recientes como **Paramatar a Camen**) no contempla -al menos definitivamente- la cita pura, lo cual sería legítimo, por demás. Y es que al entronizar a Shakespeare y a Lorca (ya sea en el planotextual o en el paratextual), el autor se permite la paráfrasis, la hibridación y el guiño irónico.

Porque hasta en los momentos más graves, **Las mariposas...** está transida por una arteria humorística, en tipos varios (de la ironía al abierto sarcasmo) que le confiere al texto literario no poca riqueza.

En cuanto a la representación, sin embargo, las alas de estos coleópteros sufren algunas quemaduras del sol, también polvo del suelo.

Milián no ha sabido evitar cierto estatismo que provoca colisiones con la arquitec-

tónica textual: no bastan las contorsiones del payaso o la fibra (y la fiebre) de Lavinia, el bien engranado sentido coreográfico de algunas escenas para conferir a la puesta el dinamismo que compositivo e ideotemáticamente tiene; no se pide un movimiento gratuito de actores pero sí un espacio (aquí tan semantizado en las dualidades escenario/vida muerte) mejor explotado, más en función de los supraenunciados dramáticos.

Algo semejante ocurre con las luces diseñadas por Calixto Manzanares, ausentes de los matices que los conflictos y psicologías exigen: se echa de menos una más elaborada conformación de atmósferas, de subrayados o sugerencias a través de las gamas y gradaciones lumínicas, casi siempre reducidas a bloques absolutos.

La tarea musical de Enrique Jaime goza de mejor fortuna, al seleccionar y combinar fragmentos muy en consonancia con la plataforma ideológica del libreto: Vangelis (con su exquisito clasicismo estilizado) y la canción "Teatro", por La Lupe, que lamentablemente no siempre encontraron el sonido más nítido.

El vestuario y la escenografía del propio Milián se incorporan con discreción a las coordenadas expresivas de la pieza, mediante una sencillez sin embargo elocuente, comunicativa y en más de un momento simbólica (los personajes se cambian de trajes, se visten y desvisten con frecuencia aludiendo a las veleidades y fragilidades de sus propios destinos).

Las actuaciones resultan otro tópico desigual en **Las mariposas...**: Carlos Treto (Lavinia), luchando contra una dicción enemiga que le atropella las frases, consigue imponerse en el *gestus*; resuelve con imaginación y gracia la mayoría de los resortes de su personaje, si bien cayendo a veces peligrosamente en tics y lugares comunes que amenazaban con empobrecer un desempeño, no

obstante, caracterizado por el rigor y la interiorización.

La Gorda de Esther Ierd Marcos ofrece momentos cristalizados junto a otros extraviada en poses y clisés que no lograron sacar con el brillo esperado a su contradictoria pero sensible mujer atrapada entre deseos y sentimientos agudos.

El Payaso siempre fue desigual, desnivelado: mejor Olga Lidia Alfonso en una cuerda más lírica, porque Alejandra Egido no conseguía superar un desfase tonal que chocaba con el resto del reparto.

El Jefe de escena (Alfredo Reyes), confronta también dificultades eufónicas debidas sobre todo a la pobreza de sus registros graves, que lo llevan a una constante quiebra de su voz, lo cual confiere cierta violencia a su proyección; a pesar de ello dejó ver determinada fuerza convincente, en su movimiento escénico y sus componentes histriónicos.

Panait Villalvilla, como Gresil, es un joven actor que requiere indudablemente, fogueo, pero sería injusto negar el hallazgo y proyección de la naturaleza pragmática y desvalorizada de su solo amante.

Sin dudas, la revelación de la obra en este capítulo fue el talento y la sensibilidad del muy dúctil Yubrán Luna (Fermín), actor de registro amplio, de sutilezas entonacionales, de facilidades para el desdoblamiento y la transición inteligentes, como sin dudas exigían (con creces) su papel.

Las mariposas saltan al vacío no logra ni la cima, ni la sima a que alude su título. Pieza de logros parciales, salvada ante todo por la indudable excelencia de su texto, es, a no dudarlo, otro escalón distinguido en la espiral de Milián y el Pequeño Teatro en su primer, fructífero quinquenio de vida.

LA TERRIBLE INOCENCIA

A. O.*

Si algún tribunal quedara investido para juzgar a Zaida del Río, estoy convencida la declararí culpable con alevosía y ensañamiento. Porque ella sería quizás una de las personas en que coinciden todos los agravantes, de ser la inocencia una figura delictiva.

La obra plástica de Zaida es una eterna historia que siempre descubre capítulos insospechados. Es la visión de un universo al cual ella incorpora a los espectadores y les hace entrar en esa procesión de figurillas que deambulan por el cuerpo de algunas de sus criaturas o juegetean con ingenuidad por entre las metáforas de su flora.

Y este microcosmos figurativo posee una cierta atmósfera expresionista, con un trazo a veces suelto; en otras, linda con el barroquismo por la complejidad de ese amasijo de líneas que teje una trama semejante a una telaraña. Este mundo, lleno de vivencias de la campiña cubana, irrumpió en el vestíbulo de la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana como un preludeo visual para el estreno mundial de la coreografía **Terriblemente inocente**, de Lídice Núñez, cuya opera prima -**Trastornado**- constituyó uno de los puntos altos de la danza en el 94 y la mostró como una revelación en el microcosmos dancístico cubano.

Lídice es una de nuestras más talentosas creadoras e intérpretes y ya está exigiendo un lugar preferencial por la peculiar gestualidad de su discurso danzario, del cual se van avizorando signos y símbolos de un estilo que va gestando en la conceptualidad de su diseño coreográfico.

