

Miembro Fundador del ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



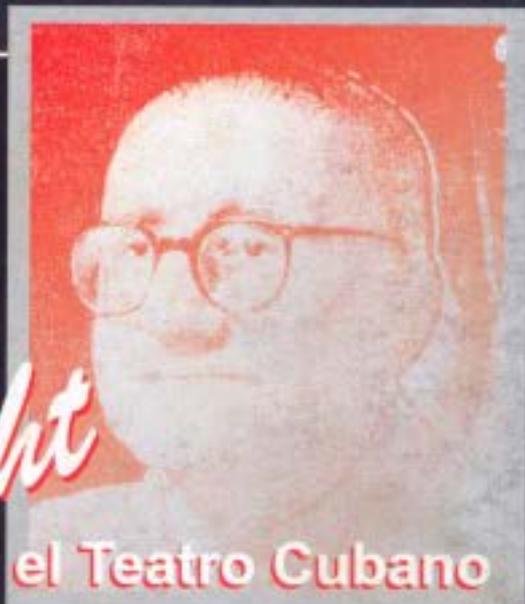
tablas

revista de artes escénicas No. 1/1998

teatro
estudio



CUARENTA
AÑOS



Brecht

en el Teatro Cubano



Libreto No.43 BAAL de Bertolt Brecht

tablas No. 1/1998
revista del Consejo Nacional
de las Artes Escénicas
San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia,
La Habana Vieja, Cuba.
Teléfono: 62 8760
Fax: (537) 33 3810

Directora
YANA ELSA BRUGAL

Redacción
ERNESTO RODRIGUEZ HDEZ.
ELIANA DAVILA

Diseño computarizado
ORLANDO S. SILVERA HDEZ.

Mecacopia
JACQUELINE PUEBLA

Secretario ejecutivo
PEDRO LUIS MTNEZ.

Secretaria
SANDRA M. SANTANA CORBO

Administración
RIGOBERTO SANCHEZ

Portada: *Baal*. Teatro Buendía. Con-
traportada: *Comiendo melón*. Autor:
Eduardo Roca Salazar (Choco). Téc-
nica mixta. 50 x 70 cm.

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.
No. 57/enero-marzo.



ARTES
ESCÉNICAS
CONSEJO NACIONAL
Ministerio de Cultura

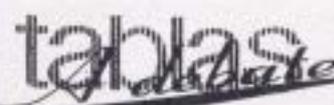


entrevista

AL PASO DE LOS AÑOS

VICENTE REVUELTA & BERTOLT BRECHT

Ernesto Rodríguez Hernández 3



CUATRO CARDINALES
PARA BERTOLT BRECHT

Norge Espinosa Mendoza... 7

EL MELANCOLICO OLOR DE LA PANADERIA

Amado del Pino 16

EL GESTO DE LA RESISTENCIA

Eberto García Abreu 18

AUTORIZADO PARA DAR FE DE LOS ACTOS

Gerardo Fullea León 24

Libreto No.43 27

BAAL de BERTOLT BRECHT

DRAMA Y POESIA EN BERTOLT BRECHT

Luis Suardiáz 50



DOCE EDICIONES Y UN DUENDE

Rosa Ileana Boudet 53

UN VIAJE DEL CENTRO A LA PERIFERIA

Maité Hernández-Lorenzo 55

FESTIVAL DEL HUMOR

a q u e l a r r e

FIESTA DE BRUJAS

Marilyn Garbey Oquendo 58

LAS MULTIPLES FULGURACIONES

DEL CALEIDOSCOPIO

Esther Suárez Durán 61



TRES ASESINOS EN LA ISLA DE LA NOCHE
 Maité Hernández-Lorenzo 66

TEATRO DE LA LUNA ABRIENDO PASO A LA INDIVINIDAD
 Norge Espinosa Mendoza 68

VIRGINIA DE GUANABACOA
 Ignacio Gutiérrez 72

LOS SILENCIOS HABITADOS DE LA CALLE DEL CRISTO
 Jacques-François Bonaldi 73

EL TIEMPO SOÑADO POR LA MASCARA
 Omar Valliño 77

LA VIDA ETERNA QUE ES EL TEATRO
 Marilyn Garbey Oquendo 80

LA OPERA RITORNA VINCITORA
 Ada Oramas 81



UNA JOVEN AGENCIA DE GESTION COMERCIAL AL SERVICIO DE LAS ARTES ESCENICAS CUBANAS 85

DEFINICIONES EN EL ESCAMBRAY
 Diálogos en torno al vínculo teatro y mercado
 Omar Valliño y Pedro Morales 86

CITA TEATRAL EN SANTA CLARA
 Jesús Barreiro Yero 88

FESTIVAL DE DANZA EN CAMAGÜEY
 Guillermo Márquez 91

ESPACIO JUGLARESCO LA MIRADA DE SUS PROTAGONISTAS 93



MAS DE TREINTA AÑOS
teatro estudio CUATRO DECADAS DE VIDA ARTISTICA 99

LIBROS LA PIEL PROHIBIDA Waldo González 103
 Silvia Llanes

TABLILLAS 104

La presencia de Bertolt Brecht en el teatro cubano es innegable. Durante los primeros años de la Revolución fue uno de los dramaturgos extranjeros más representados, dadas sus concepciones teatrales y el proceso social que vivía Cuba por esa época. El alma buena de Se-Chuán llegó en 1959, de la mano de Vicente Revuelta (uno de los creadores que más lo ha representado en Cuba), cuando apenas se había decretado el Segundo Manifiesto de Teatro Estudio. A esta puesta le seguirían Los fusiles de la madre Carrar (1960), Madre Coraje y sus hijos (1961), Galileo Galilei (1974), y otras.

Esta huella no es fortuita. Brecht creó un estilo en la primera mitad de este siglo apoyado de una sostenida labor práctica -entendiendo la problemática de la sociedad en su lucha de clases-, así como de estudios científicos y teóricos en torno al hombre y la función social del teatro. De este incesante bregar, quedaron materiales como "La dialéctica del teatro", "Apuntes sobre Katzgraben" o "Apéndice al 'Pequeño Organon'", que sin dudas significan un recorrido por las raíces de la estética del autor alemán.

Este año el mundo teatral se satisface homenajeándolo, en el centenario de su nacimiento. Nuestra revista se une a ese tributo con un segmento especial que incorpora entrevistas de importantes figuras que más se han acercado a la obra brechtiana. En primer lugar aparece la realizada a Vicente Revuelta, en la que el director cubano expresa sus puntos de vista con respecto a Brecht.

El joven crítico teatral Norge Espinosa ha dialogado acerca de Brecht con cuatro valiosos creadores. Ellos son Raquel Revuelta, José Milián, Mario Balmaseda y Roxana Pineda. Ha titulado estos diálogos: "Cuatro cardinales para Bertolt Brecht." Aparecen, además, dos materiales relacionados con su obra: "Autorizado para dar fe de los actos", de Gerardo Fullea León, y "Drama y poesía en Bertolt Brecht", de Luis Suardiaz. Presentamos también, por primera vez en tablas, un texto teatral escrito por un dramaturgo extranjero; nos referimos a Baal, pieza elaborada por Brecht en 1918, de marcado acento paródico.

En este número el lector podrá disfrutar de las secciones habituales, con interesantes materiales relacionados con el acontecer actual del teatro cubano, así como del reconocimiento a Teatro Estudio por sus cuatro décadas de quehacer escénico.



AL PASO DE LOS AÑOS

VICENTE REVUELTA & BERTOLT BRECHT

Ernesto Rodríguez Hernández

Vicente Revuelta ocupa un lugar destacado en la gran espiral del teatro cubano. Es fundador de Teatro Estudio y, a la vez, uno de los directores que más se ha acercado a Brecht. También lo ha hecho como investigador, actor o espectador. Pero no por ello se emociona cuando se le indaga sobre su trabajo con este autor, más bien se hunde en su asiento, y sin dejar de anotar sobre una hoja de papel, reflexiona y medita al responder.

Para comenzar, quisiera saber ¿cómo se produce su acercamiento a Bertolt Brecht, quien no era conocido entre nosotros por esos años?

En el año 1952, salí a un viaje de estudios pensando ir a Cinecittá. Era amigo de Tomás Gutiérrez Alea y había tratado a Julio García Espino-

sa... Sabía que ellos estudiaban allí y yo también me propuse adquirir conocimientos en ese lugar. Por problemas de viaje tuve que quedarme en París, con la idea de seguir después hacia Roma. Ya en el tren vi uno de esos programas semanales en el que se anunciaba el Teatro Nacional Popular (TNP), de Jean Vilar. Conocía a Gérard Philippe, de quien era muy admirador por sus películas, y me llamó mucho la atención que estuviera haciendo teatro... Así, pues, visité el TNP de Vilar. Recibí un impacto muy grande, en el sentido de que comprendí la intención que había de un teatro de tipo social e histórico, en el que se notaban influencias brechtianas. O sea, recibo a Brecht por Vilar. Ellos hacían un teatro fundamentalmente clásico, pero siempre con una visión muy actualizada en el aspecto sociopolítico y con una limpieza muy

grande de gestos y acción. Pudo haber sido coincidencia, y que Vilar anduviera también en la búsqueda de un teatro más didáctico, que no tuviera tantos elementos psicológicos, lo cual me hizo reflexionar en aquel momento sobre la importancia que tenía éste como hecho social.

Dentro del repertorio clásico de Jean Vilar estaban *El Cid*, de Corneille. A lo primero que asistí fue a una versión de Philippe sobre *La Mandrágora*. Me gustó mucho el juego que proponía, pero no llegué a entender nada. Después vi *Muerte en la catedral*, de T. S. Elliot, obra contemporánea que ya empezaba a plantear problemas sociales.

Por esa época yo era muy ignorante de esas cosas. Tenía idea en cuanto al hecho artístico estético del teatro, pero

de su política y función social no tenía ninguna; incluso, yo rechazaba ese teatro. Entonces, en el propio repertorio de Jean Vilar, estaba también **Madre Coraje y sus hijos**, y ésa fue la primera vez que oí hablar de Brecht, a través de esa puesta que nunca presencié, pero existían las grabaciones de las canciones y el texto en francés. Ese texto me llamaba la atención, aunque todavía no acababa de dominar la intención sociopolítica. Estuve cerca de dos meses allí y continué viendo las puestas de Vilar. Tuve una experiencia muy importante: ellos trabajaban en un teatro muy grande (Palacio Chailiot con 2.400 lunetas). Vilar hizo toda una revolución en ese lugar, el cual era una especie de elefante blanco. Creó un estilo para ese teatro: prácticamente se empleaba para estudiantes. Ellos tenían algo que le llamaban *week-end*, e iban a distintos locales en París, fuera de los teatros centrales, y realizaban puestas en escena; después participaban de un debate y un baile en las mañanas.

Uno de esos *week-end* coincidió en un lugar muy cercano de donde yo vivía. Había visto una puesta de **El príncipe de Homburgo**, de Von Kleist, en la que trabajaba Gerard Philippe, y me conmovió extraordinariamente su forma al interpretar el papel. Era una obra muy interesante, sobre el honor militar. (Un príncipe gana una batalla desobedeciendo las órdenes superiores, entonces el rey decide coronarlo por ese hecho para después fusilarlo. Este hombre de repente se vuelve un guiñapo, pidiendo que lo dejen vivir, que a él no le interesa el honor ni nada.) Una escena muy bien hecha; Philippe floraba y se arrastraba por el piso. Conmovedora y dramática.

Yo quedé fascinado con esa puesta. Al final (el príncipe piensa todo el asunto de nuevo y determina que no, que él prefiere morir con honor) el rey ordena que lo fusilen de mentira y después lo coronen. El impacto de que fuera fusilado y posteriormente coronado fue muy grande, porque estaba des-

truido. Fui a ver esa misma obra en ese teatro ya mencionado. En la función -con gran cantidad de espectadores- predominaban obreros y trabajadores. La entrada era muy barata, y me envolvió la atmósfera que propiciaba aquel ambiente de barrio, y la expectativa con Gerard Philippe, a quien todo el mundo conocía. Se llenó el lugar, y cuando empezó la obra, a las dos o tres réplicas el público comenzó a reír. Inmediatamente me pregunté: ¿por qué se reirán? Y empiezo a comprender que, al mismo tiempo, también los actores estaban trabajando en lo que se podría decir "distanciamiento". Yo no entendía nada y decía: pero qué falta de profesionalismo, porque se estaban riendo en la escena; los actores se reían con el público. Todo había tomado un matiz de ironía y de sátira. Asistí al debate por la mañana y me di cuenta de la finalidad, porque allí lo explicaron. Vilar se refería a que trabajaban para llegar a una toma de conciencia del público, que si éste se había empezado a reír del honor mi-



• Madre coraje y sus hijos. Dir. Vicente Revuelta. 1961.



• Galileo Galilei. Dir. Vicente Revuelta y Ulf Keyn. 1974.

litar eso estaba muy bien, por lo que aquello se transformaba en una sátira.

Para mí casi resultó como la antepuerta de Brecht. Se me aclararon muchas cosas: como mi falta de conciencia sociopolítica en lo que hacía y de la función social del teatro, algo que tenía completamente en el aire. Y fue la pista para comenzar a leer a Brecht.

¿Y cómo se cobija de la ética y las ideas marxistas?

En Roma, antes de regresar, tuve un encuentro inesperado con el marxismo. Fui a Roma en busca de una escuela de Arte Dramático, un lugar donde pudiera aprender, pues aquí no lo lograba, y mi interés consistía en hacer las cosas de la mejor forma posible.

En la casa de huéspedes donde me alojaba se produjo una reunión. Allí vivían una serie de cubanos, como ya te dije, y también latinoamericanos. Entre ellos se encontraba un peruano

que se llama Juan Larco, de izquierda, y nos impartía a nosotros una especie de círculos marxistas. Yo nunca había tomado en consideración la política, un poco lo que les pasa a las generaciones actuales. Tenía una actitud muy drástica sobre ese particular. Sentí que había un problema de clase, incluso entre la de Tomás Gutiérrez Alea, García Espinosa y la mía. Ellos estaban con sus estudios pagados por sus padres y yo, prácticamente, no contaba con dinero. Nos reuníamos para hablar de los problemas de injusticia que existían en el mundo y allí había una justicia de clase evidente. Hice un viaje a París, de nuevo, por vislumbrar más posibilidades económicas. De vuelta, estudié mucho y regresé a ver las puestas del TNP, que constituía para mí una escuela; aunque yo solamente fuera un espectador, me permitía darme cuenta de todo lo que aquello representaba.

Cuando volví quedé muy enganchado con lo que era el marxismo europeo, sobre todo el francés y el italiano. Me

suscribí a una revista que estaba circulando por entonces, *Arena*. La misma publicaba estudios marxistas sobre el teatro, sobre todo artículos acerca de Brecht y el teatro épico. Todo eso me fue nutriendo de una base, y de la capacidad de poder entender, efectivamente, qué era el teatro de Brecht.

¿Qué sucede a su regreso a Cuba con todas estas ideas?

Ya en Cuba, muy ingenuamente hablaba con todos mis amigos del marxismo, y fue así que empecé a trabajar un poco la conciencia de gente como Héctor García Mesa, gran amigo mío, y muchos otros que se interesaron también. Apareció la Sociedad Nuestro Tiempo, con un matiz del Partido Socialista Popular, y allí estuvimos gente como Alea y García Espinosa, en ese frente que fue el único no clandestino que tuvo el Partido, y como estábamos muy limpios nadie podía sospechar que tuviéramos algunas ideas relacionadas con el comunismo. Hicimos un trabajo muy serio. También, en ese momento, apareció

un libro titulado *Mi experiencia dramática*, de Roger Valliant, escritor integrado al Partido Comunista Francés. El analizaba dos obras que había hecho desde su punto de vista ya marxista: una sobre la guerra de Corea, **El coronel Foster se declara culpable**, y otra sobre una pareja, **Abelardo y Eloisa**. Eran más panfletarias que las de Brecht, demasiado evidentes, y ni soñar que se pudieran poner aquí. Todo esto me proporcionó una base que indagaba acerca de la gente de teatro con quienes más o menos empecé a tratar. Quise separarme de lo que no fuera un trabajo de investigación serio para el teatro, ya partiendo no solamente del sentido ético, sino también de uno stanislavskiano, y me dediqué a enseñar, lo cual me daba una posibilidad de sobrevivir, a la vez que constituía una práctica. Con todas estas cosas mi Stanislavski era un poco más de izquierda. Inventaba ejercicios. Yo tenía un libro que trataba sobre la dialéctica materialista. Me permitió crear ejercicios, dónde estaba, por ejemplo, la necesidad y la casualidad. De ahí surgió aquel seminario que hicimos antes de la fundación de Teatro Estudio. A este seminario asistieron una serie de personas que estaban interesadas en hacer algo mejor, quienes también se identificaron con la línea sociopolítico marxista y emprendieron el cambio.

Eso fue fundamental para el sostenimiento de la idea de Teatro Estudio; ya no era solamente depurar una técnica stanislavskiana y llegar a una mayor organicidad, sino también la responsabilidad del teatro. Es decir, todas esas cosas que después la Revolución magnificó y fueron, y son hoy día, un poco de alimento para cualquiera que lo deseara. Ahí aparecieron Sergio Corrieri, Ernestina Linares, toda una serie de gente que fundamentalmente provenían del Teatro Universitario y del grupo Prometeo, dirigido por Morín, quien tenía una posición de izquierda, pero no en su trabajo. Muchas de esas personas se incorporaron, y así fue como se creó Teatro Estudio, que era un laboratorio; y cuando triunfó la Revolución ya todo lo teníamos adelantado.

En junio de 1959 usted dirige **El alma buena de Se-Chuán**. ¿cómo se integra esta obra al ambiente social cubano del momento?

Imagínate, aquello fue un reto muy grande. A la gente le gustaba mucho, porque, además, era el momento. La obra indagaba sobre qué hacer, cuál es la solución. Todavía no éramos un país socialista. Teníamos mucho temor cuando se terminaba la función -que concluía preguntando al público cómo se podía resolver la cuestión entre ser bueno y tener dinero- de que el público dijera: "el comunismo". Nunca lo mencionaron. Teníamos miedo porque la gente estaba impregnada de esa histeria anticomunista... Después vino todo aquel empeño de la primera presidencia de cultura, en la que estaba Mirta Aguirre, quien propició los estrenos de Bertolt Brecht. Entonces, llegaron Néstor Raimondi, Ugo Ulive, etcétera.

Montamos **Madre Coraje y sus hijos**, y antes **El círculo de tiza caucásico**, que dirigió Ugo Ulive. El traía un poco la influencia del montaje que había hecho Atahualpa del Chioppo; tuvimos puntos de discusiones, pues yo no entendía bien aquello. Néstor Raimondi prácticamente vino a hacer su tesis de grado aquí con dos obras. El llegó con todo eso del libro modelo de Brecht, y cuando yo monté **Madre Coraje y sus hijos** tuve también ese libro y otros más detallados.

¿Cuál de las obras de Brecht le ha dado mayor aprendizaje?

Madre Coraje... fue mi aprendizaje mayor como director. En todo lo que es el arreglo básico, el movimiento en un sentido sociológico, no psicológico...

¿Se asimiló este teatro brechtiano?

Yo creo que la puesta en escena de **Fuenteovejuna**, que realicé en 1963, fue una asimilación del teatro épico, pues este tipo de teatro se puede trabajar más con los clásicos por su estructura. Y en esta obra todos los movimientos partían del sentido sociológico y sociopolítico de Brecht. Después se fue más hacia la drama-

turgia cubana, y yo no creo que los dramaturgos cubanos siguieron a Brecht.

Hablando de Brecht y la función social del teatro: al cabo de los años, ¿considera usted que éste cumple un sentido didáctico?

Hoy día pienso de manera diferente en ese aspecto. El teatro, creo, no tiene que cumplir una función social en un sentido sociopolítico, debe ser más bien en un sentido sociomoral, socioético, y sobre todo poético. Hemos visto lo que ha sucedido con Brecht; prácticamente es una especie de clásico, que es lo peor que le pueda pasar.

Hace poco montamos **El mendigo y el perro muerto**; se trata de una obra antes del Brecht marxista. Pienso yo, y te das cuenta, que detrás de esa posición del autor hay también una especie de utopía y de necesidad poética; también existen elementos que apuntan a que los problemas se puedan resolver a través del socialismo, pero la historia demuestra que no es así, o sea, al menos hay una cantidad de rasgos idealistas al suponer que el hombre nuevo se hace de esa manera, y el hombre nuevo se queda en los sueños de los mártires.

Ya me ha dicho que **Madre Coraje...** ha sido la pieza de Brecht que más le aportó en cuanto a aprendizaje. En el caso de **Galileo Galilei**, estrenada en 1974, dirigida por Ulf Keyn y usted, ¿que le refiere?

Galileo Galilei es una de las grandes obras de Brecht y del teatro universal. Como gran obra poética la pude ver desde muchos planos, con muchos niveles. Creo que ahí existe ya un nivel del conflicto entre los grandes hombres y la historia, que es una de las constantes de este autor, es decir, la relación individuo-historia, la relación entre la gente que llega antes de tiempo, y él trata un poco a Galileo como eso, un hombre con una mente muy despierta, muy lúcida, muy abierta, muy libre, y por esa misma razón, también tiene la ingenuidad de supo-

ner que la verdad se imponga. De ahí se pueden extraer grandes moralejas. Para mí ha sido el papel que más me ha impactado en el sentido de contenido, de acercarte a lo que puede ser la ética de un individuo, y creo que toda la obra es una verdadera lección, pero ya en otros planos. Hay uno histórico muy fuerte. Con esa misma idea que está en el ejemplo del cuadro de Breugel sobre la caída de Icaro. Es precioso ese estudio que hace, y creo que eso está dentro de Brecht. En cierto modo, Galileo también padece la iluminación de la ciencia, de la verdad, y por otro, padece la ingenui-

dad de mucha gente en cuanto a darse cuenta de la situación de la sociedad.

*Finalmente, su último montaje es **El perro y el mendigo**. ¿Desde qué posiciones estéticas lo aborda?*

Es un montaje que está dentro del experimento, ese que estamos haciendo. Lo que hago es dejar un poco que la gente se exteriorice y encuentre su propia expresión. En ese sentido, yo dejo que las cosas se muestren, incluso en público, y estoy esperando qué puede suceder. De todas maneras hoy día yo no haría una obra de Brecht. Me

interesan más los clásicos, dialogar con ellos, un Calderón, un Shakespeare. Pero evidentemente en mí siempre hay una base brechtiana y también marxista. Llevo las cosas hasta el plano social, de las relaciones y, por lo general, los jóvenes con quienes trabajo no lo tienen en cuenta; es una generación muy desesperanzada, muy perdida. Pienso que a través de Brecht no llegarían tan pronto a tomar conciencia en muchos órdenes. Considero que sí a través de un Shakespeare, por ejemplo, donde toda esta preocupación está contenida también. ■



CUATRO CARDINALES PARA BERTOLT BRECHT

Norge Espinosa Mendoza

A su paso por Cuba, tuve la oportunidad de unirme al puñado de personas que lo seguimos hasta el ISA para dialogar con él sin el desasosiego impuesto siempre por la prensa. En aquella aula semioscura, donde creo recordar que no llegábamos a diez, Heiner Müller demostró su entera naturaleza de alemán, dedicándonos la amable atención con la cual, tal vez, se dirigiría a un grupo más numeroso de estudiantes en cualquier otra universidad del mundo, menos dispuesta a dejar pasar por su claustro a figura tan importante así como así. Conversamos, traductor mediante, poco más de una hora, acaso dos. Yo me atreví a hacerle una larga pregunta acerca de su trabajo como director general del Berliner Ensemble, donde él mismo fuera colaborador y discípulo de Brecht. Quise saber de qué modo él preservaría el legado brechtiano, amenazado ahora por tantas y dolorosas caídas. Traduttore, traditore: el intérprete, según parece, jugó sus cartas

por el trasvase más literal de sus palabras, y Müller respondió que el "legado" del inolvidable autor se repartiría, como es rigor y ley, entre sus familiares. No pude sacarlo ya de aquel embrollo lingüístico, y me quedé con las ganas de oírle enumerar sus proyectos al frente de tan importante edificio teatral. Y es que, claro está, me refería yo a la herencia artística, a la que no puede medirse en monedas o bienes que no sean del espíritu, y a los cuales sumó Brecht riquezas incontables. A Brecht gracias, Müller enlazó su respuesta con algunas de sus características reflexiones, y tuve al menos el consuelo de comprobar que él mismo, el dramaturgo más posmoderno del mundo, era, a su modo, el legado Brecht.

Las páginas que siguen no quieren llamarse entrevista. Son los testimonios de quienes, en esta isla calurosa, vieron y trabajaron en la obra de Brecht: actores, directores, investiga-

dores a quienes he pedido, con el pretexto del centenario, que hablen en verdad de sí mismos, a partir de una línea central que es el propio Bertolt. Me hubiera gustado añadir aquí las palabras de Sergio Corrieri, quien reconoce sin recato la influencia brechtiana en la trayectoria de Teatro Escambray. Y entre otros muchos, terminar con las reflexiones que a Ricardo Muñoz y Carlos Celdrán, directores y dramaturgos de la generación más valiosa y joven, les provoca el enfrentamiento con el autor de **La ópera de los tres centavos**. Otros colegas completarán estas cuartillas con entrevistas y reseñas que darán fe de la presencia del buen Bertoldo entre nosotros. Si he accedido al toma y daca de la conversación con estos creadores, ha sido con tal de saciar la curiosidad de un crítico de apenas 28 años y más, con el propósito mejorador de hablar de un poeta, narrador, pensador y dramaturgo que -otra vez- cumple cien años.



• El alma buena de Se-Chuán. Dir. Vicente Revuelta. 1959. Raquel Revuelta (a la izquierda).

ENTREVISTA ARAQUEL REVUELTA ACTRIZ Y DIRECTORA

Raquel, en 1959, al estrenarse *El alma buena de Se-Chuán* en el Palacio de Bellas Artes bajo la dirección de Vicente Revuelta, a usted le tocó en suerte protagonizar una de las obras más complejas de toda la dramaturgia brechtiana, en la cual interpretó el doble papel de Chen-té y Chui-tá. ¿Cuán arduo resultó para usted, que hasta ese momento se había desempeñado dentro de los cánones de la escuela stanislavskiana, enfrentar ese reto?

Bueno, en primer lugar, yo creo que no hay tal enfrentamiento entre el método de Brecht y el de Stanislavski. Creo que Brecht introduce el análisis marxista o materialista, como prefiere llamarle, al método stanislavskiano. No creo que se den de narices. **El alma buena de Se-Chuán** me costó mucho trabajo, porque el *Verfremdung*, tal y

como lo entendíamos en aquella época, era sinónimo de frialdad absoluta, por lo que me representaba mucho esfuerzo llegar a él. Yo podía ver mi personaje desde afuera, comprenderlo, entender sus caracterizaciones, pero en el momento de actuarlo, no podía hacerlo friamente. Una escena como la del parque, por ejemplo, yo no conseguiría hacerla así. Después estuve en Alemania y visité el Berliner Ensemble. Ya Brecht había muerto, lamentablemente. Allí pude disfrutar de muchas cosas, entre ellas de la *Madre Coraje* que se había filmado en vida de Brecht, y que estaba protagonizada por Helene Weigel. Lo que vi en esta película no tenía nada de frialdad. Así me di cuenta de que yo no estaba tan equivocada. Después el propio Vicente comprendió que las cosas no eran así. Pero en aquel momento éramos extremistas por los cuatro costados y queríamos ser neveras.

Poco tiempo después, al estrenar Vicente con Teatro Estudio su versión

de *Madre Coraje y sus hijos*, le correspondió el difícil rol de Anna Fierling. En esa oportunidad se optó por seguir minuciosamente las indicaciones del libro modelo conformado por el propio Brecht. Tomando en consideración la experiencia que resultó el montaje de *El alma buena de Se-Chuán*, ¿considera que la labor resultó menos complicada?

Sí, yo creo que ya era un momento distinto. El libro modelo nos fue muy útil, utilísimo, lo hizo todo más claro. Sin embargo, reconozco que *Madre Coraje* fue también un personaje difícil para mí, no sólo por su complejidad, sino, además, porque no tiene absolutamente nada que ver conmigo, con mi carácter. Prácticamente, aquí sí no pude utilizar ninguno de los recursos de Stanislavski.

Las puestas brechtianas han sido siempre, entre nosotros, muy polémicas: se discutió mucho en los años sesenta acerca del método, de su inserción en nuestro medio. Usted, hoy día, se ha

referido con absoluta franqueza a su recelo en cuanto a la labor de los más jóvenes teatristas que experimentan con técnicas extranjeras. ¿No cree, sin embargo, que de producirse un proceso de asimilación coherente puedan esas técnicas contribuir a una más completa imagen de nuestro teatro, como ha sucedido ya con Brecht?

Bueno, yo quiero aclarar que no estoy en contra de las nuevas técnicas, de las búsquedas de los más jóvenes. Lo que sí me molesta mucho es cuando, conceptualmente, no veo claro qué cosa es lo que se pretende, o por qué las cosas se hacen así. No me gusta lo artificial. Creo que alguna gente está más cerca de la verdad que otras, pero me preocupa mucho el que se quiera hacer teatro sin tener convicción. El teatro no puede ser una moda. Me gustaría que sucediera lo que propones, pero es algo que todavía no veo con nitidez.

A esos jóvenes que ahoramismo están trabajando sobre textos de Bertolt Brecht, ¿podría aconsejarles algo, alertarlos, darles alguna indicación?

Me gustaría recordarles que tanto para trabajar a Brecht, como a Stanislavski, Barba, Grotowski o el que se desee, hay, ante todo, que investigar. Estudiar mucho, buscar con profundidad y con convencimiento lo que se quiere. Brecht es muy difícil, es un poeta y dramaturgo que también innovó en la dirección. No es lo mismo, además, leer al Brecht de los años 20 que al de los últimos años de su vida, como supongo que no sería el mismo hoy si viviera y hubiera seguido trabajando y escribiendo. Pero es necesario investigar, arriesgarse. Incluso, se puede fracasar, fracasar mucho, pero hay que saber lo que se está buscando.

Una última pregunta. Dentro de su carrera no sólo aparece una brillante trayectoria como actriz, sino también un intenso desempeño como pedagoga y directora de escena. En estas labores, ¿ha podido emplear las técnicas que nos legara Bertolt Brecht?

Ojalá hubiera podido llegar a eso. En estos momentos estoy trabajando sobre algo que me parece fundamental en la actuación, que es Stanislavski como base y Brecht con Stanislavski como resultado final. En estos momentos estudio a Pirandello, y he encontrado frases de este autor que podrían ser de Brecht.

Imagino que ocurra, porque, a pesar de sus múltiples diferencias, ambos coincidían en la renovación del teatro, de sus técnicas, en el papel decisivo de la dramaturgia y el actor. En eso se igualan.

Exacto. Pero te digo, ojalá hubiera conseguido el uso de técnicas brechtianas en mi labor como directora. Es complicado, complejo. Y, sin embargo, creo que ahora voy hacia eso.



• El alma buena de Se-Chuán. Dir. Vicente Revuelta. 1959. Raquel Revuelta (a la derecha).

ENTREVISTA A JOSE MILIAN DRAMATURGO Y DIRECTOR

Volvamos por un instante a los años sesenta, al período de esplendor del teatro cubano que recuerdan con tanta nostalgia quienes fueron sus protagonistas. En aquel entonces usted llegaba al medio teatral habanero siendo muy joven. ¿Recuerda las discusiones que alrededor del método brechtiano se sucedían en ese momento, las polémicas que las puestas sobre textos de Brecht ya provocaban?

Claro que lo recuerdo, de hecho fui parte de esa discusión por una anécdota que luego contaré. En ese momento estrené mi versión de **La ópera de los tres centavos**, con La Rueda, en la que luego trabajé además como actor y asistente de dirección -fue un tiempo en el que yo me interesaba más por una carrera de actor y no pensaba tanto en la posibilidad del

dramaturgo. En esos años padecíamos una aplicación esquemática del legado del Brecht. Se decía que era un dramaturgo frío, europeo, denso, con el cual no había nada que hacer. Se le consideró, por algunos, hasta aburrido, alejado e impuesto. Pero para otros Brecht era la opción más novedosa, lo más atractivo de cuanto podía hacerse, no tanto como autor a representar, sino como un innovador al que debía estudiarse. Creo que ni el propio Vicente escapó a esa tendencia, a esa imagen europea que se le aplicaba. Yo recuerdo **El círculo de tiza caucasiano**, por ejemplo, y fue un espectáculo maravilloso.

El círculo de tiza..., en la versión de Ugo Ulive que se representó en el Teatro Meña, en 1956...

Exacto. Fue, le digo, un gran espectáculo. La actuación de Vicente resultó memorable, la de Roberto Blanco, también. Y sin embargo, cuando terminaba todo aquello, excelente, ¿qué dejaba en uno como impresión? Como

cubanos no nos decía nada, más allá del oficio de sus realizadores: uno no se reconocía en aquella puesta. Pero pasó una cosa curiosa, vino Peter Weiss a La Habana, y presenció **La ópera de los tres centavos** que versioné para que la dirigiera Néstor Raimondi. Esa fue la discusión en que yo participé. ¿Qué hizo Raimondi en aquella obra? Pues trató de acercar a Brecht a la realidad cubana. ¿Cómo lo hizo? A través de la moda, de lo que se estilaba en ese momento: ya se oían, semiclandestinamente, a los Beatles, los Rolling Stones, se usaban los peinados de esa época, se veía el cine de aventuras francés, las películas inglesas. Raimondi se alejó del libro modelo, y destrozamos la obra, la reestructuramos por completo: la pandilla aparecía vestida de ese modo, con esos gestos. Queríamos asimilar a Brecht para que no se quedara únicamente en la élite. Y, además, contábamos con un elenco magnífico. Creo que había un nivel excepcional de actuación. En la propia pandilla, por ejemplo, actuaban, en papeles muy



• **La ópera de los tres centavos**. Dir. Néstor Raimondi. Grupo La Rueda. 1967. José Milian (tercero de izquierda a derecha).



• Mahagonny. Dir. José Milán. 1995.

pequeños, Noel García, José Antonio Rodríguez, Miguel Gutiérrez. Y además estaban Eduardo Vergara, Carlos Pérez Peña, Alicia Bustamante... En fin, un excelente equipo. Ese fue un buen intento por hacer el Brecht que deseábamos; nada alejado ni frío. Claro, que Raimondi era un argentino que no tenía una visión profunda de la Cuba de ese momento, la que él quería reflejar. Tal vez eso limitó los resultados, pero al menos resultó una visión distinta, mucho más lograda y eficaz que las otras. Y fue esa la puesta que, como nos dijo Peter Weiss, hubiera complacido a Brecht, si éste hubiera podido verla. Un Brecht irreverente, un poco frívolo. Pero fue un trabajo importante.

Sospecho que para usted, que nunca ha renunciado a su trabajo en el Teatro Musical, un dramaturgo como Brecht, que tuvo la suerte de colaborar con músicos excepcionales como Kurt Weill y Paul Dessau, sea una figura recurrente y muy atractiva.

En efecto. Yo me identifiqué desde siempre con Brecht. Por eso que dices, y por muchas cosas más. A mí se me ha acusado de retorcido, de rebuscado. Y yo creo que les daría mucha risa si yo afirmara que soy brechtiano. Pero brechtiano en esencia. Respecto a lo del musical, en **La ópera de los tres centavos** tuve la suerte de que los arreglos fueran de Tony Taño y el maestro Guzmán. El propio Guzmán dirigía la orquesta. Además, no puedo olvidar los diseños de Arrocha y María Elena Molinet; un conjunto magnífico. Y volviendo al inicio. Brecht es para mí algo más que una figura atractiva, es un nombre que me encuentro en muchas de mis búsquedas. Por ejemplo, a mí me interesa lo vernáculo. Y creo que para llegar a lo vernáculo están los principios de lo que sería un Brecht, a fin de lograr identificarse con el pueblo. Yo lo he empleado en cuantas formas me ha sido posible. Estimo que **Vade retro** es vernáculo como texto y puesta en escena, una variante del vernáculo nada europea, a la que se le daba, eso

si, la dimensión trágica que el vernáculo no tenía; la dimensión trágica que Brecht, de haber trabajado en esta vertiente le daría; estaría con el vernáculo en su salsa, y le daría una verdadera trascendencia.

Hemos hablado de vernáculo, de irreverencia. Al estrenarse su versión de Mahagonny sorprendió a muchos el tratamiento dado a los personajes brechtianos, que algunos burlaron incluso de irrespetuoso. ¿Puede hablarme de esa asimilación desde la irreverencia?

Bueno, irreverente no. O sí, ¿por qué no? Sí, irreverente. Creo que Brecht lo era, que hay que asumirlo desde esa perspectiva, o se nos convierte en esa cosa fría que dijeron que era. Pero su objetivo se centraban en llegar al público contando una cosa candente, de la realidad. Sus personajes tienen algo de vernáculo para que provoquen la debida reflexión. Es curioso, pero ese Brecht tan joven de **La ópera de los tres centavos** y de **Mahagonny**

es el que me interesa, y yo me identifico siempre con él, con su irreverencia, que me recuerda el modo en que lo fui yo. Cuando Brecht nos representa a la Reina de Inglaterra, en 1927, capaz de perdonar en el momento de la ejecución al peor de los bandidos, está siendo irreverente. Y creo que de esa forma yo debía enfrentar a Brecht. Pero los personajes en **Mahagonny** perseguían esos propósitos. A Bárbara Rivero lo que más le agradó del montaje, fue esa irreverencia. Piensa también que yo debí ajustar la obra a un elenco específico; no era tan grande como yo, ni tan preparado. Pero lo que yo realicé con **Mahagonny** es lo que nunca pude hacer con **La ópera de los tres centavos**, porque no poseía ese elenco. Sin embargo, en el Musical, donde tampoco pude hacer **La ópera...** como deseaba, sí trabajé con Brecht. Cuando hicimos **Zoa en el viejo varieté** usamos todos esos recursos aprovechando las dotes de Zoa, que es capaz de decir un texto y darle la debida importancia. Y así ofrecimos la poesía de Brecht en su dimensión fundamental, sin que faltara la irreverencia.

Siendo usted, como lo fue, un espectador de aquellos montajes que ahora se nos dicen antológicos, ¿cuáles, entre todos los basados en piezas brechtianas, considera más logrados?

El alma buena de Se-Chuán y El círculo de tiza caucasiense. Eran montajes magníficos, a pesar de todo lo que te he explicado. Pongo en primer lugar **El círculo...**, que es un espectáculo verdaderamente memorable.

Finalmente, y tomando en consideración todo lo que hemos hablado, ¿podría sentirse molesto y halagado si alguien, a partir de este diálogo, hablara de un Brecht "a lo Milán"?

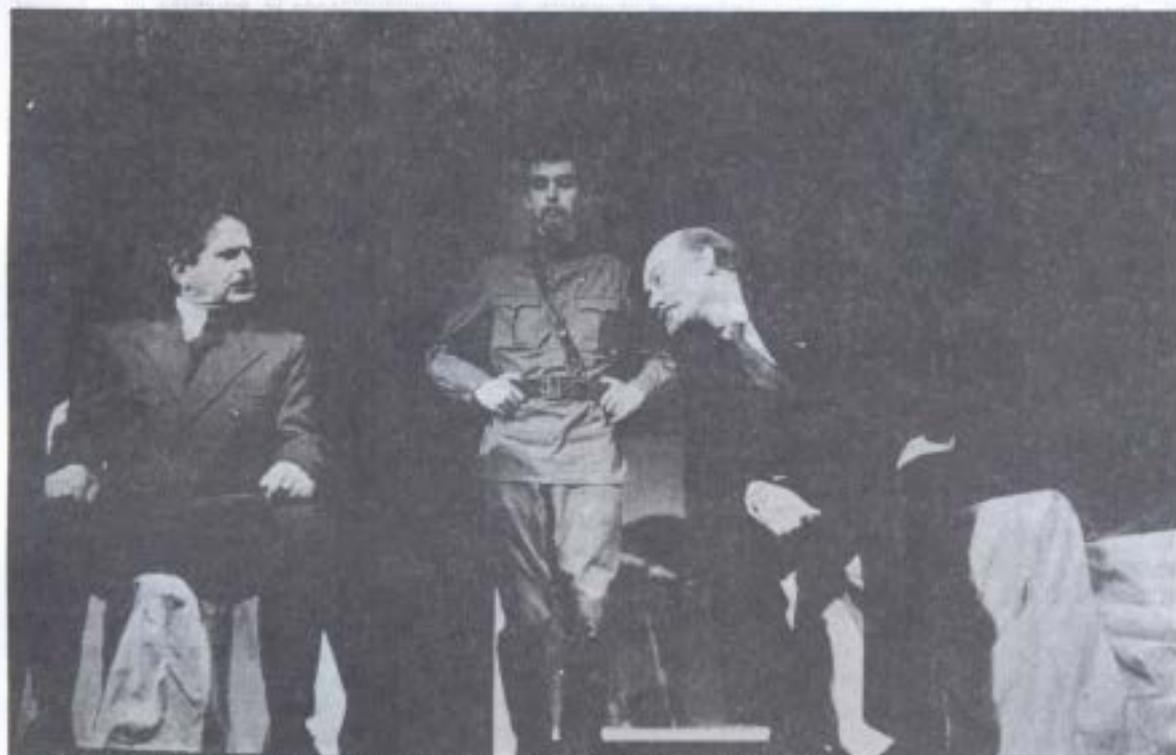
¿Y no te parecería demasiado irrespetuoso? Puede que sí, puede que no. Yo creo que lo que yo hago es seguir un camino. En el teatro deben haber muchos caminos. Eso es lo que enriquece un medio teatral, lo que lo hace maravilloso, que haya gente experimentando, arriesgándose siempre.

Yo también he sido irreverente con otros autores, por ejemplo, con Shakespeare, pero esa sería otra entrevista. Ahora quiero volver sobre **La ópera de los tres centavos**. Brecht puede ser muy actual; yo no inventé la escena de la balsa en **Mahagonny**, eso ya lo había puesto Brecht. Y la gente pensaba lo contrario. Esa es la razón por la cual sigue interesándome. Y te repito, no me atrae la visión de un Brecht "europeo", frío, distanciando... Fue lo único que aprobé de Savary cuando advertió que a Molière, a los clásicos, había que sacudirlos, actualizarlos, acercarlos. A mí me resultaba muy angustiante que la gente aplaudiera tanto **Vaselina**. Fue un éxito de público notable, pero me preguntaba por qué la gente prefería llenar el teatro para ver una comedia de temática poco trascendente, con tan poco que ver con nosotros, y no iba del mismo modo a ver **Mahagonny**. Creo que Brecht, de estar vivo ahora, se rompería la cabeza pensando en todo esto, buscando un punto medio entre las ideas trascendentales y lo que hace a determinadas cosas un fenómeno popular. Ahora estaría trabajando intensamente para lograr que la gente, en vez de preferir el quedarse en casa viendo una telenovela, se acercara al teatro. Y es con esa preocupación con la que yo también me identifico.

ENTREVISTA A MARIO BALMAEDA ACTOR Y DIRECTOR

*El reciente reestreno de **La panadería**, una pieza de Brecht que el teatro político representó hace ya tanto podría ser el pretexto para iniciar esta conversación. No sólo porque, como reposición, se trate de un hecho casi insólito en nuestra escena, sino por la imagen que del propio Brecht y la función de éste en Cuba podría proporcionar. Usted, que dirigió el **Político**, que estudió a Brecht y ahora mismo se ha empeñado en lo que finalmente convocó al público en la sala **Aveilaneda del Teatro Nacional**, ¿qué puede decir de esta experiencia que significa el rescatar **La panadería**, volver a Brecht?*

Bueno, antes que todo déjame aclararte que, a pesar de los años que yo estudié en el Berliner, no me considero, en absoluto, un especialista en Brecht. Yo soy brechtiano en la misma medida en que soy stanislavkiano, grotowskiano, etc. Un actor tiene que manejar todas las técnicas y trabajar en todos los colectivos posibles. **La panadería** se remonta a partir de una iniciativa del Teatro Nacional, y en especial su directora, Nisia Agüero. Yo te confieso que ni me acordaba de esta obra, y reponerla me parecía una cosa inalcanzable. Como lamentablemente se ha perdido la política de repertorio en el país (no hay teatro de repertorio) parecía todavía más difícil. Y es bueno que me hables de esto, porque yo creo que el país se resiente de esta ausencia, ya no sólo por el hecho material, también por la necesidad del público. Un suceso como éste a mí me alentó mucho, no sólo por el reencuentro con viejos compañeros, el trabajo con gente muy joven, sino por la reacción de los espectadores. Creo que gracias a todo eso aprendí más. Te hablo de los jóvenes por esos actores aficionados que aparecieron en la puesta, gente que llegó muy escéptica pensando que no podrían trabajar en una representación de Brecht y, sin embargo, al final, lo consiguieron. Para mí, el hecho de que ellos y el público pudieran acercarse y redescubrir al menos un poquito de todo lo que es Brecht, me confirma que tanto él como Stanislavski son ya clásicos, algo que tal vez ni siquiera se propusieron. Y me confirma, a mí mismo, como creador. Las funciones tuvieron una acogida magnífica, incluso se llegó a hablar, por parte de los funcionarios, de una gira nacional con esta obra que, incomprensiblemente, a pesar de que existen esfuerzos y voluntades por hacerla, no se ha podido concretar. Y todavía hay gente llamando al teatro para saber cuándo se repone, si habrá más funciones. Si has seguido la trayectoria de algunos directores, recordarás que en el **Político** tratamos de seguir una línea que buscara una mayor comunicación. Estoy sorprendido por el éxito, por el reclamo ante una obra de Brecht. Claro, es una obra en la que importa mucho el modo de enfrentarla, de hacerla. Los alemanes



• El carrillón del Kremlin. Grupo Teatro Político Bertolt Brecht. Mario Balmaseda (a la derecha).

la hicieron "en serio" y hubo que bajarla de cartel. Cuando nosotros les presentamos nuestra versión en el Berliner, ellos se quedaron asombradísimos, y reconocieron que nunca podrían montarla así.

Resulta ineludible referirse al Teatro Político. Una de las deficiencias del movimiento teatral cubano está en la falta de historización, en la mirada del investigador acerca de un pasado que, siendo todavía muy reciente, merece analizarse con tanto cuidado como el que se emplea para hablar de nuestro siglo XX o principios del XX. Hay toda una serie de colectivos de los cuales apenas queda memoria, y por lo pronto no se avizoran trabajos que rescaten lo que de ello queda, los testimonios, los datos precisos. ¿Cómo podrías, con referencia a esto, analizar ahora la trayectoria del Político.

Pienso que el Teatro Político tuvo, como todo grupo verdadero, aciertos y desaciertos. Estimo que el teatro de corte "populista" o "marginal" (del cual hicimos poco, sólo creo recordar Andoba) ha sido mal interpretado. El grupo hizo *El carrillón...*, pero tam-

bién el *Don Juan*. Y otras obras de distinto corte: *Ernesto, Los amaneceres son aquí apacibles...* Cuando asumí la dirección si fue una preocupación mía, incluso como autor. Me propuse trabajar con autores cubanos, los cuales sigo creyendo que están muy relegados. Así se realizaron obras como la de Yulky Cary, que hablaba ya del jineterismo cuando todavía ese fenómeno ni se discutía públicamente; y otras, menos felices. Y algunas con un carácter, no diría populista, sino más vernáculo, o bufo, como *La barbacoa*, etc. Abrimos un Taller de Teatro Cubano y cada tres o cuatro semanas el Consejo de Dirección veía los ensayos. Si se consideraba que el experimento no funcionaría, se detenía como estreno, no se programaba, pero se continuaba ensayando y probando. Lanzamos iniciativas de comunicación con el público. Ahora mismo estoy en un curso de marketing y reconozco que lo que hacíamos era eso: bonos, vendíamos entradas en las fábricas, púlvos con el emblema del grupo. Tratamos de acercar de este modo a la gente. Todo eso llegó a su paroxismo con *La permuta*, que como sabes era un guión de cine no

aprobado y que transformamos en una puesta que llenó el Karl Marx, y donde hubo mucha aplicación de las técnicas de Bertolt Brecht. Y, cuidado, en esa puesta si utilicé un sistema de estrellas; llamé a Rosa Fornés, que lo es y que, justamente, por serlo, no debía estar inutilizada. Si tuviera que repetirlo, te aseguro que es algo que haría con gusto. Luego, el Político tuvo la desgracia de ir pasando de mano en mano y no siempre a gentes especializadas. Es muy preocupante lo que dices acerca de la falta de memoria, por ello estamos empeñados, algunos, en conseguir la Casa del Teatro, para preservar todo lo que está a punto de perderse, lo cual es verdaderamente triste. El que este país haya tenido un grupo nombrado Bertolt Brecht es algo también muy lamentable porque lo perdimos, desapareció, teniendo el local más céntrico de La Habana, un local que, por cierto, parece que nunca se va a arreglar.

Fue un grupo, en cierto sentido, privilegiado. Ustedes trabajaron con directores extranjeros, algunos de renombre.

Si, tienes razón. Era un modo de llevar, paralelamente, toda esa búsqueda de la realidad cubana y la necesidad de actualizarnos en lo teatral, de saber lo que ocurría internacionalmente. Gracias a eso interpreté a Lenin, y otras cosas, que no siempre se vieron. Recuerdo que una vez vino un húngaro y montó una obra donde yo actuaba de bombero y me divertía muchísimo, pero qué va, les pareció irreverente a algunos y no se llegó a estrenar. En el Bertolt Brecht había un colectivo muy unido que se enriqueció con gente joven, con autores extranjeros y cubanos. Pero existía también una política de dirección que sabía muy bien hacia dónde íbamos.

Volver a Brecht, ahora, cuando ya usted es dueño de una de las cámaras actorales más intensas de los últimos años y cuando usted ha pasado por casi todas las experiencias teatrales posibles, ¿es todavía una confirmación, una búsqueda movilizadora?

Como actor, claro que sí. Mira, hay procesos -lo mismo para Brecht, Stanislavski o Grotowski-, que se van sedimentando en ti y automáticamente te salen, aunque tú estés consciente de lo que estás haciendo. Por eso no me gusta hacer cine o televisión en Cuba, donde me han encasillado en esa imagen de galán tropical, a excepción de Baraguá, donde sí pude realizar una caracterización, interpretar a Maceo. Y yo sé que el público gusta de esa imagen de galán, pero yo necesito, como creador, otros retos en los cuales también pueda ejercitar mi pensamiento. Por ejemplo, cuando interpreté Lenin, o Maceo, la gente se identificaba con ellos. ¿Por qué? Porque entre otros recursos utilicé, en la caracterización de estos líderes, poses, gestos de Fidel, lo cual me permitió hacer más creíble un personaje como ése. Y ahí está, en ese y otros recursos mnemotécnicos, creo yo, algo de Brecht, eso de "pensar el pensamiento", poner toda la mente del actor en función de algo específico. Esa conspiración de hacer pensar al espectador es lo brechtiano; lo que Brecht decía de que no era prudente apagar todas las luces de la sala, ni ocultar el maquillaje a la perfección, que quedara siempre algo encendido,

una línea en el rostro de los actores que permitiera al público reconocer la pintura, no olvidar nunca que estaba en un teatro, lo disfruto. Me doy cuenta de que estoy actuando y puedo estar desgarrado, pero hay algo que no es un séptimo sentido que me mantiene controlando las emociones, la situación. Cuando estás en escena y de pronto tienes que romper a patadas una puerta es imposible olvidar que la puerta es de cartón, que puedes tumbar la escenografía; y que estás, en fin, actuando y no en la realidad. Pero el público debe creerle, y eso exige de ti un esfuerzo, un esfuerzo mental, que como asegura Stanislavski, Brecht o Meyerhold, es muy agotador. Se ha comprobado que la mente del actor funciona a una increíble velocidad, y que cuando te quedas en blanco, o debes solucionar algo inesperado, tienes que reaccionar con una capacidad mental y física indescriptible. Brecht estaba consciente de todo esto, y de mucho más.

Usted no se considera un especialista en Bertolt Brecht. Estudió, sin embargo, en el Berliner Ensemble, uno de los pilares del teatro en el siglo XX. Imagino que allí haya conocido a algunos de los colaboradores habituales de Brecht, y haya aprendido lo que los libros, tal vez, no puedan precisar. Y que, por lo mismo, la imagen de Brecht que usted tenga pueda ser mucho más vívida que la que pueda proporcionarnos esta ocasión que es el homenaje a su centenario.

Tal vez, no sé, pero si es bueno aclarar que Brecht también fue un privilegiado por la gente tan valiosa con la que trabajó: sus asistentes, músicos, actores. Nadie podría decirnos cuánto le debió su método, por ejemplo, a Helene Weigel, al trabajo diario sobre las tablas que esa actriz genial hacía. Yo pude conocerla, y recuerdo que, lamentablemente, ella contribuyó en cierta medida a enfriar la imagen real de Brecht con su pretensión de convertir el Berliner en una especie de museo. Y Brecht, sin embargo, era alguien capaz de borrar todo lo hecho y llegar a un ensayo para comenzar otra vez desde la primera escena. No se puede, tampoco, endosar a Brecht.

Cuando yo estudiaba en el Berliner, pregunté dónde se sentaba él en los ensayos y me llevaron a la tabernita del teatro. Su entierro estuvo lleno de viudas. Se pueden contar muchas anécdotas increíbles: en los ensayos cantaba, bailaba, se negaba a sí mismo. Vivía replanteándose las cosas constantemente. Si me preguntaras ahora acerca del Método de Bertolt Brecht, de su utilidad en mi carrera, me gustaría recordar que una vez él reconoció que aunque no entendieran totalmente su método, el mero hecho de lograr que la gente se inquietara, y el saber que la gente, al ver sus puestas, discutía de teatro, ya lo dejaba satisfecho. Y una vez, en *El círculo de tiza...*, al no encontrar la solución de una escena, dijo a los actores que se olvidaran de los autores, que no creyeran en los autores, como dejando a un lado el hecho de que él mismo era el autor de esa obra. En fin, que Brecht era una maquinaria de arte y de pensamiento artístico, y el suyo es un teatro lleno de una energía constante. Sus teorías más importantes no siempre han sido debidamente comentadas. Ojalá el centenario sirva para eso, para acercarlo al público, como tantas veces pretendió.

ENTREVISTA

A ROXANA PINEDA

ACTRIZ DEL ESTUDIO TEATRAL DE SANTA CLARA

Quienes tuvimos la suerte de encontrar textos valiosísimos de Brecht en la recopilación que el Ministerio de Educación publicó para las escuelas de arte, también tuvimos la oportunidad de hablar un párrafo magnífico en ese volumen, un prólogo esclarecedor acerca del valor progresivo del teatro brechtiano firmado por ti. Ese prólogo, imagino, indicaba ya una toma de partido a favor del teatro brechtiano que luego, en las puestas de este colectivo, ha cobrado vida y cuerpo en la escena.