Terriblemente inocente es algo único. Es la apoteosis del *performance*. Se trata de una obra aparentemente sin argumento, donde los personajes son las criaturas que caracterizan la obra pictórica de Zaida, muy especialmente en esta serie creada para la puesta. Sus dibujos e instalaciones magnificados conforman parte de la escenografía, junto a unos deslumbrantes jarrones y porrones, en *papier maché* decorados por la artista quien es además autora de los diseños de maquillaje y máscaras, así como del vestuario, lo cual le otorgó una autenticidad surrealista.

¿Por qué planteamos lo aparential del argumento?... Porque cada personaje no sólo se muestra como una criatura dependiente de su creadora en su galaxia de líneas y formas, sino que en esa ceremonia onírica, ellos muestran sensualidad, tragicidad o una ironía subyacente que va mostrando las causales de las acciones de estos personajes que narran historias inconclusas de amor, celos y envidias, que intentan debatirse en busca de su verdadero yo y van buscando su lugar espacio-temporal, mientras la autora se confunde entre ellos, monta en una hamaca el torbellino de sus emociones, hasta sobreviene su muerte y ellos se aúnan en ese drama inesperado que les provoca catarsis, danzando hasta llevarla en andas. La muerte es, finalmente, la protagonista.

La puesta es -en sí- el resultado de un profundo estudio acerca de la obra de la pintora, pero -además- resume las corrientes más actuales de la danza moderna y contemporánea, sin olvidar los presupuestos estéticos de Marta Graham y Pina Bausch. Sus códigos exhiben

foto: JORGE LOPEZ



elementos postmodernistas y surrealistas pero, ante todo, está Lídice con su caudal imaginativo.

La coreografía es un canto al amor, a la ternura, a lo más bello que encierra un ser humano, todo ello entretelado con los más diversos matices de la farsa a la tragedia. Las dinámicas de la danza han sido empleadas en la obra como un medio de subrayar la expresividad de los bailarines e incorporar esa gama de sentimientos, sensaciones y sueños emergidos de la naturaleza recreada por Zaida, todo un reflejo de la campiña cubana.

Una interpretación que marca pautas en la escenificación por las excelencias de su trabajo integral es la de Alexis Fernández, como el Fantasma, quien

muestra un dominio de la técnica, fuerte tono muscular y sentido dramático intenso. Tangín Font encarnó al Ángel con un despliegue de gestualidad impactante y un trabajo actoral orgánico. Armando Martén en el Diablo mostró una ejecución danzaria depurada y una sólida arquitectura de su caracterización, siempre en personaje, como también ocurrió con el desdoblamiento de una imagen en dos dimensiones, logrado por Ana Beatriz Pérez y Maray Gutiérrez, al asumir las Mujeres/aves en cada movimiento y paso, siempre al unísono.

Sumamente destacada es la interpretación de Juan Miguel Más como el Sacerdote, por su utilización del mínimo de recursos expresivos, traducidos en una ternura que volcó sobre la pequeña Sara Pimentel, cuyas breves apariciones estuvieron nimbadas de poesía.

El diseño de luces de Saskia Cruz contribuyó a tender esa trampa de sortilegios que emana de la escenografía y el vestuario y da pasos al realismo mágico, subrayada por esa música y efectos de sonido tan acordes con la atmósfera de la obra; en la banda sonora de Sigfredo Ariel y Armando Martén, diapasón melódico que abarca desde el canto gregoriano hasta el guaguancó.

Las criaturas escapadas de lienzos y cartulinas fueron atrapadas por Lídice Núñez para mostrar una visión certera y profunda de ese mundo pleno de sugerencias, de esos mitos nacidos de Zaida, tan terrible en su inocencia.

* Ada Oramas.

¿QUIEN LE TEME A LOS DIABLOS?

I. G.*

Hace años que los diablos andan sueltos tratando de hacer de las suyas en nuestro teatro para niños y eso se debe a un cuento del folclore africano que ha incentivado la imaginación de nuestros dramaturgos y directores; el cuento en cuestión es el de **Los ibeyes**, también conocido por **Los jimagüas**.

Han sido varias las adaptaciones y puestas en escena de este relato yoruba, aún recordamos con agrado la escenificación de Yulky Cary Córdoba con el desaparecido Anaquillé y el singular unipersonal del actor Adalé Pupo, así como tenemos referencias de las puestas de René Fernández (Matanzas) y Bistermundo Güimaraes (Camagüey), y suponemos que existan otros diablos sueltos por el país, que si lo sumamos a este guanabacoense, nos hace pensar que por el momento, los diablos en nuestra escena gozan de muy buena salud.

Si estudiamos el repertorio del Proyecto Teatro la Villa (PTV) nos damos cuenta que aparecen en él títulos representados anteriormente por otros colectivos y que ellos asumen el reto de llevarlos de nuevo a la escena partiendo de otro punto de vista y adaptándolos a sus necesidades: espaciales, actorales y de realización. También se hace evidente

que el montaje de la obra **Papito** del autor Hugo Araña, dirigida por Armando Morales en el año 1991 con dicho proyecto, les dejó huellas indelebles, tanto por el riguroso entrenamiento al que fueron sometidos los actores, como por la alta calidad del resultado obtenido.

Con tales antecedentes, Luis Emilio Martínez, actor fundador de dicho grupo, arremetió con espíritu renovador contra su diablo, tratando de cogerlo por los tarros y para realizar esa difícil tarea conjuró a René Fernández con su obra **Los ibeyes y el diablo** (Ediciones Vigiá), por aquello que dijo Orula: si no se parte de un buen texto es imposible obtener una puesta en escena de óptima calidad.

Cuando usted lee **Los ibeyes y el diablo** se da cuenta que fue escrita por un autor-director para ser hecha con títeres y que en ella lo teatral al fundirse con lo literario produce acciones e imágenes capaces de alcanzar dimensiones poéticas, más allá de lo simplemente anecdótico. Pienso que Luis Emilio Martínez supo vislumbrar dichas posibilidades y por eso respetó al máximo el texto, haciendo sólo algunos cambios, como en los cantos, en el prólogo y el epílogo o en la eliminación e introduc-

ción de personajes, que sin duda, aclaran la narración, sobre todo para aquellos que no son conocedores del folclore afro-cubano. Partiendo del principio de la no utilización del retablo convencional, Martínez basa su montaje en: un pequeño grupo de actores-manipuladores que pueden incorporar cualquiera de los personajes, escenografía selectiva y en movimiento constante, empleo de títeres de distintas técnicas de manipulación y música cantada o tocada por los propios actores.

Echando estos simples elementos en una cazuela de carapacho de jicotea y revolviéndolo todo con imaginación, Martínez logra que Ibo e Idobé se enfrenten al Maligno para salvar el monte y al final lo venzan, porque Yemayá lo dijo: cada cabeza tiene su negrito pensamiento pero dos pensamientos pueden más que uno.

Aunque este tipo de montaje mixto, donde todos hacen de todo, es una especie de antídoto para el protagonismo, siempre algunos actores alcanzan salirse de la cazuela. En estos ibeyes los que saltaron de la cazuela fueron Félix Leal con su incorporación de un diablo africano del diablo y muy señor mío y María de los Angeles Pérez que manipula con tal limpieza y agilidad su negrito que más bien parece un excelso malabarista que un muñeco. Por supuesto que para obtener esa maestría en la manipulación los actores contaron con títeres diseñados por el propio Martínez, que poseían mecanismos prácticos y funcionales que les permitieron un alto nivel de integración a las necesidades plásticas y de acción de la obra. Pero a pesar de eso hay momentos en la representación en los cuales el actor se impone sobre el manipulador y el títere no nos trasmite la energía necesaria para hacemos olvidar

la presencia física de quien le da vida y es entonces cuando el espectáculo se reciente y nos parece que algo está sobrando: el manipulador o el títere.

En cuanto a los cantos, tanto María Elena Tomás como Félix Leal con sus magníficas voces cumplen su cometido a la perfección, pero sin embargo, en los toques de los ibeyes hay pobreza musical, hubiera hecho falta que en vez de una simple tumbadora fuera un tabor curado y tocado por alguien que conociera su secreto.

Si Martínez como director artístico supo obtener de sus actores una entrega total que se revirtió en un relevante nivel de actuación, también demuestra con las peripecias de estos astutos jimagüas su talento como diseñador y realizador ya que utilizando cañas bravas, güiras, semillas, caracoles, yute teñido, gazas, etc, alcanza proyectarnos bellas imágenes del monte y sus habitantes, imágenes que se van sobreponiendo una tras otra, de manera que las locaciones escénicas y los personajes aparecen y desaparecen como por arte de magia, apoyando así el ritmo, el colorido y las agrupaciones escénicas.

Estamos seguros que los ibeyes del PTV son capaces de triunfar sobre cuanto diablo anda suelto por cualquier teatro del mundo, ya que sin duda nos proporcionan un espectáculo que es bueno para cualquier edad por su alta calidad ética y estética y porque les ofrece a todos, grandes y chicos, una rica y total experiencia teatral, reafirmando así la posición del PTV como uno de nuestros mejores colectivos dedicados al teatro para niños.

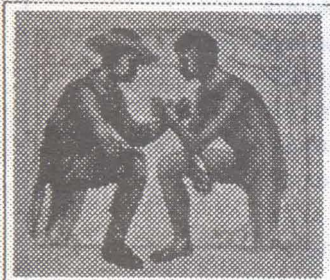
* Ignacio Gutiérrez

ENSAYO

OMAR VALIÑO CEDRÉ

LA AVENTURA DEL ESCAMBRAY

NOTAS SOBRE
TEATRO Y SOCIEDAD



PINOS SUECOS

De la vida y de la muerte: Participar de la aventura

Roxana Pineda

Son escasos los estudios que en el teatro cubano se desgajan de la observación activa, participante, sobre el hecho artístico enjuiciado. El carácter general del ejercicio crítico contemporáneo, cuando se aparta de los lugares comunes, se encamina, a veces con cierta agudeza y destellos de sagacidad, al establecimiento de modelos analíticos a priori, manipulación de terminología técnica que, en muchas ocasiones, impide profundizar en la propia naturaleza del fenómeno estudiado. Junto a ello convive la preferencia por un "estilo abstracto" que inutiliza el instrumental técnico y desvirtua el condicionamiento histórico y la peculiaridad latente en todo hecho artístico.

En su afán de protagonismo, algunos críticos e investigadores colocan al teatro como depositarios de sus "objetivas disquisiciones", y el teatro, que se empeña en existir, puede servirse muy poco de los criterios así esbozados. Se produce un peligroso desencuentro entre el arte y una parte de su conciencia crítica. Divorcio aparentemente inofensivo para críticos y creadores cuando el destino de la actividad profesional no se inscribe en el propio teatro, sino en la obra aislada de cada quien. Se pierde, todos los días, el necesario e imprescindible diálogo: la confrontación como signo de vida.

La aventura del Escambray. (Notas sobre teatro y sociedad), de Omar Valiño Cedré, es un intento por romper ese conservadurismo crítico. Se desprende a primera vista la intención de despojarse del corsé técnico y el abuso terminológico. Hay una voluntad de comprensión histórica como base para abordar un análisis artístico que permita al objeto enjuiciado (el grupo) utilizar como estímulo activo las tesis contenidas en el libro.