Si, yo recuerdo ese prólogo, un prólogo que escribí siendo profesora del ISA para ese libro que recogía, entre otros documentos, las *Cinco dificultades*.

des para escribir la verdad, el Pequeño Organon... y el texto de **Madre Coraje...** En ese entonces yo impartía la asignatura de Teatro Contemporáneo y me apasionaba Brecht. Lo descubrí gracias a Francisco López Sacha, quien también era profesor de la Facultad y era otro apasionado por este imprescindible creador. Las obras brechtianas siguen confirmando la grandeza de este hombre, sin el cual el pensamiento teatral del siglo XX no sería tan complejo. Brecht es un ente actuante y sus escritos tienen una vigencia de escalpelo. No hace mucho releí **El alma buena de Se-Chuán** y comprobé esa vigencia, y es por ello que pienso que todo acercamiento que surja desde una voluntad real de indagación hacia su obra puede ser verdaderamente valioso.

Decía que en las puestas del Estudio Teatral, de manera más o menos evidente, el nombre de Brecht es una especie de constante; a veces como el autor de un texto que ustedes abordan del todo, en otras ocasiones por el uso de sus técnicas o de fragmentos de sus obras. ¿Surge esto de una voluntad siempre consciente?

No, no creo que haya sido una intención consciente, sino que todo ha formado parte de esa investigación y de esa búsqueda que es difícil llegar a definir. Hay varias personas que se han referido a esto, a nuestro trabajo alrededor de Brecht, de la cercanía con sus propuestas. Sin embargo, a excepción de **Historia de un viaje**, eso no se ha expresado de manera verdaderamente obvia. Fueron muchos los que se asombraron de que nosotros escogieramos una obra como **La excepción y la regla**, que puede parecer tan pesada, sobre la cual ya ha pasado el tiempo y puede decirse que hasta roza el panfleto. Nosotros, al enfrentarla, priorizamos la palabra y trabajamos introduciendo lo que es Brecht a partir de un personaje que no aparece en el texto, Columbina, y de otras técnicas, como el uso de carteles, para así eludir ese matiz panfletario. Al presentarse en La Habana, no funcionó, pero lo cierto es que hay gente que nos pregunta por este montaje,



• **Piel de violetas.** Dir. Joel Sáez. Grupo Estudio Teatral de Santa Clara. Actriz Roxana Pineda.

que fue preparado además en un tiempo bastante limitado. Nosotros pensamos retomarlo este año, a petición de esos espectadores.

Un centenario es una fecha que funciona como un magnífico pretexto para abordar, desde todos los cardinales posibles, a quien se homenajea. Eres una teatróloga y actriz joven. Me gustaría creer que replantearte a Brecht desde tu punto de vista, es un verdadero riesgo.

Por supuesto, tienes razón. Un centenario es ese pretexto, pero uno tiene

que luchar y no dejarse llevar por el hecho común de esa mera celebración y hallar un lugar efectivo que nos comine. Nunca me canso de leer a Brecht. Es como un pozo inagotable del que puedes beber siempre. Es alguien cercano y tremendamente contemporáneo; alguien que da un ejemplo muy vivo de cómo enfrentar la existencia en estos tiempos. Espero que para la gente más joven este centenario no se limite en encontrar a Brecht, sino que esa búsqueda implique una totalmente propia y pueda marcarle el hallazgo de un camino. ■

EL MELANCOLICO OLOR DE LA PANADERIA

Amado del Pino

A menudo me quejo de la escasez de coherentes reposiciones en la cartelera teatral cubana. Si, a estas alturas, me dijeran que mencionara una falla de nuestra vida teatral es muy probable que pensara en la falta de solidez del repertorio. En pleno centenario de García Lorca y de Bertolt Brecht, los dos dramaturgos de este siglo más representados sobre las tablas cubanas, las posibilidades de asistir a espectáculos históricos a partir de los textos brechtianos o lorquianos han resultado muy escasos. Reflexión aparte merecería la suma de desencuentros que convierten nuestra programación escénica en algo tan efímero.

En esas circunstancias la noticia de que sería reasumida **La panadería**, con buena parte de su elenco original, resultó una presencia estimulante. Se trató de una oportunidad de ver juntos sobre un escenario a muchos de los protagonistas centrales del grupo Teatro Político Bertolt Brecht, una compañía que se propuso -desde su nombre y no sólo con su santo y seña- rendir homenaje al maestro alemán.

Valdría la pena, por cierto, precisar la importancia de este colectivo en la vida teatral cubana de las décadas de los sesenta y ochenta. Sospecho que la criolla tendencia de pasar de un extremo a otro ha puesto de moda cierta subestimación por una labor que, aunque desigual, tuvo momentos importantes y trascendentes.

Asumida en principio por el argentino Julio Barbuskias, **La panadería** resulta una obra clave en la trayectoria de esta compañía. No debe olvidarse que la fundación de Teatro Político se

fraguó en el montaje de otro título brechtiano, **Los días de la comuna**, un gigantesco espectáculo de principios de los setenta. Una obra coral como ésta permitió al amplio elenco del grupo probarse una y otra vez, dar oportunidad a los más jóvenes, solidificar la idea de trabajo en conjunto. Para mi generación resulta inolvidable que en una de las funciones de **La panadería** perdió la vida el actor Enrique Almirante.

"Muchos años después", como en el superclásico párrafo de García Márquez, Mario Balmaseda asume este rescate como una defensa de la memoria teatral y dando pruebas de una entrañable relación con el legado de Brecht. Mario cursó estudios en el Berliner Ensemble y la labor protagónica en esta obra significó para él un momento de inicial madurez interpretativa. Camino al teatro me hacía varias preguntas: ¿Será este montaje sólo un bastión de la nostalgia? ¿Tendrá algo que decirle **La panadería** a los cubanos de hoy?

En tiempos de unipersonales y elencos sumamente escuetos, llevar a las tablas un espectáculo como éste resulta un reto singular y un proyecto que se agradece. Durante años nos hemos ido olvidando del teatro de compañía y por razones artísticas, y tal vez -sobre todo- extrartísticas, la presencia actoral en los escenarios fue menguando en cada temporada.

En cuanto a mis preocupaciones iniciales, la puesta de Balmaseda va más allá del melancólico homenaje a un autor y a un grupo de teatro. Resultó agradable ver la sala Covarrubias del

Teatro Nacional repleta de jóvenes que nacían por los años en que se estrenaba **La panadería**. Aunque se mantienen las pautas del montaje original, esta versión enfatiza el juego y, a ratos, hasta el exceso, acude a resortes humorísticos cercanos a la cotidianeidad cubana de hoy. Tal vez, al cabo de los años, Balmaseda y sus antiguos compañeros de faena hayan comprendido que Brecht es menos grave y menos intelectual de lo que en un primer momento supusieron. El proceso de **La panadería** me recordaba, en cierto sentido, el diálogo del maestro Vicente Revuelta con **Galileo Galilei**. Como se recordará, en 1976 Vicente llevó este título a las tablas con una estructura cercana al llamado Libro Modelo del Berliner, y en el 84, al asumirla con una tropa de jóvenes estudiantes, creó una atmósfera irreverente y lúdica que resultaba distinta en cada función.

El ritmo de la puesta en escena que nos ocupa se sostiene en el delirante juego actoral del propio Balmaseda como protagonista. El espectáculo sirve para ratificar su profesionalidad como intérprete y la creatividad de su gestualidad. Con mucho de chaplinesco y portador de una contrastante esencia brechtiana, su desalmado burgués de la década del veinte alcanza tintes universales y cercanos al público de ahora.

Celia García contribuye también con la dinámica de la puesta, y sus monólogos desde el fondo del escenario se inscriben dentro de los momentos más cercanos al montaje original. En general el nivel interpretativo es decoroso, aunque en algunas escenas se deja



• La panadería.

ver la prisa con que fue asumido este proyecto. Ocurre también que no todos los actores parecen haber asumido de igual forma los objetivos de esta nueva versión.

Por ejemplo, Orquídea Rivero se mantiene en un tono convincente, pero tal vez demasiado trágico para la atmósfera de desenfado que impera en el montaje. A ratos vislumbra una contradicción entre el afán de recordar otras temporadas de la obra y las peculiaridades de la actual.

Mención aparte merece el regreso a las tablas de una figura legendaria como René de la Cruz, pieza clave en los mejores años de Teatro Político Bertolt Brecht. A René se le vio fuera de entrenamiento escénico y con dificultades en la proyección de la voz. Pero su encanto teatral y su agudo

sentido del humor hicieron olvidar esas limitaciones y hasta algunas imprecisiones en la memorización de los textos.

Javier Avila, que muchos recuerdan como uno de los niños de *La panadería* en los setenta, dio pruebas ahora de encontrarse en un momento de pleno ascenso en su carrera. Avila es uno de nuestros actores jóvenes más integrales y versátiles. Jorge Luis Espinosa, también formado en Teatro Político, mostró ingenio y frescura; Espinosa es de los actores que se han alejado del teatro y que tiene en este medio las mejores opciones para su maduración interpretativa.

COMO UNA ESTRELLA FUGAZ

Aunque desde el principio quedó claro que se trataba de funciones espe-

ciales, opino que la temporada se hizo demasiado breve y que debió programarse por mayor tiempo. La torpeza de algunas escenas masivas y otros detalles espectaculares es probable que hubiesen quedado atrás con un contacto más dilatado con el público.

Por lo demás, *La panadería* deja, más allá de la nostalgia, la certeza de que el público disfruta los espectáculos de abundante elenco. También se ratifica la capacidad de comunicación de Brecht, aun en un texto como éste, más específico y más expresamente político que buena parte de su dramaturgia. La breve experiencia me hace pensar además en la conveniencia de fortalecer los colectivos artísticos y detener la dispersión que ha vivido una zona de nuestro movimiento teatral. ■

EL GESTO DE LA RESISTENCIA

Eberto García Abreu (Para Graziella Pogolotti)

"Cuando Baal ya crecía en el seno materno
Era pálido el cielo, era grande y eterno,
Tan desnudo y tan joven, casi un cielo irreal,
Como Baal lo quería, cuando al fin nació Baal.

Cuando Baal se pudría ya quizás en el infierno
Era pálido el cielo, era grande y eterno,
Tan desnudo y tan joven, casi un cielo irreal
Tal como Baal lo quiso, tal como lo vio Baal".

Bertolt Brecht
Coral del Gran Baal

En junio de 1920, Bertolt Brecht confesaba: "Weiss no quiere estrenar **Baal**. Por temor al escándalo, según dicen (pero podría organizar una función privada)." **Al nacer**, el primer texto de su transformadora producción teatral, constituyó una señal provocativa. Era la evidencia del cambio necesario en el ámbito literario y escénico de una Alemania afectada por la crudeza de la Primera Guerra Mundial y, paradójicamente, sorprendida por la abrupta irrupción de innumerables adelantos científicos, la incidencia de los medios de comunicación y la apertura del mundo desarrollado al surgimiento de una sensibilidad y una actitud vital nuevas.

Tópicos como la alteración del orden históricamente asumido, la búsqueda impostergable de respuestas para los cuestionamientos que las nuevas circunstancias generan en los individuos protagonistas del cambio, la necesidad de conquistar un espacio desde donde proyectar la pluralidad de rostros que aparecen en la vida social; éstas, entre otras razones no menos reveladoras, justifican la cercanía de **Baal** a nuestra contemporaneidad. Podría decirse que constituyen motivaciones recurrentes que hallan en el

texto de Brecht, ochenta años después, resonancias perdurables.

Sin embargo, cuando Carlos Celdrán me ratificó el estreno de **Baal**, con Teatro Argos, no estaban presentes en mí estas inquietudes. Luego llegaron las sospechas alrededor del proceso de creación que, desde un buen tiempo, venía gestándose en el grupo de jóvenes artistas. Muchos de ellos egresados del ISA y la escuela de teatro: alumnos y compañeros de aprendizaje. Deudores todos de la obra brechtiana, dispuestos a reverenciar el centenario de uno de los acuarianos más iluminados de la escena mundial.

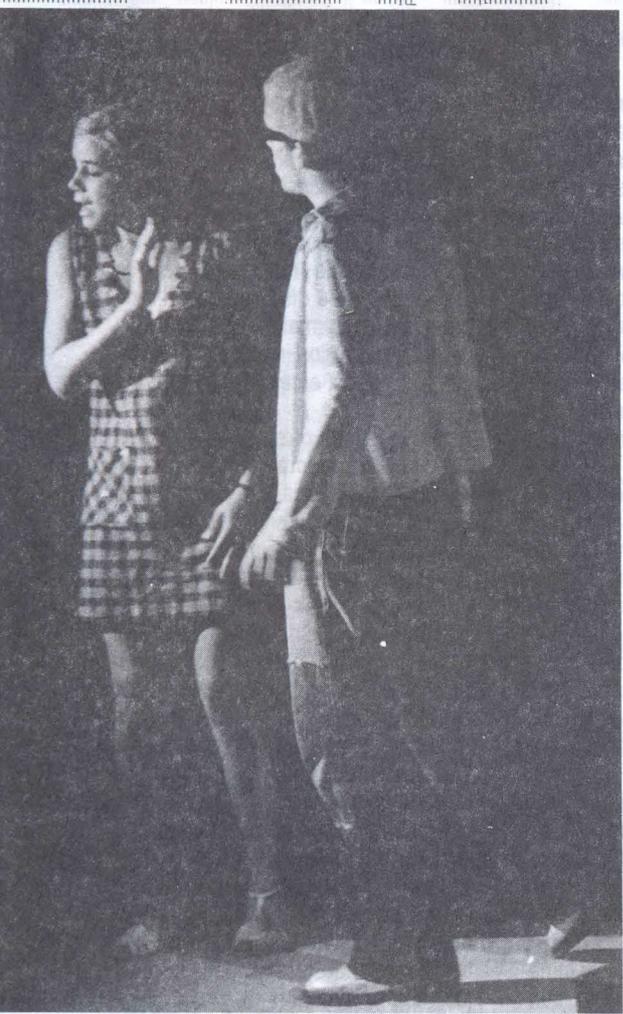
El segundo viaje teatral emprendido por la Nave Argos con sus noveles tripulantes, toma como punto de partida el texto quizás más enigmático y complejo de la dramaturgia de Brecht. ¿Por qué ir a la primera de sus obras nunca antes presentada en Cuba y, sin dudas, una de las menos representadas de su repertorio? Tras las primeras apariencias se develan propósitos y coincidencias sustanciosas. Apenas con veinte años, Brecht escribe **Baal**. Irreverente, cuestionador, ávido de conocimientos y afirmaciones, el jo-

ven autor recrea un personaje contundente, agresivo, translúcido y vulnerable que atraviesa, casi inadvertido, las inconstantes y nada placenteras circunstancias en que *¿vive?*

Es la suya una existencia atormentada por las decepciones y el despropósito. Aparece como un joven poeta —vale resaltar como un joven artista— que ha topado, por azar, con un momento de favorable aceptación. Sus poemas y canciones y su presencia misma, incomprendidas, extrañas, diferentes, pueden convertirse en mercancía asimilable, gracias a la voluntad y a las sinrazones "filantrópicas" del desconocimiento y el poder del dinero en manos de una casta reducida.

Al irrumpir en un ámbito que no le pertenece, Baal enfrenta distintos sistemas de valores y convenciones humanas, tanto en el plano ético como social. Desde el punto de vista histórico, sobre él presionan los "trozos de existencia" de otros hombres que han intentado hacer valer sus diferencias a partir del alcance real de sus acciones, es decir, sus obras.

Es muy posible que las imágenes que Baal devuelve de esa realidad y de su



las acciones individuales. Se localiza al hombre en tanto ser necesario que activa el rumbo de los "nuevos tiempos", pero que los atraviesa, a veces inconscientemente, soportando el peso de sus propias tradiciones sometidas a las demandas del presente y el futuro, del tránsito, la renovación y el camino.

El Teatro Argos, conducido por Carlos Celdrán, presupone el océano. Conoce de la anchura y los riesgos que marcan sus dominios. Pero vislumbra la existencia de otras tierras en las cuales procurar la firmeza. La nave ha aumentado su tripulación con cazadores de imágenes que van en busca de su destino en el gran teatro del mundo. Se lanzan tras una quimera que los acerca, por el valor de su propia iniciación, a las obsesiones que el joven Brecht deja correr desde las venas de Baal hasta los paisajes en que sueña y sufre.

He ahí una de las primeras asociaciones posibles entre los actores y el texto. Ellos, jóvenes contemporáneos, descubren bajo el manto anecdótico de la fábula teatral, preocupaciones análogas a las suyas. Pasado y presente entran en el juego de las mutaciones para favorecer las sustituciones que genera el proceso de creación. Más allá de la reiterada "vigencia del texto", de lo que se trata, en este caso, no es, precisamente, de un acercamiento temático o conceptual, sino del encuentro con una condición vivencial equivalente entre creadores de épocas y contextos distantes.

La reverencia y el homenaje se erigen desde el riesgo unificador de los primeros pasos, y con ellos la vehemencia que supone el esfuerzo de validar

un lenguaje y una expresión que, a la vez que se descubre, se manifiesta como presencia naciente.

Carlos Celdrán ha estudiado muy bien a Brecht. Antes de iniciar su fecunda labor en el Teatro Buendía, compartió con Vicente Revuelta los avatares de la última puesta en escena de **Galileo Galilei** (1985) con Teatro Estudio y un heterogéneo grupo de estudiantes del ISA. Al rastrear someramente los puntos más visibles de su intenso recorrido teatral, aparece como un hilo, a veces tenso y fuerte, otras apenas perceptible, la voluntad de incorporar el proceso de creación como un medio de estudio necesario a partir del cual articular progresivamente su propio lenguaje escénico y dramático.

Frente a Vicente, Galileo y los actores de Teatro Estudio, Carlos, junto al coro de discípulos, se preguntaba: ¿quiénes somos y qué teatro queremos y podemos hacer? El espectáculo-laboratorio alimentó en el alquimista bisoño nuevas dudas y lo lanzó al camino para que hallara su propia estrella, aunque el cielo no estuviera, precisamente, despejado.

De la relación de Galileo y su alumno Andrea Sarti, Celdrán enriquece la vocación por el riesgo, lo que implica, de manera práctica, no afincarse definitivamente en ningún puerto por más seguro que parezca. Quizás por ello, en 1986, deja ver a escondidas su **Catálogo de señales**, una obra intensa, maltratada por la indiferencia de su propio autor. El dramaturgo construye un espeso entarimado de escenas difuminadas y contrastantes, en medio de las cuales los personajes buscan la identidad palpable de su líder: Rubén Martínez Villena.

Jugando con las emociones típicas de la nostalgia, Celdrán advierte al espectador que está en el teatro, en el centro mismo de la ilusión posible y no ante la sucesión de los hechos y personalidades históricas. De manera muy peculiar confunde, compromete y aleja al espectador. Muestra la figura del héroe y la verdad histórica como un hecho virtualmente posible. Expone

propia vida, no sean complacientes con las expectativas del público selecto. Por ello, tales registros metafóricos debieran ser excluidos, pues -como algo novedoso y aparentemente ajeno- amenazan el equilibrio apacible y perturban la tranquilidad cultural del esnobismo característico de la opulencia ignorante. Mas, las señales permanecen. Están allí -y aquí- pugnando por mostrar las caras sumergidas de la misma moneda.

Desde los márgenes, *lo otro* se revela como alternativa precisa para confirmar las dimensiones de la vida de los seres humanos más allá de su condición social. Las transformaciones de la historia a través de los procesos sociales se ven, bajo este prisma, mediante

su propia incertidumbre al indagar en el escabroso campo de la identidad del ser humano y los nexos con su tiempo, a través de esas pequeñas acciones que caracterizan sus relaciones y valores o, lo que es igual, sus sentimientos, frustraciones y certezas.

Al girar hacia diferentes direcciones, Celdrán ha mostrado en sus espectáculos presentados en Cuba, distintos matices del enfrentamiento del hombre a su entorno en aras de puntualizar su propia identidad. La perspectiva humanística al profundizar en esta problemática, nos permite encontrar en sus obras múltiples enfoques superadores del enjuiciamiento meramente contextual, sociológico, psicológico o historicista. Aun cuando el individuo sea el centro de interés, sus espectáculos lo refieren como parte de un engranaje del que no puede desprenderse, y por ello el sistema de relaciones del cual forma parte, surge inevitablemente ante el espectador bajo énfasis diversos.

Desde esta óptica puede reconocerse el hilo subyacente que entrecruzan producciones como *Safo*, creado junto a Antonia Fernández (1991), y *Roberto Zucco*, de Bernard Marie Koltés (1995), realizadas con el Teatro Buendía, y *La triada* (1996-1997), el primer espectáculo del Teatro Argos. Por el camino habría que reparar también en dos obras fundamentales del repertorio del Buendía con las cuales Celdrán estuvo estrechamente unido: *Las perlas de tu boca* (1989), dirigida por Flora Lauten y, posteriormente, *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1992), codirección Flora y Celdrán. A través de estas experiencias, tiene lugar el proceso de apropiación de una manera de pensar y hacer el teatro, unido a otras influencias externas, que permiten coordinar un lenguaje escénico propio. En él, la magnificencia y el poder seductor de los recursos sonoros y visuales crean un armónico contrapunto con la elaboración poética del texto dramático. Este último, refundido, versionado, explorado e interpretado bajo el prisma creativo, no sólo del director, sino de todo el colectivo y, especialmente, del actor, que indaga en las más

insospechadas fuentes y referentes culturales.

Las historias reales o soñadas que originan el mito de Safo, la desconocida cantante de boleros que "aparece por primera vez en la lista del hit parade en 1946", constituyen espacios tangibles a través de los cuales los creadores se mueven afanosamente para restaurar una existencia deteriorada por la vida y el olvido, por el desamor y la locura. Pero el éxito y las frustraciones se mezclan en la leyenda de esta mujer fragmentada que regresa a las candiejas mediante la crónica elaborada por la actriz y el director. Para ello se valen de una propuesta textual performativa e intertextual que parte de una lacerante reflexión en la que se mezclan la dinámica general de la historia cubana entre los años veinte y la controvertida época del setenta, con trazos autobiográficos e inspiraciones mitológicas transculturadas por los viajes literarios de Marguerite Yourcenar.

Roberto Zucco, a diferencia de Safo, aparentemente no es tocado por las nostalgias del pasado ilusorio. Su drama gira alrededor de los recurrentes desencuentros de un hombre ferozmente enfermo de civilización y marginalidad, con su entorno inmediato, su familia y, por supuesto, consigo mismo. Otra vez las angustiosas tensiones entre el individuo -la parte- y su contexto -el todo. La atipicidad del protagonista se interpone a la supuesta moralidad de los restantes personajes. En medio de las brumas, cargado de insalvables dudas existenciales, Zucco, como Hamlet, avanza desde la sombra hacia el sol. Pero su camino está lleno de trampas que le atraen a la tierra y le retienen el vuelo definitivo.

En ambos espectáculos, la soledad de los ¿héroes?, la evidente inconsciencia respecto a su situación verdadera y la exacerbación de su protagonismo frente a las fuerzas aplastantes de la realidad que los absorbe, en cierto sentido condicionan la estructuración de la imagen escénica. Sobre el escenario, desprovisto de grandes decorados, más bien desnudo y sólo dibujado sutilmente por los peculiares elemen-

tos objetuales, la actriz expone las controversias de Safo, partiendo por localizar en su propio cuerpo y en la relación con los objetos y elementos físicos que porta, los distintos planos del conflicto central de su construcción dramática. Desde allí, irradia hacia todo el espacio de la representación y hacia los espectadores, los distintos matices y recursos expresivos que hilvanan su discurso teatral, rico en referentes y materiales de diverso carácter: literarios, musicales, históricos, religiosos, etcétera.

Roberto Zucco ofrece, en cambio, la imagen aglutinadora de una masa en un espacio despejado. Pero se trata -ya lo veremos- de una masa internamente aislada. Al ver la puesta, siempre tuve la sensación de observar a un grupo de personas moviéndose en un laberinto de espejos deformantes; en el que cada actor-personaje seguía su propia trayectoria. Sus encuentros estaban prefijados en la travesía a recorrer de un punto a otro de los circuitos personales. De esta forma, la idea de la fracturación de los límites temporales y espaciales, e incluso, del sentido del devenir histórico, cobra fuerza, pues en un mismo ámbito -como sucede en la vida cotidiana- coexisten distintas dimensiones del tiempo rigiendo la actividad de cada individuo. Con ello, el espectáculo -aun inagotado a mi manera de ver- resalta el sentimiento de desorientación en las acciones de cada uno de los personajes y afirma la inutilidad de cualquier intento de cambio en su *status*, no sólo por su particular inconsciencia, sino por la falta de visión -sublimada en el caso del Padre- para poder andar hacia la luz sin perder el rumbo por los efectos del resplandor.

A pesar de estas consideraciones, el alcance del espectáculo se complementa mejor si lo asumimos desde el acto vivencial que representa. **Roberto Zucco** alude igualmente a un resumen de historias de viajeros. Las trayectorias seguidas por el Buendía por distintos parajes procurando el intercambio y participando de las transformaciones que engendran en los hombres las largas temporadas en distintos países, acumulando e intercambiando con disímiles formas de expresión y



modelos culturales, subyacen en el andamiaje metafórico de la puesta. Fue en medio de tales circunstancias de autorreconocimiento y búsquedas que se gestó y produjo **Zucco**.

Carlos Celdrán no ocultó artísticamente la vitalidad natural originaria del proceso de creación con sus favores y peligros. La puesta fue el acercamiento a la identidad diseminada de un joven decepcionado y fue, igualmente, una revelación escénica imperfecta que mostró imaginación y fuerza de voluntad para romper lo conseguido hasta ese instante, en el que tanto la desilusión de los personajes y la persistente necesidad del director y el grupo por avanzar en el camino, les impelen a saltar el "círculo de fuego o sangre que el final de **La Cándida Eréndira** deja encendido".

Aunque su próxima partida no fue precisamente hacia la Cólquide, Celdrán viaja al mundo antiguo para reorientar sus viajes hacia los nuevos tiempos, trayendo consigo su propia nave. Teatro Argos presenta **La triada** como una síntesis intertextual de varios estilos, materiales dramáticos y

literarios y procedimientos escénicos. El blanco intenso que acentúa la amplitud del espacio libre de accesorios escenográficos corpóreos realistas, complementa su alicento de actualidad mediante el uso de texturas sintéticas, tanto en los vestuarios, como en los telones que sirven de apoyo a la representación.

En esa "instalación" atemporal y sugestiva, mito clásico de Orestes, es revisitado y sucede como paradigma de la identidad escamoteada y defendida arduamente, junto a los valores autóctonos y la necesidad de permanencia en la tierra propia. Espacio ideal para lanzarse en pos de cualquiera de las utopías. Bajo las señas de su andar peregrino, Orestes revive fragmentos esenciales de otras míticas leyendas, razón por la cual sus hermanas-heroinas de siempre-y sus padres recorren nuevamente la escena con la mirada sorprendida de quienes descubren por vez primera el valor de la gran familia, "el peso de la madurez", el dolor de la soledad y las urgencias por zafar las ligaduras de la tradición y las costumbres.

Los lazos que relacionan a Safo, Roberto Zucco, Orestes y Baal, desde el punto de vista ideotemático, pueden ser más o menos explícitos, pero la certeza de su existencia permite encontrarlos, juntos, compartiendo nuestro tiempo presente. El mundo y las identidades de estos personajes constituyen estaciones a través de las cuales Celdrán y sus tripulantes han viajado dejando sus marcas distintivas, y mediante las mismas podemos reconocer la teatralidad mutante del joven comandante de la nave.

Para corroborar esta capacidad de dar respuestas originales a cada demanda creadora, Carlos ofrece **Baal**. A primera vista, el espectáculo sugiere un cambio radical en cuanto a la facturación de la imagen escénica. Sin embargo, vuelven a aparecer aquí las texturas sintéticas y el espacio vacío, incorporando la trasescena como contexto en el que se prolonga la acción, lo que subraya la indefinición espacial. Todo ello enriquece la fluidez de la simultaneidad de planos de acción y el juego constante con diferentes dinámicas en el desarrollo del proceso dramático.

La paulatina destrucción de Baal, eje central de la fábula, pasa por momentos estridentes, donde la emoción pretende imponerse exaltadamente, hasta llegar a la crudeza de escenas signadas por un extraño y dramático lirismo que convocan a sensaciones más viscerales e ideas más pausadas y profundas.

Durante la espera en el jardín de la Iglesia del Buendía, nos sorprenden tres actores "caracterizados" como una especie de hippies, vagabundos o "rockeros", o tal vez de todo un poco al mismo tiempo. Ellos, guitarra en ristre, hacen patente su actitud irreverente, pero sólo como un breve susurro. Su canción es una reinterpretación de la fábula de Baal a partir de textos diversos de Brecht. De esa manera nos introducen en el espíritu de la representación a desarrollarse inmediatamente en el estrecho sótano del edificio. Un espacio bien reducido que obliga a la mirada directa y a la aproximación entre espectadores y actores.

Tras la primera función, mis expectativas sobre la versión que podría encontrar fueron aniquiladas ante la cruda fuerza del espectáculo y sus acentos desgarradores, pero sobre todo, por la diáfana comunicación establecida con un segmento del público joven muy peculiar. Entre los jóvenes espectadores y los actores parecían no existir fronteras delimitadoras de los roles de cada "bando" durante los sucesos de la representación. Un hábito de distendida confianza mutua recorría el ambiente en el que transcurre el evento escénico. Y es oportuno insistir en el término evento, porque la puesta en escena de Baal, aun cuando acude a estrategias esencialmente teatrales, deja ver entre telones el trazado metafórico de una acción plástica que rescata -tal como lo pretendía Meyerhold- el valor de vivir una experiencia. En este caso, un encuentro con ribetes de cita *underground*.

La trayectoria azarosa de Baal, sus iconoclastas actitudes y auténticas e ingenuas rebeldías, junto a sus anhelos por el establecimiento de nuevas convenciones sociales y humanas

operan como centro de la polémica propuesta por el espectáculo. El amor y la soledad son las alternativas ineludibles por el joven artista. Pero, si bien este conflicto vertebra sus acciones, la puesta lo refracta hacia el conjunto de los personajes para mostrarnos no sólo a un individuo aislado, sino la generalización de esta problemática, común a un grupo social heterogéneo. Con este proceder, Celdrán desdibuja, a nivel escénico, los límites eufemísticos que protegen a unos y otros tras falsos escudos.

Pasados los años, Carlos y sus actores visitan el texto original para realizar su lectura alternativa. Actualizan el entorno al presentar a los personajes como gente común de hoy día. Sustituyen a los carreteros y sus ambientes por jóvenes que transitan a nuestro lado cotidianamente, y los ubican en sitios poco frecuentados por la mayoría, pero sin dudas, existentes.

Paso a paso, la puesta, desde su fragilidad y precariedad material, arremete contra los prejuicios. El desenfado es su arma transgresora y la base desde la cual desea articular su grito. Justamente por ello, Baal nos llega no como un simulacro y mucho menos como un pretencioso ejercicio de retórica teatral. Es la aspiración de establecer un paréntesis para alertar sobre el valor de las diferencias, como fundamento del respeto, la libertad y la comprensión entre los seres humanos. No todos somos iguales, es cierto, pero "el mar es de todo el mundo", afortunadamente.

Esos son los ecos que nos devuelve el torrente metafórico arrastrado por los marinos de Argos. Sus gestos, como los de otros creadores contemporáneos, contienen la herencia de nuestras ficciones culturales tradicionales, desde ella ejercen el testimonio del presente, describiendo recorridos parabólicos o explícitamente directos.

Si bien el contenido de la fábula es tratado de un modo atemporal, su concreción escénica establece referentes inmediatos. Una evidencia la tenemos, por ejemplo, en la concep-

ción del vestuario: anacrónico, abigarrado e impersonal, cuya función primaria no está planteada en la identificación "sicologista" de los personajes, sino en la ubicación de las circunstancias y los contextos en que aquéllos actúan, cual seres habitantes entre las sombras o los espíritus. A pesar de su materialidad física, la mayoría de los personajes sólo constituyen fragmentos existenciales que operan dramáticamente casi como entelequias. Forman parte de la objetivación del mundo soterrado y, supuestamente, oculto por el brillo de los oropeles y el dinero.

Justa reacción a la mirada ahistórica expresionista, Baal encuentra la tormenta interior de su conciencia proyectada en las manchas del ambiente, la piel y la conducta de otros seres que le acompañan en su andar aventurero por la vida. Carlos Celdrán reconoce este punto de vista latente en el texto de Brecht y compone su espectáculo mirando la historia a través de los ojos del protagonista, de un modo, por momentos, excesivamente melodramático y, en otros, dilatando su enfoque hacia el grupo de rostros difusos. Mediante esta alternancia de puntos de vista, la puesta desplaza regularmente la atención del espectador para compulsarlo a recrear por sí solo la fábula amarga en la que vemos, escena por escena, la autodestrucción de Baal ante sus lamentaciones inútiles, su propia incompreensión de la realidad y la indiferencia general del entorno.

No siempre las obras iniciáticas se convierten en germen de proyectos creadores en el futuro. Brecht concibió su obra influido por la historia real "de un tal Josef K", hijo de una lavandera que cautivó por su comportamiento a los jóvenes de su época y que, por su inescrupuloso estilo de vida, pereció miserablemente en la Selva Negra. Es a este antihéroe de la estirpe romántica alemana a quien le orquesta su primera gran coral dramática cargada de una inapresable teatralidad.

El poeta Brecht agradece con su tejido renovador de versos y prosas. Su sistema metafórico es la resultante de la mezcla de estrategias compositivas



seculares. Reverencia el estilo y los métodos de otros poetas malditos, no sólo por la selección del personaje central y la fábula, sino también por la forma en que estructura su texto; límite preciso entre la producción expresionista y la llegada de las primeras ráfagas vanguardistas, tanto en el teatro, como en la poesía. Y es justamente en el teatro donde Brecht desencadena sus pesquisas alrededor de la refuncionalización de la literalidad y la articulación de la estructura poética y el diálogo, para ofrecer un modelo teatral heredero de los dramas románticos y simbolistas, reajustados a las atmósferas experimentales de los cabarets alemanes, en los cuales el maestro Reinhard dejó patentes insoslayables.

De cualquier modo, lo cierto es que esta pesquisa azarosa que apresuradamente refiero, motivo ideal para otras reflexiones, deja ver sus huellas en el texto íntimo e inconfesable que Carlos Celdrán asume con un respeto casi literal.

Baal desprende sus manos de las de Zucco cuando éste intenta atrapar el

sol. No puedo precisar quién abandona a quién. Pero el abandono y el aislamiento son hechos palpables en la última obra del Teatro Argos. Baal es un héroe romántico a destiempo. La dureza de sus metáforas armonizan con las liberadoras entonaciones de nuestro rock cubano actual. La aleación escénica confirma la conmoción de este grupo de jóvenes que hoy -aquí y ahora- enfrentan su biografía personal a las incertidumbres que les deparan los tiempos nuevos en que viven.

Las confesiones, si son auténticas, desgarran. Es éste el basamento trascendente de nuestro reciente encuentro con Baal. Nadie ha de ir a buscar en el espectáculo perfecciones técnicas o depuraciones artísticas. Ya he apuntado que no es un ejercicio de retórica teatral, sino de aprendizaje y develamientos ostensibles. No hay excelencias interpretativas, sino emociones de un ríspido lirismo, que alcanza su clímax durante la hermosa escena de la separación de Baal, Ekart y Sofia. Interpretada ésta con el magnetismo sutil y abrasador de Zulema Hernández.

Luego del llamado a romper los peligros de la debilidad y la indolencia, Carlos y sus actores ofrendan su espacio para el reencuentro con esa abundante galería de jóvenes que, tras el despertar de sus primaveras, llegan al efímero campo del escenario para trascender los bordes distantes de su identidad fragmentada, frente a la certeza relativa de las particulares contingencias históricas que les pertenecen.

Ni Marino, el hijo que Lila, la mariposa, no quería dejar crecer para que no supiera nunca qué es ser un hombre; ni Hamlet, con sus enigmas no resueltos; ni Tabito, que murió al descubrir la verdad supuesta del cuento; ni Orestes -el nuestro-, que partió después de alimentar a Clitemnestra con su fruta favorita; ni otros y otros que aún quedan por llegar, agotan las respuestas que Safo, Zucco, Orestes o Baal procuran. Afirmaciones que, potencialmente, el hombre desprende de esa gran masa de hechos que le envuelven y que él mismo desencadena cuando halla el hilo orientador que lo salvará de la quietud o la muerte, aún cuando sea necesario desafiar a la

Brecht
Maorina y volver la vista atrás para seguir andando.

Y de eso se trata: seguir desbrozando el camino, a pesar de los obstáculos reales y las precariedades objetivas y personales, convertidas por la costumbre en referencias históricas presentes. **Baal**, como lo han hecho recientemente **Agosto 5** y **María Magdalena**, dirigidas por Boris Villar con Teatro Lyly; o las producciones de Teatro D'Dos: **La casa vieja** y **La noche de los asesinos**, bajo la dirección de Julio César Ramírez; o **Antígona** y **Piel de violetas**, de Joel Sáez con su Estudio Teatral, y **El ciervo encantado**, puesta en escena de Nelda Castillo -entre otras virtuales referencias- revalorizan una zona del teatro cubano contemporáneo como un relieve dinámico preñado de insatisfacciones conceptuales y estéticas, garantía de la continuidad de las pesquisas y los riesgos.

No por casualidad volvimos a la Iglesia del Buendía. Desde allí, nuevamente, la indagación, el magisterio y la creación se unen para proteger al teatro. Para apostar a favor del alcance de utopías renovadas, resistiendo las otras tempestades que nos alejan de la tierra prometida; aquella en la que Próspero, Ariel y Calibán pudieran compartir el sueño de la República. De cualquier modo, el azar se ha puesto de nuestra parte para dejarnos ver -si queremos- que desde nuestras fértiles diferencias es posible rastrear los hilos subterráneos que comunican las diversas construcciones poéticas que se nos proponen, con el recurrente afán de apresar los valores más perdurables y que, ahora, bajo el influjo de los cambios sociales y las presiones globalizantes, se ven amenazados por la diáspora y la desarticulación.

El gesto de la resistencia es la huella reconocible de los pasos permanentes de Brecht en el teatro cubano de hoy. ■

BRECHT AUTORIZADO PARA DAR FE DE LOS ACTOS

Gerardo Fullea León

"Ustedes que surgirán de la marea en la que nos hemos hundido, cuando hablen de nuestras debilidades, piensen también en los tiempos sombríos de los que han escapado."
B. B.

En los comienzos de la década de los sesenta, al influjo de los nuevos vientos de renovación social que latían en la sociedad cubana, nuestra escena no solamente se hizo eco de esos cambios, sino que supo mirar sin prejuicios hacia ciertas zonas del quehacer teatral universal que habían sido ignoradas o menospreciadas con anterioridad. El nombre de un creador y su obra salieron a relucir entonces para entronizarse en las tablas y abrir múltiples perspectivas a la representación, la dramaturgia y el análisis dramático. Aquello que parecía una moda, otra más de las que por oleadas y décadas asolan nuestras tendencias teatrales, casi se convirtió en dogma y, por suerte, finalmente pasó a formar una de las partes, más importantes a la hora de la reflexión y clarificación de los problemas del hombre contemporáneo, del caudal expresivo de nuestro movimiento teatral.

El causante de todo ello -si no hubiera fallecido en 1956- hubiera sonreído socarronamente, con su eterno habano en los labios y ese gesto de monje renacentista desertor de un convento, al enterarse que en una isleta en el trópico su teatro e ideas se volvían un alimento terrestre al conjuro de una Revolución. El había nacido en el antiguo reino de Baviera, en la ciudad de Augsburgo, un 10 de febrero de 1898, "hijo de gente acomodada" y con el nombre de Bertolt Brecht.

Su biografía ha sido tan reseñada que nos tienta a pasarla por alto en este acercamiento a su órbita, pero detengámonos tan sólo un momento para ver cómo él revisa, apenas a los 24 años, su vida.

"La escuela elemental me aburrí durante cuatro años. En los nueve que pasé en el instituto de Augsburgo, no logré hacer avanzar sensiblemente a mis profesores. Mi afición al ocio y la independencia fue incansablemente subrayada por ellos. En la Universidad me matriculé en Medicina y aprendí a tocar la guitarra. En la época del instituto el ejercicio de toda clase de deportes me produjo una lesión del corazón que me hizo conocer los secretos de la metafísica."

El desenfado, la ironía y la originalidad de esta confesión nos hace recordar el espíritu transgresor de uno de los dioses tutelares de este joven, el poeta maldito Arthur Rimbaud. Como el último, Brecht va a pasar su vida poniendo en solfa lo establecido, aquello que reclama la quietud y el orden para permanecer y enmohecer al ser humano. Toda su obra posterior, ya sea en poesía, drama o ensayo, va a estar signada por ese voto al cual fue fiel y

¹ Carta a Herbert Ihering, crítico berlinés que le otorgó el premio Kleist, de 1922, por su obra **Tambores en la noche**.

que lo convirtió, gracias a su inventiva, tenacidad y talento germinativo, en uno de los más grandes artistas revolucionarios de nuestro tiempo.

OBRA CREADORA

La obra creativa de este autor hoy nos resulta inabarcable. Con más de diez libros de poemas publicados, *El devocionario del hogar* (1918-1926), *Poemas de Srenborg* (1933-1947) y los *Poemas escogidos* (1938-1947) se alzan como pilares de la mejor y más transformadora poética de nuestro siglo; merecen un estudio especial en otro momento. Su prosa narrativa, que reúne novelas y relatos breves, es de una capacidad de sugerencias y poder de síntesis impresionantes, donde la riqueza de la fábula juega un papel fundamental. Aún están por ser bien difundidas en nuestra lengua, entre otras, *La novela de los tres centavos*, *Los negocios del señor Julio César* y *Diálogo de refugiados*. Mejor conocida nos resulta su *Pequeño Organon para teatro* (1948), uno de los enriquecedores aportes a la dramaturgia, la representación teatral y la relación artista-público, hasta nuestros días. El otro factor primordial de su creación es su obra dramática, una veintena de textos que están entre la más poderosa producción de arte teatral del siglo.

EL POLEMISTA

Toda la vida este hombre sagaz, agudo, controvertido y conversador la pasó polemizando. No le bastaba realizar su sólida obra en los diversos géneros; no lo calmó ni el reconocimiento de su compañía teatral, El Berliner Ensemble, o el sordido cropel de Hollywood; no lo acallaron ni los esteticistas ni los dogmáticos de derecha e izquierda. Siempre estuvo en el vértice de la duda, no quería abandonar este mundo dejándolo como lo encontró cuando vio la luz por vez primera. La dialéctica se convirtió en un arma de trabajo en sus manos. Hizo uso de ella como pocos, sin temor a equivocarse, aprender y volver a recomenzar a partir de cero. Desandando lo andado, a veces, pero siempre para llegar un poco más allá del punto alcanzado,

No todo lo aprendió de Marx y de los libros, bebió en las leyendas, los mitos y la literatura oral de su nación y otras latitudes. Se enriqueció de motivos y sensaciones en los cafés concierto del arrabal de sus ciudades; en las "ingenuas" funciones de los teatreros populares bebió la sabiduría mundana e irreverente. Paladeó la música que florecía en esos "antros", plena de mordacidad y singulares sentidos, con una capacidad para la reseña de costumbres y tradiciones locales que solían escapar a los doctos intelectuales que sólo valoraban las creaciones de Stravinsky, Honegger y Milhaud, a los cuales también consideró justamente. El cine y la pintura expresionista fueron otras de las fuentes de las que supo sacar lo mejor para su labor: atmósferas, intensidades, ángulos precisos y peculiares, pero sin quedarse, como un alumno adocenado en calcos esterilizantes o guiños pedestres.

Su etapa más fructífera como polemista estuvo comprendida en el largo período de emigración que tuvo que padecer entre 1933 y 1947 por Checoslovaquia, Francia, Suecia, Finlandia, Unión Soviética y Estados Unidos, pero que había comenzado antes en la etapa berlinesa de Gorg Lukacs² en la revista *Das Wort*, órgano del movimiento antifascista alemán. Ambos estetas tenían una base común: una filiación comunista y un rechazo total al fascismo. Pero Lukacs clamaba por seguir los viejos modelos del realismo, horrorizado por el irracionalismo y ahistoricidad de muchos creadores, y Brecht planteaba la necesidad de formas nuevas para contenidos nuevos. El análisis de Lukacs aún hoy nos resulta esclarecedor y alecciona sobre lo que fue el realismo de la pasada centuria.³ Pero la obra y la teoría de Brecht se alzó triunfante en el devenir para quienes anhelaban encontrar un camino posible al arte

² Gorg Lukacs (Hungría, 1885-1971). Uno de los más importantes polémicos estetas marxistas de nuestros tiempos.

³ Ver *Estética. Prolegómenos a una estética marxista*, *La novela histórica y Ensayos sobre el realismo*, obras medulares del pensamiento teórico de Lukacs.

-específicamente teatral- que deba o pueda ser reflejo de lo moderno. El rompió barreras no sólo con su obra teatral, sino con sus reflexiones en la búsqueda de un teatro que situara al hombre en su contexto histórico, con imaginación y variadas formas expresivas que ayudaran a clarificar su problemática social.

Ya en las notas de la ópera *Florencio y derrumbe de la ciudad de Mahagonny* (1929), Brecht deja bien explícitas las diferencias entre las formas dramáticas del teatro existente y la forma épica del teatro que se propuso hacer. Son percepciones en profundidad más que reglas, leyes del movimiento humano en la sociedad y un intento de problematizar la visión del mundo que lo rodeaba en la captación creadora. Este documento, así como las *Cinco dificultades para escribir la verdad* (1934), vienen a ser, junto con el *Pequeño Organon para teatro* (1948), como la triada fundamental de su "arte poético". En ellos se resumen el carácter antidogmático de su pensamiento y las bases de una asunción más amplia de la realidad para la escena, sin esconder los condicionamientos de clase e ideología, y que busca apresar la causalidad de los hechos y no su casualidad, que insiste en lo mutable y mutante del hombre y de la sociedad que le tocó vivir. Lecciones de un razonamiento activo y aún vigente para nuestros días, en cualquier sistema político.

LADRAMATURGIA

Para todos ha sido muy fácil distinguir a grandes rasgos tres momentos en la obra teatral de Brecht. El primero se ubica en sus iniciales escauceos dramáticos y la creación de *Baal*, *En la jungla de las ciudades*, *Un hombre es un hombre*, etc., y que abarca desde 1918 hasta cerca de 1929, época también de los poemas subjetivos-anárquicos; el segundo corresponde a las piezas didácticas: *El que dijo sí y el que dijo no*, *La decisión*, *La excepción y la regla*, etc.; culmina este período con su versión de *La madre*, basada en el original de Máximo Gorki, época de los poemas objetivos. El tercer momento es el más socorrido y recoge los llamados dramas de la

madurez: *Santa Juana de los mataderos*, *Madre Coraje y sus hijos*, *Galileo Galilei*, y otras. Su poesía en este período alcanza los pináculos del lirismo objetivo.

Ya en *Baal*, esa sorprendente primera obra sobre la cual pesa la leyenda del pesimismo y la anarquía, uno puede descubrir la tensión hedonista que la asiste. El protagonista es un portador del conflicto del individuo en colisión ante la historia de su nación. Su violencia es una consecuencia frente al injusto orden establecido que lo rodeaba de mediocridad. Es una reacción vital, en un principio, a lo inquantable de la prisión circundante. El joven autor de ese texto ha leído bien a Shakespeare y a Büchner; las contradicciones y los bruscos y violentos cambios del protagonista están cargados de una fuerza lírica y raigal poco común. Pero el mundo de Brecht no es el isabelino, ni el postromántico; la pérdida de la fe en los valores tradicionales ya no eran una amenaza, sino una certeza. Para entonces las guerras no significaban tan sólo desacuerdos entre reyes o estados, eran una cuestión de continentes, del mundo y, por supuesto, más que nunca de los pueblos que acudían al frente como carne de cañón.

A partir de *Baal* iniciaría una escena polémica, vibrante, revulsiva siempre, lúcida en todo momento, pero con esa dosis de apasionamiento necesario a todo gran arte. Irá de los cuadros breves y jugosos de las óperas, al ascetismo y el rigor escénico de las obras didácticas, hasta llegar a la poética reinterpretación de la historia y las leyendas en sus dramas mayores, donde el gesto social, el teatro dentro del teatro y la riqueza estructural de la fábula, alcanzan su definición mejor. Así supo ir en escala hacia la cima de su creación dramaturgica, donde el profundo no es sinónimo de solemnidad, donde la hondura conceptual no está reñida con la diversión y donde el rigor intelectual no es la postura retórica y oscura tan en uso.

Siempre soñó, y a cada paso forjó, una escena popular con el ser común, para que el obrero, el profesor y el ama de casa pudieran reconocerse desde otro

ángulo, y de no lograrlo descubrieran, al menos, las causas de ese enajenamiento. Mientras otros calcaban la realidad profusa y satisfactoriamente, como dóciles escolares, él buscaba parábolas, se refugiaba en las historias y leyendas y contaba chistes, fábulas de otras latitudes, logrando hacer más evidentes las alternancias, las diferencias y similitudes con la realidad que les rodeaba. No sabía ser actual, sino legendario; no insistía en lo evidente, lo que debía aparecer en la prensa diaria o en las conversaciones de sobremesa. Sus verdades no eran de colorido circunstancial para lograr el aplauso fácil. Conocía que el folklore y el costumbrismo pueden servir a las intenciones del creador que se expone a su tiempo, lo desafia, para reinar momentáneamente y, luego, hundirse con las circunstancias determinadas cuando éstas pasan a mejor vida. Por eso supo eludirlos, sin dejar de perder su raigambre y reelaboraría cuando fuese necesario. Al detenerse en la historia de su época parecía que hablaba de algo terrible y extraño, conocido vagamente y de otra forma, como la guerra de los cien años, que quizás había ocurrido ayer, hoy, mañana.

Sus cancioncitas escénicas ingenuas o enigmáticas, brillantemente musicalizadas por Eisler, Weill, Dessau y otros, crispaban a los amantes de generalizaciones, aquellos que les bastaba con saber que la "lluvia caía del cielo", que el hambre existía pero sin interesarles por culpa de quiénes, y que preferían la palabra "pueblo" a "población". Se les escapaban sus sutiles asociaciones, sus traviesas analogías. Sus carteles y fábulas detenidas y distanciadas "extrañaban" al buen espectador burgués que iba al teatro a pasar un buen rato con dramas muy formales y modernos, pero por donde no asomara la sucia oreja de la historia, reclamando tanto del intelecto. Fue capaz de poner los sentimientos más nobles en tela de juicio al evidenciar qué ocultan en ocasiones; de criticar a los dioses y de servirse de los recursos formales de la Biblia -uno de sus libros predilectos- en busca de la equidad humana y los valores espirituales de los despreciados expuestos en el Nuevo Testamento. Se apoyó en

toda obra significativa que encontrara para transformarla y expresar sus nuevas reflexiones. Consciente de la importancia del "cómo narrar los hechos" y de aquel que no se consideraba un escritor sino un "escriba", se sintió autorizado para dar fe de los actos de los hombres de su época. Y lo logró genialmente.

Nunca perdió la causticidad, el poder de creatividad y la confianza de la llegada de un mundo mejor, donde el hombre se aliara a sus semejantes y en donde quizás, por suerte, su obra no tuviera vigencia al ser sobrepasados los males de su época. Todavía su sueño es un proyecto. Pero la magnitud de su obra aún nos acompaña a la hora de aprehender las escaramuzas y razones del devenir histórico, mientras nos divierte con el regocijo que provoca lo verdadero.

Por otra parte, sus aportes como director artístico a los conceptos de puesta en escena son insoslayables, y maestros que han venido después, aun los en apariencia antagónicos, reconocen la maestría y pujanza de su metodología para descifrar elementos capitales a la hora de asumir un texto dramático para su representación en las tablas. Supo alertar al actor para que no fuera un simple intérprete y pudiera expresar su punto de vista en los roles a interpretar y estableció las bases del arreglo narrativo en escena. Quizás por todo esto todavía nos enternecen y asombran, nos encolerizan o nos dan lástima los caracteres de la Carrar, Shen Te, Galileo, Grusche, Mackie, Juana y tantas y tantos otros que forman parte ya de nuestro imaginario afectivo, de ese monumento a la condición humana que él supo erigir y que al cabo de sus primeros cien años de vida asumimos como el legado que quiso entregarnos a los que llegamos con posterioridad.

"Ay, nosotros que quisimos abonar el suelo para la amabilidad no pudimos ser amables. Pero ustedes, cuando llegue el momento de que el hombre sea el amigo del hombre recuérdennos con tolerancia."

B.B.■

B R E C H T

tablas

Libreto
No.43



BAAL

de BERTOLT BRECHT

centenario

Baal es la primera de las obras dramáticas de Brecht. Fue escrita en 1919, cuando el autor tenía 21 años de edad. La pieza, que inaugura el período expresionista de Brecht, se caracteriza por la extremada violencia y crudeza de sus situaciones, y hace gala de un cinismo que, por otra parte, es común a casi toda la literatura alemana de la primera posguerra.

Baal se estrenó en 1922, en Leipzig, provocando un gran escándalo.

PERSONAJES

BAAL, poeta

MECH, gran comerciante y editor

EMILIE, su mujer

DR. PILLER, crítico

JOHANNES SCHMIDT

PSCHIERER, director del Tesoro del Agua

UN SEÑOR JOVEN

UNA DAMA JOVEN

JOHANNA

EKART

LOUISE, camarera

LAS DOS HERMANAS

LA DUEÑA DE LA CASA

SOPHIE BARGER

EL VAGO

LUPU

MJURK

LA SOUBRETTE

UN PIANISTA

EL CURA

BOLLEBOLL

GOUYOU

EL VIEJO MENDIGO

MAJA, la pordiosera

LA MUJER JOVEN

WATZMANN

UNA CAMARERA

DOS GENDARMES

COCHEROS

CAMPESINOS

LABRADORES, etcétera

EL CORAL DEL GRAN BAAL

Quando Baal creció en el blanco seno materno el cielo era ya tan grande, silencioso y lívido, joven, desnudo y monstruosamente maravilloso como el que luego amó Baal, cuando Baal nació.

Y el cielo permanecía allí en el placer y el dolor, también cuando Baal dormía, era feliz y no lo veía; de noche el cielo era violeta y Baal estaba ebrio; de mañana Baal era piadoso y tenía la lividez de los damascos.

Y a través de la taberna, la iglesia y el hospital Baal transita sereno, pero sin llegar a acostumbrarse. Por más cansado que esté, niños, Baal jamás zozobra: baja su cielo y se lo lleva consigo.

En el ignominioso hervidero de los pecadores Baal yacía desnudo y se revolcaba serenamente; sólo el cielo, pero siempre el cielo, cubría majestuosamente su desnudez.

Y esa gran mujer, el Mundo, que se entrega riendo y quien se deja triturar por sus rodillas, le dio ese éxtasis delirante que él amaba. Pero Baal no murió: se conformaba con contemplar.

Y cuando Baal sólo veía cadáveres en torno su voluptuosidad siempre se duplicaba. Hay lugar, dice Baal, no hay muchos aquí. Hay lugar, dice Baal, en este regazo de mujer.

Que haya Dios o no haya Dios, puede ser indiferente a Baal, pero que haya vino o no haya vino, es asunto demasiado serio para que Baal bromee.