Esta vez, condicionado por el conocimiento de la historia del grupo y los diferentes procesos que ha desarrollado hacia el interior y el exterior, Omar Valiño aborda el análisis desde los

espectáculos y su modelo creativo, entresacando de ellos algunas regularidades que son, al propio tiempo, la tabla de valores que enjuicia la actividad toda del Escambray.

Al abordar los espectáculos y hacerles preguntas que expresen su identidad: aquellas zonas que puedan identificar los procesos de creación, los presupuestos técnicos y conceptuales que se han puesto en juego y el interés comunicativo de los mismos, el tipo de relaciones que privilegia; el autor de **La aventura...** logra develar una evolución dinámica: reajuste de sentido e intercambio activo con el medio como guía de transformaciones operadas hacia el interior del grupo.

Esta es la zona que ocupa mayor espacio en la estructura del libro. En este descubrir los mecanismos de producción interna de los objetos artísticos, se logra establecer categorías de análisis coherentes y útiles para el desmonte estructural: "imagen real" e "imagen transformativa": ellas encarnan en profundidad una parte de la actitud artística del colectivo estudiado, nacen orgánicamente, como resultado de la comprensión de la memoria acumulada por Teatro Escambray, su actividad práctica durante todos estos años, los giros en su forma de producir espectáculos y las relaciones establecidas con el medio donde han operado.

No son categorías impuestas desde afuera por una inteligencia extraña a la verdadera historia del grupo, son instrumentos nacidos del propio modelo, como resultado de la confrontación entre el crítico y el conjunto en tanto hecho vivo, concreto. A diferencia de otras categorías utilizadas por el autor, como "proceso de acumulación sensible" y "poética crítica", las "imágenes real y transformativa" están perfectamente imbricadas a los modelos artísticos generados por Teatro Escambray.

Es la propia dinámica evolutiva del colectivo, sus mecanismos de selección, sus elecciones estéticas, la que induce, incluso,

la estructura del pensamiento. La lucidez para dejarse estimular por el organismo vivo de la creación teatral es lo que permite arribar a criterios que pudieran activarse en una confrontación productiva para Teatro Escambray; reconocimiento, anagnórisis de lo que se ha llegado a ser; el golpe contra una imagen de sí mismo devuelta a través de una otra mirada comprometida, eso sí, con la existencia de la agrupación.

La aventura del Escambray habla también del necesario compromiso con el teatro. No se autotitula suficiente, no es un libro aleccionador; no cierra etapas, deja un espacio abierto donde cada criterio esgrimido se somete también a juicio. Y es que lo anima el compromiso ético y emotivo con el objeto abordado, con los hombres concretos que hacen el teatro y en última instancia, con el oficio.

Esa es la razón por la cual logra salvar con rigor el pecado de una visión paternalista, que en aras del reconocimiento individual y la salvaguarda de la inteligencia autónoma del observador, pudiera desvirtuar la naturaleza intrínseca del modelo enjuiciado.

Con claridad certera el autor descubre dentro del propio análisis algunas carencias estructurales que el grupo debe enfrentar. Así, menciona por ejemplo la necesidad de que Teatro Escambray, a través de su memoria, logre articular una conciencia crítica que le ayude a orientar sus transformaciones. Habla también de los cambios operados en La Zona, lo que impone una rotunda transformación de sentido en las elecciones temáticas y artesanales. El estado creativo que logra el autor le permite incluso, con delicadeza y exactitud, combatir una falsa conciencia histórica que trata de imponer para Teatro Escambray, una imagen pública distorsionada.

Las exigencias lanzadas desde el exterior han sido siempre una carga pesada que el grupo ha tenido que asumir. Exigencias ingratas en tanto lo han hecho depositario a veces de una misión política, y otras de una misión antropológica, visiones todas inexactas y lejanas a la verdadera naturaleza de un proceso que es, antes que todo, un proceso de creación artística.

Pienso que el trabajo de Omar Valiño hubiera podido insistir en la naturaleza de los espectáculos, en los resortes de la artesanía teatral que encarnan, en el hecho concreto de los montajes, cada una de las especulaciones y ansias transformativas.

Hubiera preferido que en lugar de tomar prestada una categoría como "proceso de acumulación sensible", hubiese generado otra más personal, nacida dentro del propio desarrollo de la actividad del colectivo. Creo que eso le impone ciertos límites a su análisis, en tanto sentencia una actividad que pudiera ser contentiva de otras consideraciones, veladas ahora por la asunción de un término.

Siento que al estar precedido el estudio por la presentación de **Poética Crítica**, el autor se coloca en una situación incómoda para ir más lejos, ser más incisivo en el descubrimiento del proceso que evalúa. Porque a veces sucede al lector que cada

vez que choca con el concepto **poética crítica**, se está dando por sentado el accionar de un sistema cognoscitivo que no opera en profundidad una vez que la categoría aparece enunciada. Quizá, desde el diseño estructural, el viaje se hizo al revés, y lo que debía quedar demostrado: la poética crítica, deviene demostración de sí misma, lo que produce esa sensación de vacío, de espacio escondido tras la contundente aparición del término.

Resultaría interesante abordar cómo estas elecciones estéticas, resultado de una actitud cultural de ruptura en su momento de gestación, se entroncan a las formas organizativas desarrolladas. Cómo y en qué grado las preocupaciones actuales atañen a cada uno de sus miembros, cómo logran o no articular un proceso de búsquedas que compromete al Grupo y los hace activos para operar como organismo vivo. Estas son preguntas a las que me incita la lectura. Escapan, quizá, a los objetivos de este trabajo, pero no al interés de un investigador animado por su vocación participativa.