Si una mujer, dice Baal, os entrega todo, dejadla ir, pues ya no tiene nada. Hombres, no temáis ante la mujer, son todas iguales: pero los hijos, hasta Baal los teme.

Todos los vicios sirven para algo, salvo el hombre, dice Baal, que los practica. Los vicios son útiles si se sabe lo que se quiere. Elegid dos: ¡uno solo es demasiado!

¡No seáis tan holgazanes, o no sabréis qué es gozar! Lo que se quiere, dice Baal, es lo que se debe. ¡Si hacéis estiércol, dice Baal, atención, que es mejor que no hacer nada!

¡No seáis pues tan haraganes ni tan afeminados, que no es fácil gozar en este reino de Dios! Hacen falta miembros fuertes, y también experiencia; y a veces una gran barriga es un impedimento.

Hay que ser fuertes, porque el goce debilita. ¡Y si las cosas van mal, regocijarse aun en la catástrofe. Joven permanece, haga lo que hiciere, quien se suicida todas las noches.

Y cuando Baal destroza algo para saber cómo es por dentro, es una lástima, pero es un placer. Y ésa es la estrella de Baal, que es muy liberal.

Y aunque esté sucia, sin embargo pertenece por completo, y sin restricciones, a Baal.

Sí, su estrella le place. Baal está enamorado de ella, aunque sólo sea porque no hay otra estrella.

Baal hace guiños a los buitres que en el cielo estrellado esperan el cadáver de Baal.

A veces Baal se hace el muerto. Un buitre se precipita sobre él y Baal, en silencio, come un buitre para su cena.

Bajo las tristes estrellas, en el Valle de Lágrimas, Baal pasta en amplias praderas, chasqueando con la lengua.

Cuando quedan vacías, Baal trota cantando hacia el bosque eterno, para sumirse en el sueño.

Y cuando el oscuro seno arrastra a Baal al abismo ¿qué es aún el mundo para Baal? Baal está ahito. Baal tiene tanto cielo bajo el párpado que, aun muerto, tiene suficiente cielo.

Cuando Baal se pudría en el oscuro seno de la tierra el cielo era aún tan grande, silencioso y lívido, joven, desnudo y monstruosamente maravilloso como el que amara antaño Baal, cuando Baal existía.

UN COMEDOR

Mech, Emilie, Pschierer, Johannes Schmidt, el Dr. Piller, Baal y otros comensales entran por una puerta ancha de dos hojas.

MECH. (A Baal.) ¿Quiere tomar un trago de vino, señor Baal? (Todos se sientan, Baal en el lugar de honor.) ¿Come usted cangrejos? Este es un cadáver de anguila.

PILLER. (A Mech.) Me alegra que las inmortales poesías del señor Baal, que he tenido el honor de leerle, hayan merecido su digna aprobación. (A Baal.) Usted debe editar sus poemas. El señor Mech paga como un mecenas. Eso le permitiría dejar su bohardilla.

MECH. Yo compro árboles de canela. Los ríos brasileños arrastran para mí bosques enteros de árboles de canela. Pero también editaré sus poesías.

EMILIE. ¿Usted vive en una bohardilla?

BAAL. (Come y bebe.) En la calle Klaucke 64.

MECH. En realidad soy demasiado gordo para la poesía. Pero su cráneo me recuerda a un hombre del archipiélago malayo que me gustaba. Tenía la costumbre de no trabajar si no lo amenazaban con el látigo. Sólo trabajaba mostrando los dientes.

PSCHIERER. Señoras y señores: confieso francamente que me ha conmovido encontrar a un hombre semejante en condiciones tan modestas. Como ustedes saben, descubrí a nuestro querido maestro en mi oficina: era un simple escribiente. No tengo reparos

en señalar que es un baldón para nuestra ciudad que semejantes personalidades se vean obligadas a trabajar por un jornal. Lo felicito, señor Mech, porque su salón será la cuna de la fama mundial de este genio, sí, genio. ¡A su salud, señor Baal!

Baal hace un gesto de rechazo; come.

PILLER. Escribiré un ensayo sobre usted. ¿Tiene algunos originales? Hago lo que se me antoja con los diarios.

UN HOMBRE JOVEN. ¿Cómo consigue usted esa maldita ingenuidad, querido maestro? Es algo homérico. Considero a Homero uno de los supremos forjadores de esa ingenuidad alegre y penetrante que caracteriza a las apopeyas populares auténticas.

UNA DAMA JOVEN. A mí me recuerda más bien a Walt Whitman. Pero me parece que usted es más importante.

OTRO HOMBRE. Yo creo más bien que tiene algo de Verhaeren.

PILLER. Verlaine! ¡Verlaine! El mismo rostro. No olvide usted a nuestro Lombroso.

BAAL. Un poco más de anguila, por favor.

LA DAMA JOVEN. Pero usted tiene la ventaja de ser más impúdico.

JOHANNES. El señor Baal declama sus poesías a los carreteros. En una taberna junto al río.

EL HOMBRE JOVEN. Por Dios, usted se mete en el bolsillo a todos los que han nombrado, maestro. Los poetas vivientes no son dignos de lustrarle los zapatos.

EL OTRO HOMBRE. En todo caso, es una esperanza.

BAAL. Un poco más de vino, por favor.

EL HOMBRE JOVEN. En mi opinión usted es el precursor del gran Mesías de la poesía europea a quien esperamos para un futuro inmediato.

LA DAMA JOVEN. Venerado maestro, señores míos: permítanme que les lea un poema del periódico *Revolución* que les interesará vivamente. (Se levanta y lee.)

"El poeta evita acordes radiantes,
da voces a través de tubos, azota estridentemente
el tambor,
levanta al pueblo con frases entrecortadas.

El nuevo mundo
extirpando el mundo de la penuria,
isla de humanidad dichosa.
Discursos, manifiestos.
Cantos de tribunas.
El nuevo, el sagrado Estado
debe ser predicado, inyectado en la sangre
de los pueblos,
sangre de su sangre,
El paraíso comienza.
¡Difundamos la atmósfera de grisú!
¡Aprended! ¡Preparad! ¡Ejercitáos!

B R E F C H I T

Aplausos. La dama joven, precipitadamente.

¡Permitanme! He encontrado otra poesía en este número.
(Lee.)

"El sol lo calcinó,
el viento lo disecó,
ningún árbol lo quería,
en todas partes sobra."

Sólo un fresno
salpicado de bayas rojas
como con lenguas de fuego
le dio albergue.

Y allí colgaba suspendido,
sus pies yacían en el césped.
El sol del atardecer le atravesó sangriento
las mojaditas costillas.

Golpeó todos los olivares
a través de la región,
Dios con su vestido blanco
se alzó entre las nubes.

En los valles floridos,
cantante ralea viperina,
en las gargantas de plata
gorjeaba un tenue rumor.

Y todos temblaban
sobre el reino del follaje
oyendo las manos del Padre
livianas en las claras vetas."

Aplausos.

GRITOS. ¡Genial! Demoníaco y, sin embargo, de buen gusto. Sencillamente celestial.

LA DAMA JOVEN. En mi opinión, esto es lo que más se acerca al sentimiento cósmico baaliano.

MECH. Usted debería viajar. Las montañas abisinias. Eso es algo para usted.

BAAL. Pero no vendrán a mí.

PILLER. ¿Para qué? ¡Con su sentimiento vital! Sus poemas influyeron intensamente sobre mí.

BAAL. Los cocheros pagan cuando algo les gusta.

MECH. (Bebe.) Yo editaré su poesía. Dejaré flotar a la deriva los árboles de canela, o haré ambas cosas.

EMILIE. No deberías beber tanto.

BAAL. No tengo camisas. Necesitaria camisas blancas.

MECH. ¿A usted no le interesa el negocio editorial?

BAAL. Pero tienen que ser suaves.

PILLER. (Irónico.) ¿En qué cree usted que podría serle útil?

EMILIE. ¡Usted hace unas poesías tan maravillosas, señor Baal! ¡Revelan tanta ternura!

BAAL. (A Emilie.) ¿Por qué no toca algo en el armonio?

Emilie toca.

MECH. Me gusta comer al son del armonio.

EMILIE (A Baal.) Por favor, no beba tanto, señor Baal.

BAAL. (Mira a Emilie.) ¿Árboles de canela flotan para usted, Mech? ¿Bosques enteros talados?

EMILIE. Puede beber cuanto quiera. Era un ruego solamente.

PILLER. Aun bebiendo, usted también promete mucho.

BAAL. (A Emilie.) ¡Toque en el teclado superior! Tiene buenos brazos.

Emilie deja de tocar y se acerca a la mesa.

PILLER. ¿Pero a usted no le gusta la música?

BAAL. No oigo la música. Usted habla demasiado.

PILLER. ¡Qué tipo raro es usted, Baal! Aparentemente, no quiere que se editen sus poemas.

BAAL. ¿Usted no comercia también con animales, Mech?

MECH. ¿Tiene algo en contra?

BAAL. (Acaricia el brazo de Emilie.) ¿Por qué le interesan a usted mis poesías?

MECH. Yo quería hacerle un favor. ¿No quieres pelar unas manzanas, Emilie?

PILLER. Teme que lo exploten. ¿No se le ocurrió pensar aún en qué puedo serle útil?

BAAL. ¿Siempre usa mangas anchas, Emilie?

EMILIE. Ya ha bebido bastante vino.

PSCHIERER. Debería ser un poco más prudente con el alcohol. Más de un genio...

MECH. ¿No desearía tomar un baño? ¿Quiere que le haga preparar una cama? ¿Está seguro de no haber olvidado algo?

PILLER. Ahora las camisas flotan río abajo, Baal. Su poesía ya lo hizo.

BAAL. Vivo en la calle Klaucke 64. ¿Por qué no puedes sentarte sobre mis rodillas? ¿No se estremecen tus muslos bajo la camisa? (Bebe.) No veo por qué tiene que tener usted el monopolio. Váyase a la cama, Mech.

MECH. (Se ha puesto de pie.) Me gustan los animales del buen Dios. Pero con esta clase de animal no se puede tratar. Ven, Emilie. Vengan, señores.

Todos se han puesto de pie, indignados.

GRITOS. ¡Dios mío! ¡Inaudito! ¡Pero esto es...!

PSCHIERER. Señor Mech, estoy conmovido...

PILLER. Hay algo maligno en su poesía.

BAAL. (A Johannes.) ¿Cómo se llama el señor?

JOHANNES. Piller.

BAAL. Piller, puede enviarme papel de diario viejo.

PILLER. ¡Usted no significa nada para mí! (Saliendo.) Usted no significa nada para la literatura.

Todos salen, excepto Baal.

CRIADO. (Entrando.) Su abrigo, señor.

B R E C H T

EL DESVAN DE BAAL

Noche estrellada. Junto a la ventana, Baal y el joven Johannes. Contemplan el cielo.

BAAL. Cuando por la noche estamos tendidos sobre el pasto, sentimos con los huesos que la tierra es una esfera, que volamos, y que en esta estrella existen animales que devoran sus plantas. Es una de las estrellas más pequeñas.

JOHANNES. ¿Usted tiene nociones de astronomía?

BAAL. No.

Silencio.

JOHANNES. Tengo una novia que es la mujer más inocente del mundo, pero una vez, en sueños, vi su cuerpo entregarse a un almendro. Su blanco cuerpo estaba tendido sobre el almendro y las nudosas ramas de éste la abrazaban. Desde entonces, ya no puedo dormir.

BAAL. ¿Ya viste la blancura de su cuerpo?

JOHANNES. No, porque es pura. Incluso sus rodillas. Hay muchos grados en la pureza, ¿verdad? Sin embargo, de noche, cuando a veces la tomo del brazo, tiembla como una hoja, pero eso ocurre sólo de noche. No tengo valor para ir más lejos. Tiene diecisiete años.

BAAL. En tu sueño, ¿gozaba del amor?

JOHANNES. Sí.

BAAL. ¿Usa ropa blanca alrededor de su cuerpo, y una camisa blanca como la nieve entre las piernas? Cuando la hayas poseído, quizás sólo sea un montón de carne sin rostro.

JOHANNES. Usted no hace más que decir lo que yo siempre he creído. Me consideraba un cobarde, pero veo que también para usted los lazos de la carne son una cosa sucia.

BAAL. Ese es el grito de los cerdos que no logran consumir sus deseos. Cuando abrazas las caderas de una virgen, te conviertes en un dios. Así como el almendro tiene muchas raíces que se entrelazan, así se unen muchos miembros en un lecho, y en medio de todo eso laten corazones y circula la sangre.

JOHANNES. ¡Pero la ley y los padres castigan ese acto!

BAAL. Tus padres (toma la guitarra) son gente caduca. ¿Cómo pueden abrir esa boca de dientes podridos para rebelarse contra el amor, ese mal del que cualquiera puede morir? Porque si ustedes no aguantan el amor, no les queda otro recurso que vomitar sobre ustedes mismos. (Afina la guitarra.)

JOHANNES. ¿Quiere hablar de la preñez?

BAAL. (Después de algunos acordes duros.) Cuando se esfuma el pálido y suave verano y ellas están henchidas de amor como esponjas, vuelven al estado animal, malas y pueriles, informes, con abultados vientres y pechos fluyentes, con sus brazos húmedos que atentan como pólipos viscosos, y sus cuerpos se desintegran y zozobran en una languidez que prefigu-

ra la muerte. Y alumbran en medio de gritos feroces, como si ese pequeño fruto fuera un nuevo cosmos. Lo escupen dolorosamente, después de haberlo concebido con voluptuosidad. (Rasguea la guitarra para lograr algunos sonidos.) Hay que tener dientes. Entonces el amor es comparable a lo que se siente cuando se muerde la pulpa de una naranja y el jugo gotea entre los dientes.

JOHANNES. Sus dientes se parecen a los de un animal: son de un amarillo sucio, sólidos e inquietantes.

BAAL. Y el amor se parece a lo que se experimenta cuando se deja flotar el brazo desnudo en las aguas de un lago y las algas se nos enredan en los dedos; al tormento del árbol que, en su embriaguez, se pone a cantar gimiendo; a la embriaguez que procura el vino cuando se lo saborea en un día caluroso y el cuerpo de la mujer penetra en nosotros por todos los repliegues de la piel, como un vino muy fresco. Suaves como plantas mecidas por el viento son sus articulaciones, y la violencia de choque hace pensar en las moscas que luchan contra la tempestad, y su cuerpo rueda sobre ti como la arena fría. Pero el amor es también como el coco que resulta sabroso mientras es fresco, pero que debemos escupir cuando le hemos chupado todo el jugo y sólo queda la pulpa amarga. (Deja a un lado la guitarra.) Ya me cansé de esta tonada.

JOHANNES. Entonces, ¿quiere decir que debo hacerlo, si procura una felicidad celestial?

BAAL. Quiero decir que te guardes de ello, Johannes.

UNA TABERNA

De mañana. Baal, Carreteros. Al fondo, Ekart con la sirvienta Louise. Por la ventana se ven nubes blancas.

BAAL. (Cuenta a los carreteros.) Me echó de sus blancos aposentos porque yo no paraba de vomitar su vino. Pero su mujer me siguió y por la noche hubo festejos. Ahora la tengo encima y estoy harto de ella.

CARRETEROS. Habría que darle una buena paliza. Son calientes como las yeguas, pero más tontas. ¡Que trague ciruelas! A la mía yo siempre la azoto hasta sacarle cardenales, antes de satisfacerla.

JOHANNES. (Entra con Johanna.) Esta es Johanna.

BAAL. (A los carreteros que se dirigen hacia atrás.) Después iré para allá y cantaré algo. Buenos días, Johanna.

JOHANNA. ¡Johannes me leyó algunas canciones tuyas!

BAAL. ¡Ah! Pero ¿qué edad tiene usted?

JOHANNES. Cumplió diecisiete en junio.

JOHANNA. Tengo celos de usted. Se pasa el día elogiándolo.

BAAL. ¡Usted está enamorada de su Johannes! Ahora es primavera. Espero a Emilie. Amar es mejor que gozar.

JOHANNES. Comprendo que se le acerquen corazones masculinos, pero ¿cómo puede usted tener éxito con las mujeres?

B R E C H T

Emilie entra rápidamente.

BAAL. Ahí viene. Buenos días, Emilie. Johannes trajo a su novia. ¡Siéntate!

EMILIE. ¿Cómo puedes citarme aquí? ¡Toda esta chusma y en una taberna! Eso es lo que te gusta, entonces.

BAAL. ¡Louise! ¡Un aguardiente para esta dama!

EMILIE. ¿Quieres ponerme en ridículo?

BAAL. No. Beberás. Un ser humano es un ser humano.

EMILIE. Pero tú no eres un ser humano.

BAAL. Eso lo sabes tú. *(Tiende el vaso a Louise.)* No seas avara, doncella. *(La abraza.)* Estás condenadamente blanda hoy, como una ciruela.

EMILIE. ¡Qué falta de gusto!

BAAL. ¡Gritalo más fuerte, amada!

JOHANNES. De todos modos, es muy interesante ver a toda esta gente sencilla bebiendo y bromeando. Y además ¡esas nubes en la ventana!

EMILIE. ¿También a usted lo arrastró aquí? ¿Hacia las nubes blancas?

JOHANNA. ¿Por qué no vamos a las praderas cerca del río, Johannes?

BAAL. ¡Ni pensarlo! ¡Nos quedamos! *(Bebe.)* El cielo es violeta, sobre todo cuando se está borracho. En cambio las camas son blancas. Hay amor entre el cielo y la tierra. *(Bebe.)* ¿Por qué son tan cobardes? ¡Si el cielo está abierto, pequeñas sombras! ¡Lleno de cuerpos! ¡Pálido de amor!

EMILIE. Otra vez bebiste demasiado y estás charlando de más. ¡Pero con esta maldita y maravillosa charla la arrastra a una a su artesa!

BAAL. El cielo *(bebe)* a veces también está amarillo. Con aves de rapiña. Hay que emborracharse *(Mira bajo la mesa.)* ¿Quién me golpea la pierna? ¿Eres tú, Louise? ¡Ah, eres tú, Emilie! ¡Bueno, no importa, bebe!

EMILIE. *(Incorporada a medias.)* No sé qué te pasa hoy. Tal vez hice mal en venir aquí.

BAAL. ¡Ah! ¿No te habías dado cuenta? Ahora puedes quedarte tranquilamente.

JOHANNA. No debería hacer eso, señor Baal.

BAAL. Usted tiene buen corazón, Johanna. ¿Nunca engaña a su marido? ¿Eh?

UN CARRETERO. *(Lanza un relincho.)* ¡As de triunfo! ¡Mato!

SEGUNDO CARRETERO. ¡Sigue no más, dice la ramera, ya pasamos lo peor! *(Risas.)* ¡Que trague ciruelas!

TERCER CARRETERO. ¿No te da vergüenza ser infiel?, dijo la mujer al peón que estaba acostado con la sirvienta.

Risas.

JOHANNES. *(A Baal.)* ¡Al menos por Johanna, que es sólo una niña!

JOHANNA. *(A Emilie.)* ¿Quiere venir conmigo? Entonces nos vamos las dos.

EMILIE. *(Solloza sobre la mesa.)* Ahora me siento avergonzada.

JOHANNA. *(Le pasa la mano por encima del hombro.)* La comprendo muy bien, no importa.

EMILIE. ¡No me mire así! ¡Usted es tan joven todavía! Todavía no sabe nada.

BAAL. *(Se pone de pie, sombrío.)* Comedia: ¡Las hermanas en los infiernos!

Se acerca a los carreteros, toma la guitarra de la pared y la afina.

JOHANNA. Ha bebido, mi querida señora. Mañana se arrepentirá.

EMILIE. Si usted supiera..., siempre es así. Y lo amo.

BAAL. *(Canta.)*

**Orge me decía*

que el lugar que más amaba en el mundo

no era el césped que rodea la tumba paterna.

Ni el confesionario, ni el lecho de una ramera,

ni los muslos blandos, blancos, cálidos, succulentos.

Orge me decía: el lugar que más quise en la tierra

fue siempre el excusado.

Decía que es un lugar donde todos están satisfechos

de que encima haya estrellas y debajo estiércol.

¿No es sencillamente maravilloso un lugar

donde se puede estar solo, incluso en la noche de

bodas?

Un lugar de humildad, donde descubres nitidamente

que sólo eres un hombre que nada puede conservar.

Un lugar de sabiduría, donde puedes preparar

tu panza para nuevos placeres.

Un lugar donde, mientras el cuerpo reposa

amorosamente,

haces algo por tu bien, con suavidad, pero con

insistencia,

y sin embargo allí descubres lo que eres:

un muchacho que en el excusado... ¡devora!"

CARRETEROS. *(Aplauden.)* ¡Bravo! ¡Qué hermosa canción! ¡Un cherry-brandy para el señor Baal, si quiere aceptarlo! ¡Y lo hizo él mismo, completamente solo!

¡Sacarse el sombrero!

LOUISE. *(En medio de la habitación.)* ¡Usted es alguien, señor Baal!

UN CARRETERO. Si usted se empeñara en hacer algo útil, llegaría lejos. Podría incluso convertirse en empresario de transportes.

SEGUNDO CARRETERO. ¡Si uno tuviera un cráneo como ése!

BAAL. ¡No se hagan mala sangre! Para eso también hay que tener un trasero y todo lo demás. ¡Salud, Louise!

(Regresa a su mesa.) ¡Salud, Emmi! ¡Vamos, bebe por lo menos, si no sabes hacer otra cosa! ¡Bebe, te digo!

(Emilie, con lágrimas en los ojos, prueba el vaso de aguardiente.) ¡Así está bien! ¡Ahora por lo menos adquirirás un poco de fuego!

EKART. *(Se ha puesto de pie, y saliendo detrás del mostrador se adelanta lentamente hacia Baal. Es delgado; un tipo poderoso.)* ¡Baal, deja eso! ¡Ven conmigo, hermano! A las calles de duro polvo; de noche, el aire se vuelve violeta. A las tabernas llenas de borrachos;

en los negros ríos caen las hembras que tú has embarazado. A las catedrales, con mujercitas blan-

cas; tú dices: ¿es posible respirar aquí? A los establos, donde se duerme entre animales; están oscuros y llenos del mugido de las vacas. Y a los bosques, donde se escucha el sonido de los bronces por encima de nuestras cabezas y se olvida la luz del cielo: allí Dios nos ha olvidado. ¿Sabes todavía cómo es el cielo? ¿Te has convertido en un tenor! (*Extiende los brazos.*) ¡Ven conmigo, hermano! ¡Bale, música, bebida! ¡La lluvia que cala hasta los huesos! ¡Luz y tinieblas! ¡Hembras y perros! ¿Ya eres tan depravado?

BAAL. ¡Louise, Louise! ¡Un ancla! ¡No me dejes con este hombre! (*Louise se le acerca.*) ¡Vengan a socorrerme, chicos!

JOHANNES. ¡No te dejes seducir!

BAAL. ¡Mi querido cisne!

JOHANNES. ¡Piensa en tu madre y en tu arte! ¡Sé fuerte! (*A Ekart.*) ¡Qué vergüenza! ¡Usted es el diablo!

EKART. ¡Ven, hermano Baal! ¡Como dos palomas blancas volaremos felices hacia el cielo! ¡Los campos de Dios y el olor de los campos infinitos antes de la siega!

JOHANNA. ¡Manténgase firme, señor Baal!

EMILIE. (*Se aprieta contra él.*) ¡No debes, me oyes! ¡Sería una lástima!

BAAL. ¡Es demasiado pronto, Ekart! ¡Todavía se puede actuar de otro modo! ¡Su camino no es el mío, hermano!

EKART. ¡Pues vete al diablo, cabeza de niño con corazón de grasa! (*Sale.*)

CARRETEROS. ¡Larguen el diez de trébol! ¡Diablo! ¡A contar..., se acabó!

JOHANNA. Esta vez ganó usted, señor Baal.

BAAL. ¡Estoy empapado de sudor! ¿Estás libre hoy, Louise?

EMILIE. ¡No debes hablar así, Baal! No sabes el mal que me haces.

LOUISE. Pero deje en paz a la señora, señor Baal. Hasta un niño se daría cuenta de que no se siente bien.

BAAL. ¡Cállate, Louise! ¡Horgauer!

UN CARRETERO. ¿Qué quiere de mí?

BAAL. Aquí hay una que se siente maltratada y que quiere amor. ¡Dale un beso, Horgauer!

JOHANNES. ¡Baal!

Johanna abraza a Emílie.

CARRETEROS. (*Golpean sobre la mesa, riendo.*) ¡Dale, Andrés! ¡Manos a la obra! Esta es de clase fina. ¡Suénate antes, Andrés! ¡Usted es un animal, señor Baal!

BAAL. ¿Estás fría, Emílie? ¿Me amas? ¡Este es un tímido, Emmi! ¡Bésalo tú! Si me avergüenzas ante la gente, todo terminó entre nosotros. Una. Dos.

El carretero se inclina. Emílie alza su rostro arrasado en lágrimas; él la besa sonoramente. Grandes risas.

JOHANNES. ¡Qué mal has estado, Baal! La bebida lo vuelve perverso y entonces se siente bien. Es demasiado fuerte.

CARRETERO. ¡Bravo! ¡Quién la manda visitar tabernas! ¡Así debe ser un hombre! ¡Esta es una adúltera! ¡Recibió lo que se merece!

Se ponen de pie para partir.

JOHANNA. ¡Qué asco! ¡Debería darle vergüenza!

BAAL. (*Acercándose a ella.*) ¿Por qué le tiemblan las rodillas, Johanna?

JOHANNES. ¿Qué quieres?

BAAL. (*Le pone la mano en el hombro.*) ¿Por qué también tú has de escribir poesías? Cuando la vida es tan decente, cuando nos deslizamos de espaldas sobre la corriente de un río impetuoso, desnudos bajo el cielo anaranjado y lo único que vemos es el cielo volverse violeta, y luego negro como un agujero..., cuando pisoteamos a nuestro enemigo... o ponemos en música nuestra tristeza... o sollozando por una pena de amor nos comemos una manzana... o inclinamos sobre el lecho un cuerpo de mujer...

Johannes lleva afuera a Johanna sin pronunciar una palabra.

BAAL. (*Acodado sobre la mesa.*) ¿Lo sintieron? ¿Les atravesó el pellejo? ¿Era puro circo! ¡Hay que hacer salir al animal de su guarida! ¡Exponerlo al sol! ¡Pagar! ¡Exponer el amor a la luz del día! ¡Desnudo al sol, bajo el cielo!

CARRETEROS. (*Le estrechan la mano.*) ¡Adiós, señor Baal! ¡Servidor, señor Baal! Vea, señor Baal, yo por mi parte siempre pensé: este señor Baal anda mal de la cabeza. Se ve por las canciones y todo lo demás. Pero de algo estoy seguro: ¡usted tiene el corazón en su sitio! ¡Hay que saber manejar a las mujeres! Bueno, hoy mostraron aquí un trasero blanco. ¡Buenos días, señor circo!

Salen.

BAAL. ¡Buenos días, mis queridos! (*Emílie se ha arrojado sobre el banco y solloza. Baal le acaricia la frente con el dorso de la mano.*) Emmi, ahora puedes estar tranquila. Ya apuraste ese mal trago. (*Le alza la cara y le aparta los cabellos del rostro húmedo.*) ¡Olvidalo!

Se arroja pesadamente sobre ella y la besa.

EL DESVAN DE BAAL

1

Amanecer. Baal y Johanna, sentados al borde de la cama.

JOHANNA. ¡Oh! ¡Qué he hecho! Soy mala.

BAAL. ¡Mejor lávate!

JOHANNA. Todavía no sé cómo.

BAAL. Johannes tiene la culpa de todo. Te trae aquí arriba y se larga como un loco en cuanto comprende por qué le tiemblan las rodillas.

B R E C H T

JOHANNA. (Se pone de pie y dice más bajo.) Si se ha arrepentido...

BAAL. Y ahora viene la parte literaria. (Vuelve a acostarse.) Alborada en el Monte Ararat.

JOHANNA. ¿Me levanto?

BAAL. Después del diluvio. ¡Quédate acostada!

JOHANNA. ¿No quieres abrir la ventana?

BAAL. Adoro este olor. ¿Qué te parece una nueva edición? Lo pasado, pasado.

JOHANNA. ¿Cómo puedes ser tan vulgar?

BAAL. (Perezosamente, en la cama.) Blancos y purificados por el diluvio, Baal deja que sus pensamientos alcen vuelo como las palomas sobre las negras aguas.

JOHANNA. ¿Dónde está mi camisa? Así no puedo...

BAAL. (Se la alcanza.) Toma. ¿Qué es lo que no puedes, amada?

JOHANNA. Volver a casa.

La deja caer, pero se viste.

BAAL. (Süba.) ¡Qué muchacha salvaje! ¡Siento cada hueso por separado! ¡Dame un beso!

JOHANNA. (Junto a la mesa, en medio de la habitación.) ¡Di algo! (Baal cafa.) ¿Me amas aún? ¡Dilo! (Baal süba.) ¿No puedes decirlo?

BAAL. (Mira el cielo.) Estoy hasta la coronilla.

JOHANNA. ¿Y qué fue entonces lo de anoche? ¿Y antes?

BAAL. Johannes es capaz de hacer un escándalo, Emilie también da vueltas como un velero agujereado. Aquí podría morirme de hambre. Ustedes no moverían un dedo por el prójimo. Sólo una cosa les importa.

JOHANNA. (Limpia la mesa, confusa.) ¿Y tú? ¿Nunca tuviste otros sentimientos por mí?

BAAL. ¿Estás loca? ¿Te has lavado? No tienes el menor sentido práctico. Arréglate para volver a tu casa. A Johannes puedes decirle que ayer te llevé a tu casa y que escupo sobre él todo mi veneno. Ha estado lloviendo. (Se envuelve en la mantá.)

JOHANNA. ¿Johannes? (Se dirige penosamente hacia la puerta y sale.)

BAAL. (Se vuelve violentamente.) ¡Johanna! (Salta de la cama y va hasta la puerta.) ¡Johanna! (Junto a la ventana.) ¡Allá va! ¡Allá va!

Quiere volver a la cama, pero luego tira una almohada al suelo y se desploma sobre ella gimiendo. Oscurece. En el patio se oye un organillo.

2

Mediodía. Baal yace sobre la cama.

BAAL. (Canturrea.)

"Cuando uno bebe, el cielo se pone oscuro, violeta a veces; y entonces, poder maltratar tu cuerpo en camisón..."

Las dos hermanas entran abrazadas.

LA HERMANA MAYOR. Usted nos dijo que volviéramos a visitarlo. (Baal sigue canturreando.) Hemos venido, señor Baal.

BAAL. Ahora vienen volando las dos al palomar. ¡Desvístanse!

LA MAYOR. La semana pasada nuestra madre oyó rechinar la escalera. (Abre la blusa de su hermana.)

LA MENOR. Ya estaba oscuro en la escalera cuando subimos furtivamente a nuestro cuarto.

BAAL. Algún día me cansaré de ustedes.

LA MENOR. ¡Me arrojaría al agua, señor Baal!

LA MAYOR. Hoy somos dos...

LA MENOR. Me da vergüenza, hermana.

LA MAYOR. No es la primera vez.

LA MENOR. Pero nunca estuvo tan claro, hermana. Afuera es pleno día.

LA MAYOR. Tampoco es la segunda vez.

LA MENOR. Tú también tienes que desvestirte.

LA MAYOR. Yo también me desvisto.

BAAL. Cuando terminen pueden venir junto a mí. Entonces ya habrá empezado a oscurecer.

LA MENOR. Hoy te toca a ti primero, hermana.

LA MAYOR. La última vez también yo fui la primera...

LA MENOR. No, yo.

BAAL. Les tocará a ambas al mismo tiempo.

LA MAYOR. (De pie, sus brazos alrededor de la menor.) Estamos listas; está tan claro aquí.

BAAL. ¿Hace calor afuera?

LA MAYOR. Todavía estamos en abril.

LA MENOR. Pero afuera el sol calienta.

BAAL. ¿Les gustó la última vez?

Silencio.

LA MAYOR. Una muchacha se arrojó al agua: Johanna Reiher.

LA MENOR. En el Laach. Yo no me arrojaría allí. Tiene mucha corriente.

BAAL. ¿Se ahogó? ¿Se sabe por qué?

LA MAYOR. Dicen tantas cosas. Chismes.

LA MENOR. Salí a la tarde y permaneció fuera toda la noche.

BAAL. ¿No regresó a la madrugada?

LA MENOR. No, si se arrojó al río. Pero aún no la encontraron.

BAAL. Todavía está flotando.

LA MAYOR. ¿Qué te pasa, hermana?

LA MENOR. Nada. Tengo frío, tal vez.

BAAL. Hoy estoy tan perezoso que pueden volverse a casa.

LA MAYOR. Usted no debe hacer eso, señor Baal. ¡Usted no debe hacérselo a ella!

Golpean a la puerta.

LA MENOR. Han golpeado. Es mamá.

B R E A C H T

LA MAYOR. ¡Por amor de Dios, no abra!

LA MENOR. Tengo miedo, hermana.

LA MAYOR. ¡Ahí tienes la blusa!

Golpean más fuerte.

BAAL. Si es su madre, paciencia, tendrán que pagar los platos rotos.

LA MAYOR. *(Se viste rápidamente.)* ¡No abra todavía, por favor; corra el pestillo, por el amor de Dios!

Entra la dueña de la casa, una mujer gorda.

LA DUEÑA DE LA CASA. ¡Pues mira, lo que me imaginaba! ¡Ahora dos a un tiempo! ¡Y a ustedes no les da vergüenza! ¡Revolcarse de a dos en el charco de éste! De la mañana a la noche y de la noche a la mañana, sin darle tiempo a la cama para que se enfríe. Pero ahora tendrán que vérselas conmigo. ¡Mi desván no es un burdel! *(Baal se vuelve hacia la pared.)* ¡Ah! ¿Con que tiene sueño? Pero dígame, ¿nunca se harta de la carne? A usted ya lo atraviesa la luz del sol. Está completamente transfigurado. No es más que piel y huesos.

BAAL. *(Con un movimiento del brazo.)* ¡Vienen a mí, revoloteando como cisnes.

LA DUEÑA DE LA CASA. *(Juntando las manos.)* ¡Lindos cisnes! ¡Qué lenguaje el suyo! ¡Usted podría ser poeta! ¡Si no se le pudren antes las rodillas!

BAAL. Me regodeo entre los blancos cuerpos.

LA DUEÑA DE LA CASA. ¡Blancos cuerpos! ¡Usted es un poeta! ¿Eso y nada más! Ustedes son hermanas, ¿no? Seguro que son huérfanas, ¿eh? Porque en seguida se pondrán a floriquear. ¿Quieren que les azote los blancos cuerpos? *(Baal ríe.)* ¿Y todavía se ríe? ¡Corrompe a más y mejor a las pobres muchachas que atrae a su antro! ¡Un verdadero bruto! ¡Qué asco! ¡Pero a usted lo desalojo! Y ustedes andando a casa con mamá, que en seguida voy para allá.

La menor llora más fuerte.

LA MAYOR. Ella no tiene la culpa, señora.

LA DUEÑA DE LA CASA. *(Toma a ambas por las manos.)* ¡Cómo! ¿Llueve ahora? ¡Qué gente! ¡Bah! Ustedes no son las únicas que vienen aquí. El tiene gran afición por los cisnes. ¡Ya hizo felices a otras y tiró sus pellejos a la basura! ¡Y ahora, a respirar aire puro! ¡De nada sirve derramar agua salada! *(Toma a ambas por los hombros.)* Yo sé muy bien cómo es este hombre. Conozco esa firma. No se sorban los mocos. De todos modos se les ve en los ojos. Ahora

vuelvan a casa de mamá, tomadas de la mano, y no lo hagan más. *(Las empuja hacia la puerta.)* En cuanto a usted, ¡a usted lo desalojo! ¡Ya puede ir montando en otra parte su gallinero de cisnes!

Empuja hacia afuera a las dos y sale.

BAAL. *(Se levanta y se despereza.)* ¡Una canalla con corazón! De todas maneras, hoy estoy endiabladamente perezoso. *(Arroja papel sobre la mesa y se sienta.)* Estoy creando un nuevo Adán. *(Dibuja grandes iniciales sobre el papel.)* Hago una tentativa con el hombre interior. Estoy completamente vaciado, pero tengo un hambre de lobo. Sólo me quedan la piel y los huesos. ¡Canalla! *(Se reclina hacia atrás, despereza todos sus miembros y dice enfáticamente.)* Ahora hago el verano. Rojo. Escarlata. Voraz.

Vuelve a cantarrear, oscurece nuevamente. Entonces se oye otra vez el organillo.

3

Atardecer. Baal sentado a la mesa.

BAAL. *(Empuja la botella de aguardiente; con pausa.)* Ya es el cuarto día que borro el papel con el verano rojo: salvaje, pálido, voraz, y que luchó con la botella de aguardiente. Aquí hubo derrotas, pero los cuerpos comienzan a batirse en retirada contra las paredes, en la oscuridad, hacia las triebblas egipcias. Los persigo y los arrincono contra los tabiques de madera, pero no debo beber aguardiente. *(Parlotea.)* El blanco aguardiente es mi bastón y mi sostén. Desde que la nieve gotea de la alcantarilla, refleja mi papel y permanece intacto. Pero ahora me tiemblan las manos. Como si los cuerpos aún estuvieran en ellas. *(Escucha.)* Mi corazón palpita como la pata de un caballo. *(Deira.)* ¡Oh, Johanna, una noche más en tu acuario y me habría podrido entre los peces! Pero ahora estoy impregnado del olor de las tibias noches de mayo. Soy un enamorado sin amante. Sucumbo. *(Bebe, se pone de pie.)* Debo mudarme. Pero primero voy a buscar una mujer. Es triste morir solo. *(Mira por la ventana.)* ¡Cualquiera! ¡Con un rostro de mujer! *(Sale cantarrear. Abajo, un armonio toca Tristán Johannes, extenuado y pálido, entra a la habitación. Revuelve los papeles que están sobre la mesa. Alza la botella. Sombrio, se acerca a la puerta y allí espera. Ruido en la escalera. Silbidos. Baal viene arrastrando a Sophie Barger, siba.)* ¡Sé buena, amada! Esta es mi habitación. *(Se sienta. Ve a Johannes.)* ¿Qué haces allí?

JOHANNES. Sólo quería...

BAAL. ¡Ah! ¿Querías? ¿Estás parado ahí como una lápida de mi difunta Johanna? El cadáver de Johannes viniendo del otro mundo, ¿eh? ¡Te echo! ¡Fuera inmediatamente! *(Lo persigue por la habitación.)* ¡Qué descaro! ¡Te arrojo contra la pared! ¡De todos modos es primavera! ¡Hala!

Johannes lo mira y sale. Baal saba.

SOPHIE. ¿Qué le hizo ese joven? ¡Déjeme ir!

BAAL. *(Abre la puerta de par en par.)* En el primer piso, abajo, tome por la derecha.

SOPHIE. Nos persiguieron cuando usted me recogió abajo, ante la puerta. Me encontrarán.

BAAL. Aquí nadie te encontrará.

SOPHIE. Ni siquiera lo conozco. ¿Qué quiere hacerme?

BAAL. Si me lo preguntas, puedes irte.

SOPHIE. Usted me asaltó en plena calle. Pensé que era un orangután.

BAAL. Es primavera. ¡Hacia falta algo blanco en esa maldita cueva! ¡Una nube! *(Abre la puerta y escucha.)* Esos idiotas perdieron la pista.

SOPHIE. Me echarán de casa si regreso demasiado tarde.

BAAL. Y especialmente así.

SOPHIE. ¿Cómo?

BAAL. Como quedan aquellas a quienes les he hecho el amor.

SOPHIE. No sé por qué todavía estoy aquí.

BAAL. Yo te lo puedo decir.

SOPHIE. Por favor, no piense mal de mí.

BAAL. ¿Por qué no? Eres una hembra como cualquier otra. Las cabezas son distintas. Pero las rodillas son todas débiles.

SOPHIE. *(Finge que se marcha; al llegar a la puerta se vuelve hacia Baal, quien, a horcajadas sobre una silla, la contempla.)* Adiós. *(Le tiende la botella.)*

BAAL. *(Indiferente.)* ¿Tienes viento en contra?

SOPHIE. No sé, me siento débil. *(Se apoya contra la pared.)*

BAAL. Yo sé. Estamos en abril. Oscurece y tú me hueles. Así ocurre con los animales. *(Se incorpora.)* Y ahora perteneces al viento, nube blanca. *(Se precipita sobre ella, cierra violentamente la puerta y la toma en sus brazos.)*

SOPHIE. *(Sin aliento.)* ¡Déjame!

BAAL. Me llamo Baal.

SOPHIE. ¡Déjame!

BAAL. Debes consolarme. El invierno me debilitó. Y tú tienes aspecto de mujer.

SOPHIE. *(Levanta la vista hacia él.)* ¿Te llamas Baal...?

BAAL. ¿No quieres volver a casa ahora?

SOPHIE. *(Alzando nuevamente la vista.)* Eres tan feo, tan feo, que me das miedo..., pero luego...

BAAL. ¿Eh?...

SOPHIE. Luego no importa.

BAAL. *(La besa.)* Tienes rodillas fuertes, ¿eh?

SOPHIE. ¿Sabes acaso mi nombre? Me llamo Sophia Barger.

BAAL. Debes olvidarlo. *(La besa.)*

SOPHIE. No..., no... Sabes, hasta ahora nadie me había...

BAAL. ¿Eres virgen? ¡Ven! *(La lleva hacia atrás, hacia la cama. Se sientan.)* ¡Mira! En esta habitación de madera se han acostado cascadas de cuerpos, pero ahora quiero un rostro. De noche saldremos. Nos tenderemos bajo las plantas. Tú eres una mujer. Yo me he vuelto impuro. ¡Debes quererme durante un tiempo!

SOPHIE. ¿Eres así?... Te quiero.

BAAL. *(Apoya la cabeza sobre el pecho de ella.)* Ahora el cielo está sobre nosotros y estamos solos.

SOPHIE. Pero debes quedarte quieto.

BAAL. ¡Como un niño!

SOPHIE. *(Se incorpora.)* En casa me espera mi madre. Debo regresar.

BAAL. ¿Es vieja?

SOPHIE. Tiene setenta años.

BAAL. Entonces está acostumbrada al mal.

SOPHIE. ¿Y si me traga la tierra? ¿Si me arrastran hacia una cueva al tardecer y no regreso jamás?

BAAL. ¿Jamás? *(Silencio.)* ¿Tienes hermanos?

SOPHIE. Sí, me necesitan.

BAAL. El aire de la habitación es como la leche. *(De pie, junto a la ventana.)* Los saucos del río chorrean, hirsutos por la lluvia. *(La abraza.)* Debes tener muslos pálidos.

Oscurece nuevamente y también el organillo vuelve a sonar.

CASAS BLANQUEADAS A LA CAL, CON TRONCOS DE ARBOLES MARRONES

Campanas sombrías. Baal. El Vago, un hombre pálido y borracho.

BAAL. *(Camina a grandes pasos en semicírculo alrededor del Vago, quien, sentado sobre una piedra, alza su pálido rostro.)* ¿Quién clavó esos cadáveres de árboles en las paredes?

EL VAGO. El pálido aire marfilino en torno a los cadáveres de los árboles: el Corpus.

BAAL. ¡Y además las campanas, cuando se rompen las plantas!

VAGO. A mí las campanas me levantan la moral.

BAAL. ¿No te abaten los árboles?

VAGO. ¡Bah! ¡Cadáveres de árboles! *(Bebe aguardiente de una botella.)*

BAAL. ¡Los cuerpos de mujer no son mejores!

VAGO. ¿Qué tienen que ver los cuerpos de mujer con las procesiones?

BAAL. ¡Esas son porquerías! Tú no amas.

VAGO. ¡Amo el blanco cuerpo de Jesús!

BAAL. *(Apaciguado.)* Tengo canciones en el papel. Pero ahora las cuelgan en el excusado.

VAGO. *(Transfigurado.)* ¡Servir a Jesús, Nuestro Señor! ¡Veo el cuerpo blanco de Jesús! Jesús ama el mal.

BAAL. *(Bebe.)* Como yo.

VAGO. ¿Conoces la historia de "El y el perro muerto"? Todos decían: ¡Es un cadáver pestilente! ¡Llaman a la policía! ¡No se puede aguantar! Pero El dijo: Tiene hermosos dientes blancos.

BAAL. Tal vez me haga católico.

VAGO. El no se convirtió. (Le quita la botella.)

BAAL. (Vuelve a deambular, indignado.) Pero eso de arrojar a las paredes cuerpos de mujer, eso yo no lo haría.

VAGO. ¡Arrojar contra la pared! ¿No venían flotando río abajo? Fueron sacrificadas para él, para el blanco cuerpo de Jesús.

BAAL. (Le quita la botella, le da la espalda.) Tienes demasiada religión o demasiado aguardiente en el cuerpo. (Sale con la botella.)

VAGO. (Sin contenerse, le grita.) ¡Entonces, usted no quiere luchar por sus ideales, señor! ¿No quiere lanzarse a la procesión? ¿Usted ama las plantas y no quiere hacer nada por ellas?

BAAL. Bajaré hasta el río y me lavaré. Nunca me preocupo por cadáveres. (Sale.)

VAGO. Pero yo no tengo bastante aguardiente en el cuerpo. No aguanto esto. No aguanto estas malditas plantas muertas. Si uno tuviera mucho aguardiente en el cuerpo, tal vez podría aguantarlo.

NOCHE DE MAYO BAJO LOS ARBOLES

Baal. Sophie.

BAAL. (Perezoso.) La lluvia ha cesado. El pasto aún debe estar húmedo... El agua no atravesó nuestras hojas... El follaje nuevo chorrea de humedad, pero aquí, en las raíces, está seco. (Enojado.) ¿Por qué no se puede dormir con las plantas?

SOPHIE. ¡Escucha!

BAAL. ¡El salvaje ulular del viento en el follaje negro y húmedo! ¿Oyes gotear la lluvia a través de las hojas?

SOPHIE. Siento una gota en mi cuello... ¡Oh! ¡Déjame!

BAAL. El amor nos arranca los vestidos del cuerpo como un torbellino, y nos entierra desnudos con los cadáveres de las hojas, después que hemos visto el cielo.

SOPHIE. Quisiera arrebujarme en ti, porque estoy desnuda, Baal.

BAAL. Yo estoy ebrio y tú vacilas. El cielo está negro y nosotros nos hamacamos, con el amor en el cuerpo, y el cielo está negro. Te amo.

SOPHIE. ¡Oh, Baal! Mi madre, que llora ahora sobre mi cadáver, piensa que me he ahogado. ¿Cuántas semanas han transcurrido? No era marzo aún. Quizás ya sean tres semanas.

BAAL. Ya son tres semanas, dijo la bienamada en las raíces del árbol, y ya eran treinta años. Y ya estaba medio podrida.

SOPHIE. Es bueno estar tendida así como un botín, tener el cielo arriba y no estar sola nunca más.

CAFE NOCTURNO "LA NUBE EN LA NOCHE"

Un cafetín inmundo. Camarín blanqueado. Detrás, a la izquierda, una cortina marrón oscuro. A la derecha, a un costado, una puerta blanqueada de madera que conduce al excusado; atrás, a la derecha, una puerta. Cuando está abierta, se ve la noche azul. En el café, al fondo, canta una soubrette. Baal, con el torso desnudo, deambula bebiendo y canturreando.

LUPU. (Muchacho gordo y pálido, de cabello negro y brillante que le cae en dos mechones pegoteados sobre el rostro blanco y sudoroso, aparece en la puerta de la derecha.) Otra vez voltearon el farol.

BAAL. Aquí sólo vienen cerdos. ¿Dónde está mi porción de aguardiente?

LUPU. Se la ha bebido.

BAAL. ¡Ten cuidado!

LUPU. El señor Mjurk contó una historia acerca de una esponja.

BAAL. Entonces, ¿no me das aguardiente?

LUPU. Antes de la función no hay para usted, dice el señor Mjurk. A mí, usted me da lástima.

MJURK. (Detrás de la cortina.) ¡Hazte humo, Lupu!

BAAL. Tienen que darme mi porción, Mjurk, o no hay poesía.

MJURK. Usted no debería beber tanto, si no una noche de éstas no podrá cantar del todo.

BAAL. ¿Y para qué canto, entonces?

MJURK. Junto con la soubrette Sevetka, usted es el número más brillante de "La nube en la noche". Yo mismo lo descubrí. ¿Cuándo se ha visto un alma tan distinguida alojada en semejante bola de grasa? La bola de grasa hace el éxito, no la poesía. Su ebriedad me arruina.

BAAL. Estoy cansado de pelearme cada noche por el aguardiente fijado por el contrato. Yo me largo.

MJURK. La policía está conmigo. Usted debería dormir bien una noche, hombre, y en cambio anda deambulando de aquí para allá como si le hubieran cortado las corvas. ¡Ponga a su amada de patitas en la calle! (Aplausos en el café.) Pero ahora viene su número.

LA SOUBRETTE. (Con el pianista, un hombre pálido y apático, desde detrás de la cortina.) ¡Listos, ya terminé por hoy!

MJURK. (Obliga a Baal a ponerse un frac.) Aquí no se puede salir semidesnudo al escenario.

BAAL. ¡Idiota! (Se quita el frac violentamente y desaparece detrás de la cortina, arrastrando tras de sí la guitarra.)

LA SOUBRETTE. (Se sienta y bebe.) Trabaja sólo por su amante, con la que vive. Es un genio. Lupu lo imita descaradamente. Se apropió de su tono y también de su amante.

EL PIANISTA. (Apoyado contra la pared del excusado.) Sus canciones son celestiales, pero se pelea con Lupu desde hace once noches por una porción de aguardiente.

LA SOUBRETTE. ¡Qué miseria la nuestra!

BAAL. *(Tras la cortina.)* Soy pequeño, mi corazón es puro, quiero estar siempre alegre. *(Aplausos. Baal prosigue, acompañándose de la guitarra.)*

"El viento cruzó la habitación
El niño tragó ciruelas azules
Y dejó el suave cuerpo blanco
Listo para la distracción."

Aplausos en el café. Se oyen exclamaciones. Baal sigue cantando y el desorden va en aumento porque la canción se hace cada vez más desvergonzada. Por último, se produce un descomunal desorden en el café.

EL PIANISTA. *(Apático.)* ¡Al diablo, éste se desboca! ¡Enfermeros! Ahora habla Mjurk, pero lo van a descuartizar. Les sirvió la historia con demasiada crudeza.

Baal sale de detrás de la cortina, arrastrando tras de sí la guitarra.

MJURK. *(Lo sigue.)* ¡Pedazo de animal, lo voy a hacer sudar tinta! ¡Cantará su número! ¡Hay un contrato! ¡Si no, aviso a la policía!

Vuelve a la sala.

EL PIANISTA. Usted nos arruina, Baal.

Baal se lleva la mano al cuello, va hacia la puerta del excusado, a la derecha.

EL PIANISTA. *(Se interpone.)* ¿Adónde va?

Baal lo aparta y sale por la puerta con su guitarra.

LA SOUBRETTE. ¿Se lleva la guitarra al baño? ¡Usted es divino!

PARROQUIANOS. *(Asoman la cabeza.)* ¿Dónde está ese canalla? ¡Que siga cantando! ¡Nada de intervalos ahora! ¡Maldito canalla!

Vuelven a la sala.

MJURK. *(Entra.)* Hablé como un mayor del Ejército de Salvación. La policía está sin duda de nuestra parte. Pero los muchachos lo reclaman pateando. ¿Dónde está ese tipo? Tiene que salir.

EL PIANISTA. La atracción se fue al baño. *(Se oyen gritos.)* ¡Baal!

MJURK. *(Golpea insistentemente la puerta.)* ¡Señor! ¡Pero contésteme! Le prohíbo que se encierre. Yo le pago por el tiempo que está perdiendo. ¡Y lo tengo por escrito! ¡Estafador! *(Sigue golpeando la puerta con exaltación.)*

LUPU. *(Por la puerta de la derecha se ve la noche azul.)* La ventana del baño está abierta. El buitre ha volado. Sin aguardiente no hay poesía.

MJURK. ¿Vacío? ¿Volado? ¿Salió por el baño? ¡Estafador! Lo denuncié a la policía. *(Se precipita afuera.)*

GRITOS. *(Acompasados desde atrás.)* ¡Baal! ¡Baal! ¡Baal!

CAMPOS VERDES, CIRUELOS AZULES

Baal. Ekart.

BAAL. *(Caminando lentamente por los campos.)* ¡Desde que el cielo está más verde y grávido, el aire de julio, el viento, sin una camisa en el pantalón! *(Volviéndose hacia Ekart.)* Me aflan los muslos desnudos. Mi cráneo está hinchado por el viento, en el vello de las axilas tengo pegado el olor de los campos. El aire tiembla como emborrachado con aguardiente.

EKART. *(Detrás de él.)* ¿Por qué huyes de los ciruelos como un elefante?

BAAL. ¡Pon tu aleta sobre mi cráneo! Se hincha a cada pulsación y vuelve a desinflarse como una vejiga. ¿No lo sientes al tacto?

EKART. No.

BAAL. No entiendes nada de mi alma.

EKART. ¿Por qué no nos sumergimos en el agua?

BAAL. Mi alma, hermano, es el quejido de los trigales mecidos por el viento y el centelleo en los ojos de los insectos que quieren devorarse.

EKART. Un muchacho con entrañas inmortales a quien julio ha enloquecido, eso eres tú: una bola que un día dejará manchas de grasa en el cielo.

BAAL. Eso no es más que papel, pero no importa.

EKART. Mi cuerpo es liviano como una pequeña ciruela al viento.

BAAL. Eso viene del páido cielo de verano, hermano. ¿Por qué no abandonamos nuestros cuerpos al agua tibia de un charco azul? Si no, las blancas carreteras nos arrastrarán hacia el cielo como cuerdas de ángeles.

UNA TABERNA DE ALDEA. ATARDECER

Campesinos en torno a Baal. Ekart en un rincón.

BAAL. ¡Menos mal que los tengo aquí a todos juntos! Mi hermano llegará mañana por la noche. Para entonces tendrán que estar aquí los toros.

UN CAMPESINO. *(Boquiabierto.)* ¿Cómo nos daremos cuenta si el toro es como lo quiere su hermano?

BAAL. Eso sólo lo advierte mi hermano. Todos han de ser animales hermosos. Si no, no tienen valor. ¡Un aguardiente, tabernero!

SEGUNDO CAMPESINO. ¿Lo comprarán en seguida?

BAAL. El que tenga más fuerza en el lomo.

TERCER CAMPESINO. Por el precio que pagas, traerán toros desde once aldeas.

PRIMER CAMPESINO. ¡Pero echa un vistazo a mi toro!

BAAL. ¡Tabernero, un aguardiente!

LOS CAMPESINOS. ¡Mi toro es el mejor! ¿Mañana por la noche, dice usted? (Salen.) ¿Pasarán la noche aquí?

BAAL. Sí. En una cama.

EKART. ¿Cuáles son en realidad tus intenciones? ¿Te has vuelto loco?

BAAL. ¿No era maravilloso ver cómo pestañaban y miraban fijo, y cómo luego comprendieron y comenzaron a hacer cálculos?