Al final tengo que decir que Omar Valiño está defendiendo también una actitud cultural. Porque al mostrar al colectivo aquellos rasgos que componen su identidad, está alentando en ellos el derecho a elegir y cambiar. Pero al mismo tiempo, en voz baja, hace una alerta: todo cambio o giro del pensamiento debe estar precedido de un sentido claro para sus protagonistas, de una comprensión del por qué.

Visión afirmativa y necesaria en un contexto teatral afectado por la asistematicidad y el tratamiento epidérmico de los problemas más caros al oficio es este libro.

Cuando hice la presentación de **La aventura del Escambray** en Santa Clara, comencé diciendo que su autor es heredero de una política de formación que, animada por la Dra. Graziella Pogoletti, estimuló en los alumnos de la facultad de Artes Escénicas el desarrollo de capacidades críticas y una alta responsabilidad acerca de la misión que cada uno de ellos tenía en el destino del movimiento teatral cubano.

Este es un gesto positivo y un producto coherente con aquella formación. Junto a otros gestos, como dice Omar en su dedicatoria, son los que aún no han perdido la capacidad de defender la utopía, los que, a pesar de las dolencias y frivolidades de este mundo, creen en el ejercicio de la virtud y el pensamiento. Es la defensa de una actitud cultural que colabora sin segundas intenciones en la animación y transformación del teatro cubano.

Al final, es también el debate entre la vida y la muerte. La vida asociada a la construcción de una obra concreta como embate al status quo y el marasmo artístico. La muerte, cuando todo permanece sin alteraciones ni desequilibrios, cuando se es totalmente aceptados, cuando la trayectoria no ofrece resistencias ni peligros.

Quiero pensar, "como hicieron aquellos que emprendieron la más apasionada y fecunda aventura de nuestro teatro", que "este viaje está, como siempre, abierto".

W.G.*

NUEVOS AUTORES EN PINOS NUEVOS



Desde su aparición en el panorama editorial cubano, la Colección Pinos Nuevos -auspiciada por amigos editores y escritores argentinos y presentada por vez primera en la última Feria Internacional del Libro (1994) ha servido de estímulo a nuevos autores e investigadores teatrales, quienes por esta vía pueden dar cauce a sus piezas y ensayos sobre la escena.

De tal suerte, en esa primera edición pudieron publicar sus obras Raúl Alfonso, Carmen Duarte, Joel Cano, Ricardo Muñoz, Salvador Lemis, Amado del Pino y Miguel Terry, con lo que la dramaturgia y los escenarios nacionales tienen a su disposición un buen grupo de textos que los enriquecen.

La segunda edición de Pinos Nuevos, si bien fue menos prolífica, no por ello dejó de traernos nuevos autores e investigadores. Así, Luis Carmona Ymas (1946) y Ulises Cala (1955) eran seleccionados en 1995 por sus piezas **María y José** y **Ciertas tristes historias de amor**. El jurado, esta ocasión, estuvo constituido por Freddy Artilles, Antón Arrufat y Rosa Ileana Boudet.

A Luis Carmona Ymas ya se le conocía por **La proposición**, merecedora del II Premio "Rolando Ferrer", del Grupo Rita Montaner, en 1983, estrenada tres años más tarde por ese colectivo, bajo la dirección de Miguel Montesco, quien -con Rine Leal y Nicolás Dorr- integrara el jurado.

En mi sección dominical **En primera persona**, del diario **Tribuna de La Habana** (febrero 11 de 1986), yo comentaba sobre obra y puesta: "los personajes son padres e hijos y, a un tiempo, maestros y alumnos. Ello provoca una riqueza de conflictos y peripecias que, además, busca el reflejo de tan cenital problemática (fallas en la educación de los 80) a través de un favorable juego de espejos que permite atisbar los hechos, más complicados por y desde su interrelación, con multiplicidad de puntos de vista".

Otra obra suya, la comedia musical **El juego**, también resultaría ganadora en el Primer concurso auspiciado por la UNEAC de provincia La Habana en 1989.

María y José es una pieza de notable aliento, acaso una metáfora del mundo en los finales de un siglo complejo -que ha ascendido a cimas con la cibernética, los vuelos espaciales y otras ciencias sofisticadas, y descendido a simas con la guerra, la caída del muro de Berlín y el SIDA-. Con un realismo naturalista al extremo -que evoca al de Zola-, la pieza asume una atmósfera a ratos casi brutal, ya que logra desnudar los sentimientos últimos de María, quien, a su pesar, es cautivada por el ansia de redención de José, nombres y personajes, desde luego, simbólicos, toda vez que sugieren una lectura mesiánica, bíblica, sin que ello implique un misticismo a lo Paul Claudel (**L'annonce faite a Marie** y, sobre todo, **Le soulier de satin**), pero sí hay, sin duda un soplo ecuménico, religioso o, mejor aún, humanísimo en este friso de la Cuba de hoy.

Como un canto del cisne -alegórico- de una porción de la humanidad que prefiere escapar al vacío del olvido, antes que continuar fingiendo y sufriendo con la falsedad, **María y José**, por su textura tan rica y sugerente, y su válida economía de medios, asume hasta el fondo la incompreensión, la intolerancia, el abuso, el despotismo y otros males que acechan al Hombre de todos los tiempos, pero que, en vísperas de otra centuria, parecen cercarlo y aprisionarlo como a los humanos todos.

Obra de amor en su más plena acepción, no obstante su inserción en el teatro más actual, la pieza de Carmona Ymas se instala, por derecho propio, gracias a su clara vocación de pureza y a su excelente trazado general (estructura, diálogos, personajes con muy lograda psicología), entre lo más granado de la dramaturgia de los 90.