EKART. Por lo menos nos permitió despacharnos algunos vasos de aguardiente. ¡Y ahora, pies en polvorosa!

BAAL. ¿Imos ahora? ¿Estás tocado?

EKART. ¿No serás tú quien ha perdido la cabeza? ¡Piensa en los toros!

BAAL. Pero entonces, ¿para qué he embaucado a los muchachos?

EKART. Supongo que por algunos aguardientes.

BAAL. No delires. Quiero darte un festín, Ekart.

Se vuelve y abre la ventana. Oscurece. Vuelve a sentarse.

EKART. Estás borracho con seis aguardientes. ¡Qué vergüenza!

BAAL. Será maravilloso. Amo a esta gente sencilla. ¡Te ofreceré una comedia divina, hermano! ¡Salud!

EKART. Te gusta jugar con los ingenuos. Los pobres muchachos me romperán el cráneo, y a ti también.

BAAL. Les servirá de lección. Ahora pienso en ellos, en este cálido atardecer, con cierta ternura. Vienen para engañar, a su manera, con simpleza, y eso me gusta.

EKART. (Se pone de pie.) Elige: los toros o yo. Me voy antes de que el tabernero sospeche algo.

BAAL. (Sombrio.) ¡La tarde está tan cálida! Quédate una hora más. Después me iré contigo. Ya sabes que te quiero. Desde aquí se huele el estiércol de los campos. ¿Crees que el tabernero querrá servirte un aguardiente más a gente que ha inventado esta historia de los toros?

EKART. Oigo pasos.

Entra el cura.

CURA. (A Baal.) Buenas noches, ¿es usted el hombre de los toros?

BAAL. Yo soy.

CURA. ¿Se puede saber por qué vino con ese cuento?

BAAL. Es todo lo que tenemos en el mundo. ¡Qué fuerte huele el heno aquí! ¿Es siempre así el atardecer?

CURA. ¡Su mundo parece ser muy pobre, hombre!

BAAL. Mi cielo está lleno de árboles y cuerpos.

CURA. No hable de eso. El mundo no es su circo.

BAAL. ¿Y qué es el mundo, entonces?

CURA. ¡Váyase! Sepa que soy un hombre muy bondadoso. No quiero guardarle rencor por nada. He arreglado las cosas.

BAAL. ¡Este justo no tiene sentido del humor!

CURA. ¿Pero no comprende qué infantil era su plan? (A Ekart.) ¿Qué quiere este hombre?

BAAL. (Se recina.) En el ocaso, al atardecer. Naturalmente, es preciso que sea al atardecer y naturalmente que el cielo esté nublado. Cuando el aire está tibio y sopla un

poco de viento, entonces llegan los toros. Llegan de todas partes, a paso lento. Es un espectáculo grandioso. Y luego, esa pobre gente que está allí en el medio, y no sabe qué hacer con los toros, y se ha engañado: sólo tiene la ocasión de vivir un espectáculo grandioso. También amo a la gente que se ha engañado. ¿Y dónde pueden verse reunidos tantos animales?

CURA. ¿Y para eso quería convocar a siete aldeas?

BAAL. ¿Qué son siete aldeas en comparación con semejante espectáculo!

CURA. Ahora comprendo. Usted es un pobre tipo. Y sin duda siente un amor especial por los toros, ¿verdad?

BAAL. ¡Ven, Ekart! Este hombre lo arruinó todo. El cristiano ya no ama a los animales.

CURA. (Ríe, luego serio.) Bien, no podrá darse ese gusto. ¡Váyase y no siga llamando la atención! ¡Creo que le hago un considerable servicio, hombre!

BAAL. ¡Ven, Ekart! ¡No podrás gozar del festín, hermano! (Sale lentamente con Ekart.)

CURA. Buenas tardes! ¡Tabernero, yo pago la consumisión de los señores!

TABERNERO. (Detrás del mostrador.) Once aguardientes, Monseñor.

ARBOLES AL ATARDECER

Seis o siete leñadores están sentados, apoyados en los árboles. Entre ellos, Baal. Sobre el pasto, un cadáver.

UN LEÑADOR. Era un verdadero roble. No murió en seguida, sufrió largo rato.

SEGUNDO LEÑADOR. Esta mañana alcanzó a decir que le parecía que el tiempo mejoraba, que le gustaba así: verde con un poco de lluvia. Y la madera, no demasiado seca.

TERCER LEÑADOR. Teddy era un buen muchacho. Hace tiempo tuvo un negocito en alguna parte. Fue su época de esplendor. Entonces todavía estaba gordo como un cura. Pero se fue al tacho por un asunto de mujeres y subió hasta aquí; entonces, con los años, perdió la panza.

OTRO. ¿Nunca contó nada de su asunto con las mujeres?

EL TERCERO. No. Tampoco sé si quería volver a bajar. Ahorró bastante, pero quizás fuera por su frugalidad. Aquí arriba sólo contamos mentiras. Mejor así.

UNO DE ELLOS. Hace una semana decía que en el invierno se iría hacia el norte. Parece que tiene una cabaña en alguna parte. ¿No te dijo dónde, Elefante? (A Baal.) ¿Ustedes no hablaron de eso?

BAAL. Déjame en paz. No sé nada.

EL ANTERIOR. Seguramente ahora querrás instalarte allí, ¿no?

EL SEGUNDO. No se puede confiar en él. Recuerden cómo colgó nuestras botas en el agua durante la noche para que no pudiéramos ir al bosque, sólo porque, como de costumbre, tenía pereza.

OTRO. Roba el dinero que gana.

BAAL. Hoy no es día para discutir. ¿No pueden pensar un poco en el pobre Teddy?

LOS OTROS. (De regreso.) ¡Eh! ¡Elefante, ahora verás lo que es bueno! ¿Dónde ha ido a parar el barrilito de brandy que estaba bajo la vieja cama de Teddy, muchacho? ¿Dónde estabas tú cuando nos ocupá-bamos de Teddy? ¿Eh, señor? Teddy ni siquiera estaba del todo muerto. ¿Dónde estabas, canalla, saqueador de cadáveres, protector de los pobres huérfanos de Teddy, eh?

BAAL. ¡No hay ninguna prueba, amigos míos!

LOS OTROS. ¿Y dónde está entonces el aguardiente? En tu valiosa opinión, ¿se tomó todo el barril? Este es un asunto endiabladamente delicado, hijo mío. ¡Ponte de pie, vamos, arriba! ¡Da cuatro pasos y niega después que estás perturbado, totalmente trastorna-do, por dentro y por fuera, viejo cochino! ¡Levántenlo, háganle unas cosquillas, muchachos, a este violador del pobre honor de Teddy!

Ponen de pie a Baal.

BAAL. ¡Banda de cochinos! ¡Por lo menos, no pisoten al pobre Teddy! (Se sienta y toma el cadáver del brazo.) Si me maltratan, Teddy se caerá de narices. ¿Es eso dar muestras de piedad? Estoy actuando en defensa propia. Ustedes son siete, sie-te, y no han bebido, y yo soy uno solo y he bebido. ¿Es honesto, es correcto, siete contra uno? ¡Tranquíllicense! Teddy también se ha tranquilizado.

ALGUNOS. (Tristes e indignados.) Para este sujeto no hay nada sagrado. ¡Dios se apiade de su alma de borra-cho! Es el pecador más empedernido que se agita entre las manos de Dios.

BAAL. Siéntense. No me gusta este frailerío. Siempre habrá unos que son más inteligentes y otros de sesos más débiles. Pero, en cambio, éstos son los mejores trabajadores. Ya vieron que soy un trabajador intelectual. (Fuma.) ¡Nunca me tuvieron el respeto debido, amigos! ¿Y qué se agita en ustedes cuando sepultan en sus cuerpos el buen aguardiente? ¡Yo expreso sentencias, las digo! Le he dicho a Teddy cosas de la mayor importancia. (Del bolsillo interior de éste extrae unos papeles y los contempla.) Pero ustedes sintie-ron la necesidad de ir corriendo a buscar el miserable aguardiente. Siéntense: contemplan el cielo entre los árboles, que empieza a oscurecer. ¿No significa nada para ustedes? ¡Entonces es que no tienen religión en el cuerpo!

UNA CABAÑA

Se oye lllover. Baal. Ekart.

BAAL. Para nuestros blancos cuerpos, es el sueño invernal en el barro negro.

EKART. ¡Todavía no has ido a buscar la carne!

BAAL. ¿Sigues ocupado con tu misa?

EKART. ¿Por qué tienes que pensar en mi misa? ¡Mejor piensa en tu mujer! ¿Adónde la mandaste otra vez con esta lluvia?

BAAL. Nos persigue como una desesperada y se me cuelga del cuello.

EKART. Te hundes cada vez más.

BAAL. Soy demasiado pesado.

EKART. ¿Pero no piensas que algún día morderás el polvo?

BAAL. Lucharé con cuchillo si es necesario. Quiero vivir aunque pierda el pellejo. Me atrincheraré aunque sea en los dedos de los pies. Caeré como un toro: en el pasto, allí donde es más blando. Tragaré la muerte y no me enteraré de nada.

EKART. Desde que estamos aquí, no has dejado de engor-dar.

BAAL. (Introduce su mano derecha bajo la camisa, en la axila izquierda.) Pero mi camisa se ha ensanchado; cuando más mugrienta, más ancha. Podría entrar alguien en ella, siempre que no tenga mucha panza. ¿Pero por qué haraganeas así, con los huesos que tienes?

EKART. Tengo una especie de cielo en mi cráneo, muy verde y condenadamente alto, y las ideas bajan como livianas nubes mecidas por el viento. Su dirección es incierta. Pero todo eso ocurre en mi fuero interno.

BAAL. Es el delirium. Eres un alcohólico. Ahora, ¿ves?, el alcohol se venga.

EKART. Cuando se aproxima una crisis de delirium, lo noto en mi cara.

BAAL. Tú tienes una cara con mucho lugar para el viento. Cóncava. (Lo mira.) Ni siquiera tienes cara. No eres nada. Eres transparente.

EKART. Me vuelvo cada vez más matemático.

BAAL. Uno nunca se entera de tus historias. ¿Por qué nunca hablas de ti?

EKART. No las tendré. ¿Quién anda ahí afuera?

BAAL. Tienes buen oído. En ti hay algo que ocultas. Eres un hombre malo, exactamente como yo, un diablo. Pero algún día verás ratas. Entonces volverás a ser un hombre bueno.

Sophie aparece en la puerta.

EKART. ¿Eres tú, Sophie?

BAAL. ¿Qué quieres ahora?

SOPHIE. ¿Puedo entrar, Baal?

LLANURA. CIELO. ATARDECER

Baal. Ekart. Sophie.

SOPHIE. Se me doblan las rodillas. ¿Por qué corres como un desesperado?

BAAL. Porque te cuelgas de mi cuello como una piedra de molino.

EKART. ¿Cómo puedes tratarla así, que está embarazada de ti?

B R E C H T

UNO DE ELLOS. ¿Tú dónde estabas cuando estiró la pata?

Baal se incorpora y se dirige a través del césped hacia Teddy. Se sienta a su lado.

EL ANTERIOR. ¡Baal no camina derecho, muchachos!

OTRO. ¡Déjenlo! El Elefante está conmovido.

EL TERCERO. Verdaderamente, hoy podrían calmarse un poco, al menos mientras el otro esté ahí.

EL OTRO. ¿Qué haces con Teddy, Elefante?

BAAL. (Inclinado sobre él.) El tiene su reposo y nosotros nuestra agitación. Ambas cosas son buenas. El cielo está negro. Los árboles tiemblan. En alguna parte se hinchan las nubes. Ese es el decorado. Se puede comer. Después del sueño, despertamos. El no. Nosotros. Es doblemente bueno.

EL OTRO. ¿Cómo dices que está el cielo?

BAAL. El cielo está negro.

EL OTRO. No andas muy bien de la cabeza. Es lo que les ocurre a todos los que les falta un tornillo.

BAAL. Sí, es maravilloso, querido. Tienes mucha razón.

UNO. Tal vez no es el caso de Baal. El no se aventura allí donde se trabaja.

BAAL. En cambio, Teddy fue trabajador. Teddy fue generoso. Teddy fue conciliador. De todo eso subsiste una sola cosa: Teddy fue.

EL SEGUNDO. ¿Dónde estará ahora?

BAAL. (Señalando al muerto.) Aquí está.

EL TERCERO. Siempre digo que las pobres almas son el viento, especialmente al atardecer, en primavera, pero en el otoño también lo pienso.

BAAL. Y en el verano, al sol, sobre los trigales.

EL TERCERO. Eso no puede ser. Tiene que estar oscuro.

BAAL. Tiene que estar oscuro, Teddy.

Pausa.

UNO. ¿Pero adónde vamos a llevarlo, muchachos?

EL TERCERO. Nadie lo reclama.

EL OTRO. Vivía solo en este mundo.

UNO. ¿Y sus cosas?

EL TERCERO. No es mucho. El dinero lo llevó a algún sitio, al banco. Allí quedará, aun cuando él ya no esté. ¿Se te ocurre algo, Baal?

BAAL. Todavía no apesta.

UNO. Entonces tengo una idea muy buena, muchachos.

EL OTRO. ¡Desembucha!

EL HOMBRE DE LA IDEA. No sólo el Elefante tiene ideas, muchachos. ¿Qué les parece si tomamos una copa a la salud de Teddy?

BAAL. Eso es inmoral, Bergmeier.

LOS OTROS. ¡Tonterías! ¿Inmoral? ¿Pero qué vamos a tomar? ¿Agua? ¡Avergüenzate, muchacho!

EL HOMBRE DE LA IDEA. ¡Aguardiente!

BAAL. Apruebo la moción. El aguardiente es moral. ¿Pero dónde lo conseguiremos?

EL HOMBRE DE LA IDEA. El aguardiente de Teddy.

LOS OTROS. ¿El de Teddy? ¡Es una buena idea! ¡Su porción! Teddy era ahorrativo. ¡Por una vez has dicho algo interesante, muchacho!

EL HOMBRE DE LA IDEA. Un rasgo de genio, ¿eh? ¡Es demasiado para vuestras cabezotas? ¡El aguardiente de Teddy para los funerales de Teddy! Barato y digno. ¿Alguien pronunció algún discurso por Teddy? ¿No corresponde, acaso?

BAAL. Yo.

ALGUNOS. ¿Cuándo?

BAAL. Antes. Antes que empezaran a decir tonterías. Comenzó con: Teddy tiene su reposo... Ustedes siempre llegan después de la batalla.

LOS OTROS. ¡Cretino! ¡Vayamos a buscar el aguardiente!

BAAL. Es una vergüenza.

LOS OTROS. ¡Ajá! ¿Y por qué, Gran Elefante?

BAAL. Es propiedad de Teddy. No debe romperse el barril. Teddy tiene mujer y cinco pobres huérfanos.

UNO. Cuatro. Sólo son cuatro.

OTRO. ¡Y ahora se le ocurre, de repente!

BAAL. ¿Quieren privar a cinco pobres huérfanos del aguardiente de su pobre padre? ¿Eso es comportarse religiosamente?

EL ANTERIOR. Cuatro. Cuatro huérfanos.

BAAL. ¿Chupar el aguardiente y sacárselo de la boca a los cuatro huérfanos de Teddy?

UNO. Teddy no tenía familia alguna.

BAAL. Pero huérfanos sí, amigos míos, huérfanos.

OTRO. Y ustedes, que se dejan tomar el pelo por este Elefante loco, ¿creen que los huérfanos de Teddy tomarán el aguardiente de Teddy? Bueno, es propiedad de Teddy...

BAAL. (Interrumpe.) Fue.

EL OTRO. Y ahora, ¿qué quieres decir con eso?

OTRO. Habla por hablar. No tiene sentido común.

EL OTRO. Yo digo: fue propiedad de Teddy, por lo tanto lo pagaremos. Con dinero, con buen dinero, muchachos. Entonces podrán acercarse los huérfanos.

TODOS. Es una propuesta interesante. El Elefante está derrotado. Debe estar loco, si no quiere aguardiente. ¡Vamos a traer el aguardiente de Teddy!

BAAL. (Les grita.) ¡Vuelvan por lo menos, malditos saqueadores de cadáveres! (A Teddy.) ¡Pobre Teddy! Y hoy los árboles están bastante fuertes, y el aire es bueno y blando, y yo me siento interiormente henchido, pobre Teddy, ¿no te excita eso? Estás completamente acabado, déjame que te lo cuente; pronto apearás y el viento seguirá su curso, todo seguirá su curso, y tu cabaña -qué sé yo dónde está- y tus bienes te los quitarán los vivos, y tú dejaste todo plantado y sólo querías tranquilidad. Tu cuerpo todavía no estaba mal, todavía ni siquiera lo está ahora, sólo un poco dañado de un lado, y en cuanto a las piernas... con las mujeres habría sido imposible; no se pone algo así entre las piernas de una mujer. (Alza la pierna del muerto.) Pero, en resumen, con un poco de buena voluntad se habría podido vivir dentro de ese cuerpo, hijo mío, pero tu alma era una personalidad condenadamente noble, su morada estaba deteriorada y las ratas abandonan el barco que se hunde; has sucumbido simplemente a tu costumbre, Teddy.

BRECHT

SOPHIE. Yo misma lo quise, Ekart.
BAAL. Ella misma lo quiso. Y ahora se cuelga de mi cuello.
EKART. Es bestial. Siéntate, Sophie.
SOPHIE. (Se sienta pesadamente.) ¡Déjalo ir!
EKART. (A Baal.) Si la echas a la calle, me quedo con ella.
BAAL. Ella no se quedará contigo. Pero tú me abandonarías por ella. Así eres tú.
EKART. Me echaste dos veces de la cama. Mis amantes te dejaban indiferente, y me las sacaste pese a que yo las amaba.
BAAL. Porque las amabas. Dos veces profané cadáveres para que te conservaras puro. Lo necesito. Dios es testigo, no experimenté placer alguno.
EKART. (A Sophie.) ¿Y todavía amas a esa bestia transparente?
SOPHIE. No tengo la culpa, Ekart. Aún amo su cadáver. Aún amo sus puños. No tengo la culpa, Ekart.
BAAL. No quiero saber qué hacían ustedes cuando yo estaba en la cárcel.
SOPHIE. Permanecíamos juntos ante la blanca cárcel y mirábamos arriba, hacia donde estaba tu celda.
BAAL. Permanecían juntos.
SOPHIE. Pégame por ello.
EKART. (Grita.) ¿No me la arrojaste al cuello?
BAAL. Entonces todavía podías irte al diablo.
EKART. ¡No tengo tu pellejo de elefante!
BAAL. Por eso te amo.
EKART. Entonces, por lo menos, cierra tu maldito pico mientras ella está presente.
BAAL. ¡Que se largue! Está comenzando a encanallarse. (Se pasa las manos por el cuello.) Ella lava su ropa sucia con tus lágrimas. ¿No te das cuenta que anda desnuda entre nosotros? Soy paciente como un cordero, pero no puedo salir de mi pellejo.
EKART. (Se sienta junto a Sophie.) ¡Vuelve a casa con tu madre!
SOPHIE. No puedo.
BAAL. No puede, Ekart.
SOPHIE. Pégame si quieres, Baal. No volveré a decirte que camines despacio. No tuve esa intención. Déjame seguirte mientras las piernas me lo permitan y luego me acostaré entre los arbustos y no tendrás que volverte. No me echas, Baal.
BAAL. ¡Acuéstalo en el río, tu grueso vientre! ¡Tú has querido que te vomite.
SOPHIE. ¿Quieres abandonarme aquí? ¿No quieres abandonarme aquí? Aún no lo sabes, Baal. Eres como un niño, si puedes pensar algo semejante.
BAAL. Ya estoy harto de ti.
SOPHIE. Pero de noche, de noche no, Baal. Tengo miedo de estar sola. Tengo miedo de la oscuridad. De eso tengo miedo.
BAAL. ¿En tu estado? Nadie te hará nada.
SOPHIE. ¡Pero de noche! ¿No quieren pasar la noche conmigo?
BAAL. Ve con los gancheros. Hoy es la noche de San Juan. Seguramente están borrachos.

SOPHIE. ¡Un cuarto de hora!
BAAL. ¡Ven, Ekart!
SOPHIE. ¿Y adónde iré?
BAAL. ¡Al cielo, amada!
SOPHIE. ¿Con mi hijo?
BAAL. ¡Entiéralo!
SOPHIE. Deseo que nunca más debas pensar en lo que me estás diciendo ahora, bajo ese hermoso cielo que tanto te gusta. Lo ruego de rodillas.
EKART. Me quedo contigo. Y luego te llevaré a la casa de tu madre, siempre que me digas que renuncias a amar a esta bestia.
BAAL. Me ama.
SOPHIE. Lo amo.
EKART. ¿Todavía estás aquí, bestia? ¿No tienes rodillas? ¿Estás ebrio de aguardiente o de poesía? ¡Animal depravado! ¡Animal depravado!
BAAL. ¡Cretino!

Ekart se abalanza sobre él, pelean.

SOPHIE. ¡Jesús, María! ¡Son bestias salvajes!
EKART. (Peleando.) ¿Oyes lo que ella dice en el bosque? Ahora ya está oscureciendo. ¡Animal depravado! ¡Animal depravado!
BAAL. (Junto a él, estrecha a Ekart contra sí.) Ahora estás junto a mi pecho. ¿Me hueles? ¡Ahora te tengo! ¡Hay algo que vale más que el contacto de una hembra! (Se detiene.) Ahora ya se ven las estrellas sobre el matorral, Ekart.
EKART. (Mira fijamente a Baal, que observa el cielo.) No puedo pegarle.
BAAL. (Rodeándolo con el brazo.) Oscurece. Debemos encontrar un refugio para la noche. En el bosque hay hondonadas donde no entra el viento. Ven, te hablaré de los animales. (Lo arrastra consigo y sale.)
SOPHIE. (Sola en la oscuridad, grita.) ¡Baal!

BARRACA DE MADERA MARRON. ES DE NOCHE. SOPLA EL VIENTO

Sentados ante sendas mesas Gougou y Bollebol. El viejo mendigo y Maja con su chica en el cajón.

BOLLEBOL. (Juega a los naipes con Gougou.) Se me acabó el dinero. ¡Juguemos por nuestras almas!
EL MENDIGO. El hermano viento quiere entrar. Pero no conocemos a nuestro hermano, el viento frío. ¡Je,je!

La chica llora.

MAJA. (La pordiosera.) ¡Escuchen! ¡Alguien ronda la casa! ¡Con tal que no sea un animal feroz!
BOLLEBOL. ¿Por qué? ¿Otra vez estás caliente?

Golpean la puerta.

B R E C H T

MAJA. ¡Escuchen! ¡No abro!

EL MENDIGO. ¡Abrirás!

MAJA. ¡No, no! ¡Por el amor de la Virgen, no!

EL MENDIGO. ¡Por la Maddona! ¡Abre!

MAJA. (Se arrastra hasta la puerta.) ¿Quién llama?

La chica llora. Maja abre la puerta. Entran Baal y Ekart, empapados por la lluvia.

BAAL. ¿Es ésta la cantina del hospital?

MAJA. Sí, pero no hay ninguna cama libre. (Más atrevida.) Y yo estoy enferma.

BAAL. Tenemos champagne con nosotros.

Ekart se ha acercado a la estufa.

BOLLEBOLL. ¡Ven aquí! ¡Quien conoce el champagne hace buenas migas con nosotros!

EL MENDIGO. ¡Hoy sólo hay gente fina aquí, mi querido cisne!

BAAL. (Acercándose a la mesa, saca dos botellas de los bolsillos.) ¿Eh?

EL MENDIGO. ¡Fantástico!

BOLLEBOLL. Sé de dónde has sacado el champagne. Pero no te delataré.

BAAL. ¡Ven, Ekart! ¿Hay vasos aquí?

MAJA. ¡Tazas, señores míos, tazas!

Trae algunas.

GOUGOU. Necesito una taza para mí solo.

BAAL. (Receloso.) ¿Usted puede tomar champagne?

GOUGOU. ¡Por favor!

BAAL. ¿Qué enfermedad tiene usted?

GOUGOU. Congestión pulmonar, no es nada. Una pequeña fluxión. Nada grave.

BAAL. (A Bollebof.) ¿Y usted?

BOLLEBOLL. Ulceras gástricas. Benignas.

BAAL. (Al mendigo.) Supongo que usted también tiene alguna dolencia.

EL MENDIGO. Estoy loco.

BAAL. ¡A tu salud! ¡Ya nos hemos presentado! Yo estoy sano.

EL MENDIGO. Conoci a un hombre que también creía que estaba sano. Lo creía. Venía de un bosque y una vez volvió allí porque sintió la necesidad de meditar un poco. Encontró el bosque muy extraño, ya no le era familiar. Caminó durante muchos días, subiendo por la selva, porque quería ver hasta dónde llegaba la pendiente y cuántas fuerzas le quedaban para soportar el esfuerzo. Le quedaban muy pocas.

BAAL. (Bebe inquieto.) ¡Qué viento! ¡Y tenemos que partir esta noche!

EL MENDIGO. Sí, el viento, una tarde, a la hora del crepúsculo, cuando ya no estaba tan solo, avanzó en medio del gran silencio entre los árboles y se ubicó bajo uno de ellos, que era muy grande. (Bebe.)

BOLLEBOLL. Era el monó que había en él.

EL MENDIGO. Sí, quizás el mono. Se apoyó en el árbol, sintió la vida en él, o lo creyó, y dijo: eres más alto que

yo y conoces la tierra hasta las profundidades, y ella te sostiene. Yo puedo correr y moverme mejor que tú, pero no estoy firme sobre mis piernas y no puedo llegar a explorar las profundidades, y nada me sostiene. También desconozco la gran calma que reina por encima de copas silenciosas en el cielo infinito. (Bebe.)

GOUGOU. ¿Qué dijo el árbol?

EL MENDIGO. Sí. El viento soplo. Un temblor estremeció al árbol, el hombre lo sintió. Entonces se arrojó al suelo, abrazó las raíces duras y salvajes y lloró amargamente. Pero hizo eso con muchos árboles.

EKART. ¿Y sanó?

EL MENDIGO. No, pero murió más aliviado.

MAJA. Eso no lo entiendo.

EL MENDIGO. Nada se entiende. Pero algunas cosas se sienten. Las historias que se entienden han sido mal contadas.

BOLLEBOLL. ¿Cree en Dios?

BAAL. (Trabajosamente.) Siempre he creído en mí. Pero se puede llegar a ser ateo.

BOLLEBOLL. (Ríe a carcajadas.) ¡Ahora comienzo a sentirme alegre! ¡Dios! ¡Champagne! ¡Amor! ¡Viento y lluvia! (Intenta asir a Maja.)

MAJA. ¡Déjame, tienes mal aliento!

BOLLEBOLL. Y tú, ¿no tienes sífilis? (La sienta sobre sus rodillas.)

EL MENDIGO. ¡Cuidate! (A Bollebof.) Me embriago poco a poco. Y tú no podrás salir hoy bajo la lluvia si yo estoy totalmente ebrio.

GOUGOU. (A Ekart.) Este era hermoso y por eso la conseguí.

EKART. ¿Y su superioridad intelectual? ¿Su preponderancia anímica?

GOUGOU. Ella no era así. Era totalmente incorrupta.

EKART. ¿Y qué hizo usted?

GOUGOU. Tuve vergüenza.

BOLLEBOLL. ¡Escuchen! ¡El viento! Ruega a Dios que le conceda el reposo.

MAJA. (Canta.)

"Arroró mi niño, afuera sopla el viento,
Mientras nosotros estamos abrigados y ebrios."

BAAL. ¿Quién es ese chico?

MAJA. Mi hija, señor mío.