Ulises Cala había merecido galardones nacionales que ya probaban su condición de dramaturgo. Sin embargo, sólo **Ciertas tristes historias de amor** será su primera obra editada.

Con fino olfato y segura percepción, el novel autor aborda, en sus cinco piezas breves -una de ellas monólogo-, temas y asuntos del Hombre, algunos referidos a la Antigüedad, todos unidos por una tragicidad contenida que no se regodea en lo emotivo, sino que -acorde con el binomio pathos-ethos de esta forma o *función*, para decirlo con Alfonso Reyes- asume hasta la savia las razones últimas de su esencia. Con ello, el dramaturgo logra -rara avis- ofrecernos su cosmovisión agónica y desgarrada de la Humanidad en la Tierra desde la Creación del Mundo. No en vano, pregunta la Mujer a Dios en **Otra fábula** (primera y más lograda pieza): "¿Qué soy", a lo que responde aquél: "Un punto medio entre Dios y la nada."

Se trata, en efecto, de la asunción, sobre la escena, del Hombre con sus bondades y miserias, sus hosannas y abismos, sus triunfos y yerros. El penar, el sufrimiento y el desgarrar de su existir en el Universo a lo largo de los siglos. Y todo, con esa avidez de perennidad impasible, de eternidad imposible que recorre la mejor escena de Grecia a la fecha, pasando por sus grandes trágicos, Shakespeare, Goethe, *et al*.

En medio del "apego a la mugre, la pasión enfermiza por la miseria" -tal afirma Dios a la Mujer-, se atisba en **Ciertas...** un canto humanísimo a lo más puro del hombre, como si el autor quisiera hacer catarsis con lo bajo e inmundo que circunda al Hombre quien, en vísperas de otro siglo, se sabe extenuado, sucio, casi exánime.

Ulises Cala recurre, pues, a la *otredad* salvadora de los humanos, en los que "se juntan tantos torrentes (...) que a veces se desbordan más allá de su voluntad y sus fuerzas", según confiesa Dios a la Mujer, proverbialmente.

Con **Ciertas...** su autor evidencia el desapego a los finales de cierre absoluto, acorde con la modernidad o, mejor aún, posmodernidad, si bien su dramaturgia se aviene más a esas "memorias de la derrota", como titula la segunda de sus piezas, cuestionadora igualmente de las carencias y dificultades que afrontamos los hombres en esta época finisecular. En consecuencia, su escena es "abierta", sugerente, polisémica, lo que le permite, en no pocas ocasiones, acercarse a un teatro aleccionador en tanto muestra hasta la saciedad el status actual de la Humanidad y su posible derrotero de continuar así. Por supuesto, tal condición no tiene nada que ver con cierta dramaturgia didáctica, de "ideas", a la manera del teatro romano para ser leído o el de España del siglo XVIII, como su poesía y novelística, fallido por pedagógico y no propio para la escena.

Ciertas tristes historias de amor constituye un buen punto de partida para Ulises Cala, quien aquí muestra -como Carmona Ymas con **María y José**- que ya podemos contar con otros dos nuevos y valiosos autores cubanos.

* Waldo González.

Cinco años combinando

"Buscaba un lenguaje más personal en el movimiento; entonces hallé la *combinatoria* que tiene relación con las matemáticas, como fundamentación para la composición desde el punto de vista *lógico* (...) Paralelamente encontré los conceptos de la obra poética del escritor cubano José Lezama Lima, que tenían un acercamiento con mis pensamientos danzarios..."¹

Las palabras iniciales resumen la estética de Danza Combinatoria, agrupación que aparece en la escena nacional en 1990, bajo la dirección de Rosario Cárdenas. A ellas podríamos agregar que la *combinatoria* es el aporte de la creadora a nuestra danza.

Esta manifestación ha logrado en Cuba un paulatino ascenso. Merecedora de lauros diversos en nuestro continente, la danza atraviesa nuestras fronteras y penetra plazas (como las europeas), en las que no se pensaba años atrás.

En el caso de Danza Combinatoria, que en el mes de febrero arribó a su V Aniversario de vida artística, debe destacarse su permanencia con obras atractivas en la escena nacional como en festivales y eventos de índole internacional.

Cabe recordar a Jean Georges Noverre -francés crítico y sólido en sus postulados, reconocido como el más grande coreógrafo de su tiempo, siglo XVIII-, quien sostenía respecto a la danza:

*Si la acción no marcha con presteza, si las escenas languidecen, si el fuego no se comunica por igual a todas partes (...) [la danza] pecará contra las reglas del teatro.*²

Componer coreografías a partir de los principios *matemáticos* y *lógicos*, le permite a Cárdenas lograr múltiples combinaciones de movimientos, que enriquecen la acción y le favorecen en el aprovechamiento del espacio escénico, propiciándole mayor soltura y libertad al intérprete, logrando como bien dice Noverre que el fuego se comunique por igual a todas partes.

Unido por otra parte a un soporte poético (se trata del *kosmos* estético del cimero e imprescindible escritor cubano José Lezama Lima), Rosario logra decir mediante un lenguaje lírico su mensaje danzario.

Por ese camino han surgido: **CO(N)M(B)INATORIA -09, En fragmentos a su imán...**(1990); **Tres de uno, Múltiplex, Espacio cerrado, Caballos...**(1991); **Bajo raíces...**(1992); **Discurso a mi cuerpo, Noctario...**(1994); sin excluir creaciones recientes (**Canción de cuna, Tres Stres, Las 7 en punto, Configuraciones, Las dormidas...**), que añaden al discurso elementos cotidianos y enfatizan en la esencia corporal, a la vez que confirman el potencial interpretativo de danzarines como Eruady Muñiz, Ana Isabel Matos o el joven Angel Zaldívar, quienes han asimilado los presupuestos de Rosario para lograr una técnica depurada.

Por otra parte Rosario Cárdenas ha realizado actividades en el exterior (Sidney, Australia, donde impartió talleres y creó **Noctario**, pieza de gran lirismo). También ha compartido con otros creadores como es el caso del Proyecto Danza Combinatoria de México, en unión de Myrna Vargas -cantante y compositora mexicana- y Darío Pantaleón -actor argentino-. Este proyecto realizado en México originó la obra **Discurso a mi cuerpo**. Fue estrenada en el Estado de Hidalgo y seleccionada para representar la Zona Centro Sur en la XV Muestra Nacional de Teatro de México. Ha recorrido diferentes escenarios en ciudades de este país y también se presentó en Melbourne, Australia.

La obra toma como punto de partida un texto de Virgilio Piñera y es el fruto de un trabajo colectivo entre los creadores mencionados. Aborda el desencuentro entre "la identidad personal y la visión que cada uno tiene de su cuerpo". Al parecer, una obra seductora y de un raro encanto.

Un crítico australiano (Neil Jillett) la califica:

... obra coherentemente estafalaria, rara vez aclara sus intenciones, pero su puesta en escena tiene tales intensidades y variedad de estados de ánimo que en el mejor de los casos es encantadora y en el peor, ligeramente aburrida.

Mientras tanto La Jornada afirma:

... mezcla la danza, música y actuación con resultado que para los teatristas es danza y para los bailarines teatro (...) hay imágenes que por su carga sensual y emotiva logran conmover a los espectadores más sensibles.

Las citas son elocuentes. Sólo resta que el público cubano tenga la oportunidad de verla.



• **Discurso a mi cuerpo** .

¹ Entrevista a Rosario Cárdenas en Uno Más Uno (Sábado 24 de julio de 1994).

² **Cartas sobre la Danza y los Ballets**, Jean Georges Noverre, ed. Arte y Literatura.

TABLILLAS



El mes de marzo del pasado año marcó un salto cualitativo en el quehacer artístico del colectivo teatral Rita Montaner. Este vuelco se inició con una gira a Venezuela y Colombia, que incluyó 16 presentaciones de la obra **Réquien por la luna**, del dramaturgo venezolano José Omar Flores, bajo la dirección artística de Miguel Lucero y con las actuaciones de Elena Huerta, Zayda Castellanos y Hedy Villegas; además de 14 presentaciones de café-concerts con poemas y canciones de Nicolás Guillén.

En septiembre de ese mismo año se efectuó otra gira a Brasil, invitados por la Asociación de Amistad Cubano Brasileña. Se representaron 14 funciones de **Habla bajo si no yo grito**, de la brasileña Leilah Asunción, con dirección de Miguel Montesco y actuaciones de Elsa Camp y Jorge Luis López, quien además interpretó el monólogo **El lobo, el bosque y el hombre nuevo**, basado en el cuento de Senel Paz.

De octubre del 94 a enero del presente año, su director general Gerardo Fullea León, impartió dos talleres -dramaturgia y actuación- en la Facultad de Arte de la Universidad de Tucumán, en Argentina.

En el mes de enero se re-estrenó la comedia **Volvió una noche** (Premio de Teatro Casa de las Américas 1991), del argentino Eduardo Rovner, dirigida por Fernando Quiñones; además del estreno del monólogo **La venganza de Medea**, texto de Chico Buarque y Paolo Pontes, dirigido por Rafael González Rodríguez y con la actuación de Mireya Chapman, quien se alzó con la única Mención de Actuación Femenina en el pasado Festival Nacional de Monólogos y Unipersonales.

Marzo abrió con el estreno: **Encuentros nocturnos de extremo peligro**, del mexicano Oscar Liera, dirigido también por Rafael González Rodríguez y con las actuaciones de Raitel Betancourt, Ramón Ramos, Mireya Chapman y María Teresa Pina.

En mayo se repuso **Habla bajo si no yo grito**, dirigida por Miguel Montesco. Viajó a Suiza para participar en el evento *Cultura marginada y procesos de movilización en América Latina* Gerardo Fullea León con el tema: *El ritual como fuente del teatro contemporáneo*, y se presentaron tres monólogos de su creación (*La venganza de Medea*, *Aguas turbulentas* y *Lengua de coco*) interpretados por la actriz Mireya Chapman del Rita Montaner.

El TALLER

Invitado por el colectivo teatral ARBOLE, dirigido por el director general y artístico Iñaque Juárez, el grupo de teatro El Taller realizó



una gira por Zaragoza que duró exactamente dos meses, con la obra **La vida es un carnaval**.

La obra fue presentada en la sede de los anfitriones y en varios pueblos de Zaragoza, Daroca, Utebo, Tauste y la llamada Vía Láctea, siendo muy acogida por los espectadores aragoneses.

Colateralmente, el actor Alexander Paján impartió un taller de Expresión Corporal y el director Dimas Rolando realizó un Seminario sobre: Análisis dramático para la concepción de la puesta en escena, permitiendo una confrontación teórico-práctica que dejó gran entusiasmo en los anfitriones.

OLLANTAY

Premio que otorga el CELCIT a personalidades e instituciones teatrales recibidos en Cuba por:

NOMBRE	RUBRO	AÑO
Revista Conjunto	Publicación	1977
Teatro Escambray	Nuevos aportes	1978
Casa de Las Américas	Institución de apoyo al teatro	1979
José Juan Arrom	Investigador	1979
Teatro Estudio de Cuba	Grupo teatro	1981
Teatro Nacional de Guíñol	Teatro Infantil	1982
Francisco Garzón Céspedes	Teatro Infantil	1985
Revista Tablas	Publicación	1986
Carlos Manuel Suárez Radillo (Cuba-España)	Investigador	1986
Rine Leal	Investigador	1987
Bertha Martínez	Teatrista	1991
Vagaly Muguercia	Investigadora	1992

Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral EN 1995 VEINTE AÑOS DE LABOR CREADORA

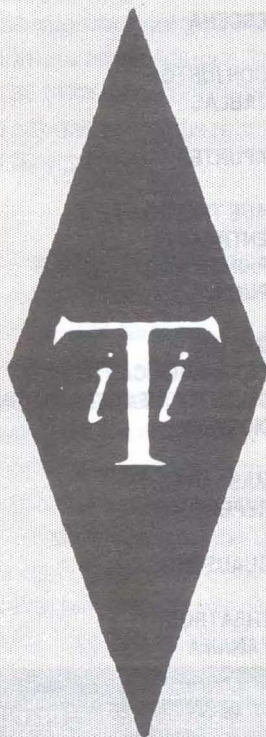


Según Luis Molina, su director general son: veinte años que nos llevan a afirmar que debemos continuar en el camino de la integración teatral iberoamericana que nos trazamos desde que, en 1975, la I Reunión de Dirigentes Culturales de América Latina, decidía en Caracas, la necesidad de crear esta institución.

La organización del CELCIT Internacional, hoy descansa en tres Secretarías Internacionales:

- la de Formación de Recursos Humanos y Creatividad, con sede en Buenos Aires, Argentina;
- la de Investigación y Publicaciones, con sede en Caracas, Venezuela;
- la de Promoción y Difusión, que reside junto con la Dirección General, en Madrid, España.

CONVOCATORIA



El Centro cubano del I.T.I. (Instituto Internacional del Teatro, O.N.G. de la UNESCO) convoca a todos los interesados en participar en el **CONCURSO INTERNACIONAL DE OBRAS DE TEATRO**, auspiciado por la Fundación de Beneficio Público Alexander S. Onassis, de Grecia, cuyas bases detallamos a continuación:

1.- Podrán participar todos los autores de obras teatrales que así lo deseen.
2.- Las obras deberán tener una extensión equivalente a la duración normal de un espectáculo y serán del género que desee elegir el concursante: tragedia, comedia, drama, monólogo, etc. Deberán tratar el tema de cualquiera de los grandes problemas que enfrenta el hombre en los umbrales del siglo XXI.

3.- Los originales deberán ser inéditos y no estrenados ni en teatro, TV o cine.

4.- La fecha final de recepción será el 1 de abril de 1996 y deberán presentarse

3 copias. El fallo del jurado se hará público en junio de 1997.

5.- Se concederán tres premios consistentes en:

1er Premio: USD 250,000

2do Premio: USD 200,000

3er Premio: USD 150,000

6.- La fundación Onassis se reserva los derechos de publicación en Grecia. De cada uno de los textos premiados se imprimirán 2,000 copias. La fundación también se reserva el derecho de representación de cualquiera de los tres premios en uno de los mejores teatros de Atenas o Salónica por un período máximo de 6 meses durante el otoño de 1997 y fines de 1998.

7.- El Centro Cubano del I.T.I. recepcionará las obras a partir de la fecha de publicación de esta convocatoria y se responsabiliza con su envío a la Fundación Onassis.

Centro Cubano del I.T.I.

(Instituto Internacional del Teatro, O.N.G. de la UNESCO)

Calle 4 N° 257 e/ 11 y 13, Vedado, La Habana 4, C.P. 10 400.

Usted puede, desde cualquier parte del mundo, recibir nuestra publicación trimestral. El pago por nuestros cuatro números anuales puede hacerse en cualquier tipo de moneda convertible.

América del Norte: 22.00 USD.
North America:

América del Sur: 20.00 USD.
South America:

Otros países: 24.00 USD.
Other countries:

You may receive our journal anywhere in the world. TABLAS is published four times a years. Payment can be made in any kind of convertible currency.

Envíe su solicitud de suscripción anual a:

Please, mail your four-issue annual subscription request to:

revista de artes escénicas

tablas

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia, Habana Vieja, Cuba. Apartado Postal 297. Habana 10100

**ESPACIO EDITORIAL
DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA
DE TEATRO**



- ARGENTINA ESPACIO CUADERNOS (G.E.T.E.A.) TEATRO 2 TEATRO-CELCIT
- BRASIL SBAT
- COLOMBIA GESTUS INTERRUPTUS
- COSTA RICA ESCENA
- CUBA CONJUNTO TABLAS
- CHILE APUNTES
- ESPAÑA ADE TEATRO ENTREAUTE PRIMER ACTO PUCK
- ESTADOS UNIDOS GESTOS LATIN AMERICAN REVIEW OLLANTAY THEATER MAGAZINE DIOGENES
- MEXICO MASCARA REPERTORIO
- PORTUGAL CUADERNOS
- VENEZUELA THEATRON YANAMA

Las revistas y publicaciones del EECIT pueden ser solicitadas en librerías especializadas y a través de la Red de Filiales y Delegaciones del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT

- Secretaría del EECIT -

CELCIT-España. Calle Recoletos, 12 - 3º derecha oficina K 28001 telf. 5764746 fax 5764722 MADRID - ESPAÑA

SUBSCRIPTION FORM

Nombre/Name: _____

Dirección/Address: _____

Ciudad/City: _____ Estado/State: _____

Código Postal/Zip Code: _____

País/Country: _____

A partir del número/Starting with issue: _____

Adjunto cheque por valor de: \$ _____

Check enclosed for

**También se acepta giro postal
Money orders are also accepted**



TECN ESCENA

**TODO
EN EL MUNDO
DEL ESPECTACULO**