EL MENDIGO. ¡Una virgo dolorosa!

BAAL. (Bebe.) Eso era antes, Ekart. Sí. También aquello era hermoso.

EKART. ¿Qué?

BOLLEBOLL. Ya no recuerda.

BAAL. ¡Antes! ¡Qué palabra más notable!

GOUGOU. (A Ekart.) Lo más hermoso es la nada.

BOLLEBOLL. ¡Chist! Ahora viene el aria de Gougou. La pitrafa humana va a cantar.

GOUGOU. "Es como el aire trémulo en las tardes de verano; sol. Pero no temblamos. Nada. Absolutamente nada. Simplemente, cesamos. El viento sopla y ya no sentimos frío. La lluvia cae y ya no nos moja. Van y vienen las bromas y no reímos con los otros. Nos pudrimos, no hay nada que esperar. Huelga general."

EL MENDIGO. ¡Es el paraíso del infierno!

GOUYOU. Sí, es el paraíso. Ningún deseo queda insatisfecho. Ya no tenemos ninguno. Nos desacostumbramos de todo. También de los deseos. Así es como nos liberamos.

MAJA. ¿Y qué ocurre al final?

GOUYOU. (Sonríe irónicamente.) Nada. Absolutamente nada. No hay final. Nada dura eternamente.

BOLLEBOLL. Amén.

BAAL. (Se ha incorporado; a Ekart.) ¡Ekart! ¡Levántate! Hemos caído entre asesinos. (Se apoya en los hombros de Ekart.) La podredumbre se acerca reptando. Los gusanos cantan y se ponderan.

EKART. Es la segunda vez que te ocurre. ¿Vendrá sólo de la bebida?

BAAL. Aquí se exhiben mis intestinos... No es un baño de barro.

EKART. ¡Siéntate! ¡Bebe hasta llenarte! ¡Calientate!

MAJA. (Canta, algo ebria.)

"Verano e invierno, lluvia y nieve.

Estamos borrachos, ya nada nos duele."

BOLLEBOLL. (Ha asido a Maja; acalorado.) Esa aria siempre me hace cosquillas, pequeño Gougou... Ajó, ajó, Majita. (La chica llora.)

BAAL. (Bebe.) ¿Quién es usted? (Imitado, a Gougou.) Usted se llama piltrafa humana. ¿Es usted candidato a la muerte? ¡A su salud! (Se sienta.)

EL MENDIGO. Ten cuidado, Bolleboll. El champagne no me sienta muy bien.

MAJA. (A Bolleboll; canta.)

"Cierra tus ojitos, es difícil mirar.

Ven, vamos a dormir, ya no lo sentirás."

BAAL. (Bruta!)

Cuando nadas en los bajos fondos con ratas en el pelo, el cielo por encima de ti permanece maravilloso. ((Se pone de pie con el vaso en la mano.) Negro está el cielo. ¿Por qué te asustas? (Tamborlea en la mesa.) Hay que aguantar el tiovivo. Es maravilloso. (Vacía.) Quiero ser el elefante que orina en el circo cuando no todo es hermoso... (Comienza a bailar, canta.) ¡Baila con el viento, pobre cadáver, duerme con la nube, Dios depravado! (Llega vacilando a la mesa.)

EKART. (Ebrio, se ha puesto de pie.) Ahora ya no te acompaño. También yo tengo un alma. Tú has corrompido mi alma. Corrompes todo. Ahora podré al menos dedicarme a mi misa.

BAAL. ¡Te amo, salud!

EKART. Pero yo ya no te acompaño. (Se sienta.)

EL MENDIGO. (A Bolleboll.) ¡Quita las manos, puerco!

MAJA. ¿A ti qué te importa?

EL MENDIGO. ¡Calla, miserable!

MAJA. ¡Loco! ¡Estás delirando!

BOLLEBOLL. (Ponzoñoso.) ¡Mentira! ¡No tiene ninguna enfermedad! ¡Eso es! ¡Es pura mentira!

EL MENDIGO. ¡Y tú tienes un cáncer!

BOLLEBOLL. (Lúgubramente tranquilo.) ¿Yo tengo un cáncer?

EL MENDIGO. (Cobarde.) Yo no he dicho nada. ¡Deja en paz a la chica!

Maja ríe.

BAAL. ¿Por qué llora eso? (Se dirige lentamente hacia el cajón que está en el fondo.)

EL MENDIGO. (Imitado.) ¿Qué quieres de él?

BAAL. (Se inclina sobre el cajón.) ¿Por qué lloras? ¿Nunca viste algo así? ¿O siempre que lo ves te hace llorar?

EL MENDIGO. ¡Déjelo tranquilo, hombre! (Arroja su vaso a Baal.)

MAJA. (Se levanta de un salto.) ¡Cochino!

BOLLEBOLL. Sólo quiere mirarlo bajo la camisa.

BAAL. (Se yergue lentamente.) ¡Oh, cerdos! ¡Han perdido toda la noción de lo que es humano! Ven, Ekart, vamos a lavarnos en el río. (Sale con Ekart.)

BOSQUECILLO VERDE. DETRAS, EL RIO

Baal Ekart.

BAAL. (Sentado en medio del follaje.) El agua está templada. Estamos tendidos en la arena como los cangrejos. Además, los matorrales, y las nubes blancas en el cielo. ¡Ekart!

EKART. (Oculto.) ¿Qué quieres?

BAAL. Te amo.

EKART. Estoy demasiado cómodo.

BAAL. ¿Has visto las nubes?

EKART. Sí. Son desvergonzadas. (Silencio.) Hace un rato pasó una mujer, enfrente.

BAAL. Ya no deseo mujeres...

CARRETERA. SAUCE...

Viento. Noche. Ekart duerme sobre el pasto.

BAAL. (A través de los campos, como ebrio, en pleno desalíño, como un sonámbulo.) ¡Ekart! ¡Ekart! ¡Ya está! ¡Despierta!

EKART. ¿Qué tienes? ¿Otra vez hablas en sueños?

BAAL. (Se sienta a su vera.) Esto:

"Y cuando se ahogó y flotando bajaba la corriente de los arroyos hacia los ríos caudalosos, el azul del cielo resplandecía maravillosamente como si debiera apaciguar al cadáver.

Líquenes y algas se pegaron a ella de modo que lentamente se volvió más pesada. Glaciales, los peces nadaban junto a su pierna, plantas y animales dificultaban aún su último viaje.

Y a la tarde el cielo se puso oscuro como el humo y la noche mantuvo oscilante la luz con las estrellas, pero a la mañana se despejó, a fin de que para ella aún existiera la mañana y la tarde.

B R E C H T

Cuando su cuerpo blanco se corrompió en el agua
sucedió que, muy lentamente, Dios la olvidó poco a
poco:

primero su rostro, luego las manos y sólo al final su
pelo.

Luego se convirtió en carroña de los ríos, entre tanta
otra carroña.*

Sopla el viento.

EKART. ¿Ya te obsesiona ese fantasma? No es tan
malvado como tú. Sólo el sueño se ha ido al diablo, y
el viento vuelve a bramar entre los sauces. Queda
pues aún el blanco pecho de la filosofía, oscuridad y
humedad hasta el fin de nuestros días, e incluso, en
las mujeres, sólo una segunda visión.

BAAL. Con este viento no se necesita aguardiente para
estar borracho. Veo el mundo bajo una tenue luz: es
el excremento del buen Dios.

Sopla el viento.

EKART. Los sauces son como los restos de dientes podri-
dos en la negra bocaza del cielo. Pronto comenzaré
con mi misa.

BAAL. ¿Ya has terminado el cuarteto?

EKART. ¿De dónde habría de sacar el tiempo?

BAAL. Allí hay una pelirroja de tez pálida con la que sin duda
te divertirás.

EKART. Tiene un cuerpo blando y blanco, y lo trae a
mediodía, bajo los sauces. Estos tienen ramas col-
gantes como cabellos, y entre ellas hacemos el amor
como las ardillas.

BAAL. ¿Es más hermosa que yo?

Oscuridad. El viento sigue bramando.

JOVENES ARBUSTOS DE AVELLANOS

Lianas rojas colgantes. Entre ellas está sentado Baal. Me-
diocía.

BAAL. Simplemente la colmaré, a esa paloma blanca...
(*Contempla el lugar.*) En este sitio, las nubes que
aparecen entre las ramas de sauce tienen buen
aspecto. Cuando él llegue, sólo verá la piel. Estoy
cansado de sus amoríos. ¡Calla, mi alma querida!
(*Una mujer joven sale de la espesura, cabello pelirro-
jo, opulenta, pálida. Baal no se vuelve.*) ¿Eres tú?

LA MUJER JOVEN. ¿Dónde está su amigo?

BAAL. Está componiendo una misa en mi bemo menor.

LA MUJER JOVEN. ¡Dígale que estuve aquí!

BAAL. Se está volviendo demasiado transparente. Se
masturba. Está recayendo en la animalidad. ¡Siéntese!
(*Se vuelve.*)

LA MUJER JOVEN. Prefiero permanecer de pie.

BAAL. (*Se incorpora con ayuda de las lianas del sauce.*)

Come demasiados huevos estos últimos tiempos.

LA MUJER JOVEN. Lo amo.

BAAL. ¡Y a mí qué me importa! (*La agarra.*)

LA MUJER JOVEN. ¡No me toque! ¡Usted me da demasia-
do asco!

BAAL. (*La toma lentamente por la garganta.*) ¿Este es tu
cuello? ¿Sabe cómo se hace callar a las palomas o a
los patos salvajes en el bosque?

LA MUJER JOVEN. ¡Jesús, María! (*Tironea.*) ¡Déjeme en
paz!

BAAL. ¿Con lo débiles que son sus rodillas? De cualquier
modo se caerá de espaldas puesto que acepta que la
acuesten entre los sauces. Un hombre es un hombre,
en eso se asemejan casi todos. (*La toma en brazos.*)

LA MUJER JOVEN. (*Temblando.*) ¡Por favor, suélteme!
¡Por favor!

BAAL. ¡Usted es una codorniz desvergonzada! ¡Venga para
aquí! ¡Salvamento de una desesperada! (*La toma de
ambos brazos y la arrastra hasta los malorrals.*)

ARCE EN EL VIENTO. CIELO NUBLADO

Baal y Ekart sentados en las raíces.

BAAL. Beber es una necesidad, Ekart. ¿Te queda algún
dinero?

EKART. No. ¡Mira el arce bajo el viento!

BAAL. Tiembla.

EKART. ¿Dónde está la chica que arrastraste por las
tabernas?

BAAL. Conviértete en pez y búscala.

EKART. Devoras demasiado, Baal. Reventarás.

BAAL. Me gustaría oír el estallido.

EKART. ¿No te inclinas jamás sobre el agua, cuando es
negra y profunda y aún no tiene peces? Nunca caigas
en ella. Debes tener cuidado. Estás demasiado pesa-
do, Baal.

BAAL. Tendré cuidado de otro. Hice una canción. ¿Quieres
oírla?

EKART. Léela y te conoceré.

BAAL. Se llama *La muerte en el bosque*.

"Y un hombre murió en el bosque eterno,
donde la tempestad y la corriente lo envolvieron.
Murió como un animal, agarrado a las raíces,
miró hacia arriba, hacia las copas, donde hacia días
la tempestad bramaba sobre el bosque sin cesar.

Y había algunos parados alrededor de él
y decían para que se calmara:

¡Ven, te llevaremos a casa, camarada!

Pero él los golpeó con sus rodillas,

escupió y dijo: ¿Adónde?

Pues no tenía tierra ni hogar.

¿Cuántos dientes te quedan en la boca?

Y por lo demás, ¿cómo estás?, déjanos ver.

¡Muere un poco más tranquilo, no seas tan cobarde!

Anoche ya comimos tu caballo.
¿Por qué no quieres ir al infierno?

Y el bosque los rodeaba a él y a ellos con su alboroto.
Y ellos lo veían asirse al árbol
y oían cómo les gritaba.
Y sintieron más terror que nunca,
tanto, que temblando cerraban los puños:
pues él era un hombre como ellos.

¡Eres un inútil, un sarnoso, un loco, un animal!
¡Eres pus, estiércol, montón de andrajos!
Nos quitas el aire con tu avidez,
decían. Y él, él, esa úlcera:
¡Quiero vivir! Aspirar vuestro sol!
¡Y, como vosotros, cabalgar en la luz!

Era algo que ningún amigo comprendía,
que estuvieran allí temblorosos y mudos ante ese
horror.
La tierra sostiene su mano desnuda
y de mar en mar, bajo el viento, se extienden tierras:
y es preciso que yo repose aquí, silenciosamente.

Sí, la exuberancia de su pobre vida
lo dominaba de tal manera, que aún se aferraba a la
tierra
con su carroña, con su cadáver.
A la madrugada, cayó muerto sobre el césped
oscuro.
Llenos de asco lo enterraron, fríos de odio,
bajo las ramas inferiores del árbol.

Y mudos salieron cabalgando de la espesura.
Y aun echaron una mirada hacia el árbol
bajo el cual habían enterrado a aquel
para quien la muerte era demasiado amarga:
arriba, el árbol estaba inundado de luz.
E hicieron una señal de la cruz sobre su joven rostro
y cabalaron raudos por las praderas."

EKART. Sí. Sí. ¿A eso has llegado?

BAAL. Cuando no puedo dormir de noche, miro las estrellas.
Es exactamente así.

EKART. ¿Así?

BAAL. (Receñoso.) Pero no lo hago a menudo. Si no, debilita.

EKART. (Después de un rato.) Durante los últimos tiempos
has hecho muchas poesías. Seguramente que hace
mucho que no has tenido una hembra.

BAAL. ¿Por qué?

EKART. Una suposición. Di que no. (Baal se pone de pie, se
despreza, mira la copa del arco y ríe.)

UNA TABERNA

Atardecer. Ekart. La camarera. Watzmann. Johannes, andrajoso, con un saco raído, el cuello levantado, depravado, sin esperanza de recuperación. La moza tiene los rasgos de Sophie.

EKART. Ya hace ocho años.

Beben, sopla el viento.

JOHANNES. En realidad, la vida comienza a los veinticinco.
A esa edad engordan y tienen hijos.

Silencio.

WATZMANN. Su madre murió ayer. El anda por ahí pidiendo
dinero prestado para el entierro. Con ese dinero
vendrá aquí. Entonces podremos pagar los aguar-
dientes. El dueño es decente; concede crédito sobre
un cadáver que fue una madre. (Bebe.)

JOHANNES. ¡Baal! ¡El viento jamás hincha sus velas!

WATZMANN. (A Ekart.) Sin duda tienes mucho que aguan-
tar de él, ¿eh?

EKART. No se le puede escupir en la cara. Se hunde.

WATZMANN. (A Johannes.) ¿A ti te da pena? ¿Te preocupa?

JOHANNES. Es una lástima por él, me parece. (Bebe.
Pausa.)

WATZMANN. Cada vez está más repugnante.

EKART. No hables así. No quiero oír eso: lo amo. Nada que
proceda de él me parece mucho. Es un niño.

WATZMANN. Hace sólo aquello que le imponen. ¡Es tan
haragán!

EKART. (Sale a la puerta.) Es una noche muy suave. El
viento es cálido. Como leche. Amo todo eso. Jamás
habría que beber. O no tanto. (Vuelve a la mesa.) La
noche es muy suave. Ahora, y todavía durante tres
semanas entrado el otoño, se puede vivir bien en las
calles. (Se sienta.)

WATZMANN. ¿Quieres irte esta noche? ¿Quieres sacárte-
lo de encima? ¿Estás harto de él?

JOHANNES. ¡Ten cuidado!

Baal entra lentamente por la puerta.

WATZMANN. ¿Eres tú, Baal?

EKART. (Duro.) ¿Y ahora qué quieres?

BAAL. (Entra, se sienta.) ¡En qué miserable covacha se ha
convertido esto!

La camarera trae aguardiente.

WATZMANN. Aquí nada ha cambiado. Sólo tú, al parecer,
te has vuelto más fino.

BAAL. ¿Eres tú, Louise?

Silencio.

JOHANNES. Sí. Aquí se está bien. Porque debo beber,
beber mucho. Eso fortalece. Igual uno va después al
infierno pasando sobre cuchillos, lo admito. Pero sin
embargo es diferente. ¡Es como si las rodillas ardie-
ran, saben, dócilmente! Así: sin sentir siquiera los

cuchillos. Con las corvas elásticas. Por otra parte, antes, cuando me iba bien, y vivía burguesamente, nunca tenía ocurrencias tan estrofalarias. Sólo ahora tengo estas ocurrencias que me convierten en un genio. ¡Hum!

EKART. (Esfalta.) ¡Quiero estar otra vez en los bosques, de mañana! ¡La luz es de color limón entre los troncos! Quiero volver a subir a los bosques.

JOHANNES. Bueno, no comprendo, Baal. Debes pagar otro aguardiente. Aquí se está realmente bien.

BAAL. Un aguardiente para...

JOHANNES. ¡Sin nombres! Nos conocemos. Sabes, de noche a veces sueño cosas horribles. Pero sólo a veces. Ahora, aquí se está muy bien.

Sopla el viento. Beben.

WATZMANN. (Canturrea.)

"Aún existen árboles en cantidad, umbríos y muy comunes, para colgarse en el aire o reposar en la tierra."

BAAL. ¿Dónde fue así una vez? Una vez ya fue así.

JOHANNES. Porque todavía sigue flotando. Nadie la encontró. Sin embargo, a veces tengo la sensación, saben, como si me bajara por la garganta con todo el aguardiente un cadáver pequeñito, semipodrido. Y, sin embargo, ya tenía diecisiete años. Ahora tiene ratas y algas en sus cabellos verdes; no le queda mal...; un poco hinchada y blanquecina, llena del lodo pestilente de los ríos, completamente negro. Ella que era tan limpia. Por eso se fue al río y se volvió hedionda.

WATZMANN. ¿Qué es la carne? Se desintegra como el espíritu. Señores míos, estoy completamente borracho. Pero tengo premoniciones de un mundo superior. ¡Inclinaos, hum..., humillaos! Abandonad al viejo Adán. (Bebe temblorosa y violentamente.) Aún no he descendido del todo, puesto que tengo mi premonición y puedo calcular correctamente que dos por dos... ¡Qué palabra curiosa es dos, d...o...s! ¡Ahora voy a cantar! (Canta.)

"Enfermo de sol y totalmente carcomido por la lluvia, con un laurel robado en su pelo revuelto, olvidó toda su juventud, salvo los sueños de esa época. ¡Alcanza el techo! Jamás el cielo que está encima."

(Hablando.) Mi voz tiene una pureza de timbre...

Afina la guitarra.

EKART. ¡Sigue cantando, Baal!

BAAL. (Sigue cantando.)

"¡Oh, vosotros, expulsados del cielo y del infierno! ¡Asesinos que tanto habéis padecido!

¿Por qué no permanecisteis en el seno de vuestra madre, donde reinaba la calma y dormiais existiendo?" (Hablando.) La guitarra tampoco estaba afinada.

WATZMANN. Es una buena canción. ¡Justo lo que me gusta! ¡Romanticismo!

BAAL. (Sigue cantando.)

"Pero él busca aún en mares de ajeno, aunque su madre lo olvida, riendo y jugando y a veces no sin lágrimas, siempre, el país donde se viva mejor."

WATZMANN. Ya no encuentro mi vaso. La mesa se tambalea estúpidamente. Pero enciendan la luz. ¿Si no cómo va a encontrar uno su boca?

EKART. Tonterías. ¿Tú ves, Baal?

BAAL. No. No quiero. Es linda la oscuridad. Con el champagne en el cuerpo y nostalgias sin recuerdo. ¿Eres mi amigo, Ekart?

EKART. (Trabajosamente.) ¡Sí, pero canta!

BAAL. (Canta.)

"Vagando por el infierno y azotados a través de paraísos, embriagado por chorros de luz inaudita, sueña en ocasiones con una pequeña pradera cubierta por un cielo azul y nada más."

JOHANNES. Ahora permaneceré siempre contigo. Puedes llevarme sin problemas. Ya casi no como.

WATZMANN. (Ha encendido trabajosamente la luz.) Hágame la luz. ¡Ja, ja, ja!

BAAL. Encandila. (Se levanta.)

EKART. (Con la camarera sobre sus rodillas, se pone trabajosamente de pie, intentando desprender de su cuello el brazo de ella.) ¿Pero qué tienes? Si no es nada. Es ridículo.

Baal se dispone a saltar sobre él.

EKART. ¿No estarás celoso de ésta?

Baal avanza a tientas; cae una copa.

EKART. ¿Por qué no he de tener hembras? (Baal lo mira.) ¿Soy tu amante?

Baal se abalanza sobre él y lo estrangula. La luz se apaga. Watzmann ríe con risa de borracho; la camarera grita. Otros parroquianos entran desde la habitación vecina con una lámpara.

WATZMANN. Tiene un cuchillo.

LA CAMARERA. ¡Lo está asesinando! ¡Jesús, María!

DOS HOMBRES. (Se arrojan sobre los que luchan.) ¡Al diablo, hombre! ¡Suelta! ¡Este tipo le dio una puñalada! ¡Dios mío!

BAAL. (Se incorpora; súbitamente se hace de noche; la lámpara se apaga.) ¡Ekar!

10º LONGITUD ESTE DE GREENWICH

Un bosque. Baal, con una guitarra y las manos en los bolsillos del pantalón, se aleja.

BAAL. ¡El viento pálido en los árboles negros! Son como los cabellos mojados de Lupu. A las once sale la luna. Entonces estará bastante claro. Es un bosque pequeño. Voy a largarme para llegar a los grandes. Camino sobre suelas gruesas desde que estoy nuevamente solo con mi pellejo. Debo continuar rumbo al norte, según las nevaduras de las hojas. Debo dejar atrás este asunto. ¡Adelante! (Canta.)

"Baal hace un guiño a los gordos buitres que a la luz de las estrellas esperan el cadáver de Baal."

Se aleja.

"A veces Baal se hace el muerto. Un buitre se precipita sobre él y Baal, en silencio, come un buitre para su cena."

Ventarrón.

UNA CARRETERA. ATARDECER. VIENTO. CHAPARRON

Dos gendarmes luchan contra el viento.

PRIMER GENDARME. ¡La lluvia negra y este viento de todos los demonios! ¡Maldito vagabundo!

SEGUNDO GENDARME. Me parece que se orienta más hacia los bosques del norte. Allí nadie podrá encontrarlo jamás.

PRIMER GENDARME. Pero, ¿qué es él, en realidad?

SEGUNDO GENDARME. Ante todo, un asesino. Al principio, actor de variedades y poeta. Luego, propietario de un llovivo, leñador, amante de una millonaria, presidiario y reclutador. Cuando se produjo el asesinato lo prendieron, pero tiene la fuerza de un elefante. Fue por una camarera, una ramera registrada. Por ella apuñaló a su mejor amigo de infancia.

PRIMER GENDARME. Un hombre así no tiene alma. Es una fiera salvaje.

SEGUNDO GENDARME. Y al mismo tiempo es completamente infantil. Les roba leña a las pobres viejas corriendo el riesgo de que lo agarren. Nunca poseyó nada. La camarera era todo lo que le quedaba. Por eso sin duda asesinó a su amigo, un sujeto dudoso, por otra parte.

PRIMER GENDARME. ¡Si al menos supiéramos dónde encontrar aguardiente o una hembra! ¡Vamos! ¡Este sitio es siniestro! ¡Y allí se mueve algo!

Se marchan.

BAAL. (Sale del matorral con su hato y su guitarra; silba entre dientes.) ¿De modo que murió? ¡Pobre animalito! ¡Cruzarse en mi camino! Esto se está poniendo interesante. (Sale detrás de los gendarmes.)

CABAÑA DE TABLAS EN EL BOSQUE

Noche. Viento. Baal en un sucio camastro. Varios hombres juegan a las cartas y beben.

UN HOMBRE. (Junto a Baal.) ¿Qué quieres? Ya estás en las últimas. Hasta un niño se daría cuenta. ¿Y quién se interesa por ti? ¿Tienes a alguien? ¡Y entonces! ¡Y entonces! ¡Aprieta los dientes! ¡Aprieta los dientes! ¿Te quedan dientes? ¡A veces muerden el polvo muchachos que todavía podrían divertirse un rato, millonarios! Pero tú, ni siquiera tienes papeles. No tengas miedo, el mundo seguirá girando, redondo como una bola, y mañana por la mañana el viento seguirá silbando. Trata de ser un poco más razonable. Piensa: una rata revienta. ¡Y entonces! ¡Quédate tranquilo! Ya no tienes dientes siquiera.

LOS HOMBRES. ¿Todavía navegas? Tendremos que pasar toda la noche junto al cadáver. ¡Cállate la boca! ¡Triunfo! ¿Todavía te queda resuelto, querido? ¡Cálanos una! "Cuando en el blanco seno materno..." ¡Déjalo, estará frío antes de que pare la lluvia negra! ¡Sigue jugando! ¡Bebió como un agujero, pero hay algo en esa bola pálida que hace que uno piense: 'a éste no le cantaron en la cuna! ¡Diez de trébol! ¡Pero cierran la boca, señores míos! Ustedes no juegan seriamente; si no tienen más seriedad, el juego pierde todo interés.

Silencio, pero entrecortado con palabrotas.

BAAL. ¿Qué hora es?

EL HOMBRE. Las once. ¿Te vas?

BAAL. En seguida. ¿Los caminos están mal?

EL HOMBRE. Por la lluvia.

LOS HOMBRES. (Se ponen de pie.) Ahora ha cesado la lluvia. Es hora. Todo estará empapado. Este muchacho está otra vez eximido de trabajar.

Tomán sus hachas.

UNO. (Deteniéndose ante Baal, escupe.) Buenas noches, y hasta la vista.

OTRO. ¿Morderás el polvo? ¿De incógnito?

TERCERO. Podrías esperar hasta mañana para empezar a apestar. Talamos hasta el mediodía y luego queremos comer.

BAAL. ¿No pueden quedarse todavía un poco?

TODOS. (Con grandes risas.) ¿Quieres que juguemos a la mamá? ¿Quieres hacernos oír tu canto del cisne? ¿Quieres confesarte, odre de aguardiente? ¿No puedes vomitar solo?

BAAL. Si sólo quisieran quedarse todavía treinta minutos.

TODOS. (Con grandes risas.) ¿Sabes una cosa? ¡Revienta solo! ¡Adelante ahora! Se ha calmado el viento. ¿Qué te pasa?

EL HOMBRE. Después los alcanzo.

BAAL. No puede demorar mucho, señores míos. (Risas.) A ustedes tampoco les gustaría morir solos, señores.

Risas.

EL HOMBRE. ¡Vieja! ¡Ahí tienes algo como recuerdo!

Le escupe en la cara. Todos se dirigen hacia la puerta.

BAAL. ¡Veinte minutos!

Los hombres salen por la puerta abierta.

EL HOMBRE. (En la puerta.) Estrellas.

BAAL. ¡Limpiame la saliva!

EL HOMBRE. (A Baal.) ¿Dónde?

BAAL. En la frente.

EL HOMBRE. (Indignado.) Eres un caso perdido. Adiós. (Se dirige hacia la puerta con el hacha.)

BAAL. Gracias.

EL HOMBRE. ¿Puedo hacer algo por tí?... Pero debo ir a trabajar. Crucifijo. Cadáver.

BAAL. ¡Eh, tú! ¡Acércate! (El hombre se inclina.) Era muy lindo...

EL HOMBRE. ¡Qué gallina idiota, o más bien capón!

BAAL. Todo.

EL HOMBRE. Refinado!

Rie sonoramente; la puerta queda abierta; se ve la noche azul.

BAAL. (Inquieto.) ¡Oye, viejo!

EL HOMBRE. (En la ventana.) ¿Eh?

BAAL. ¿Te vas?

EL HOMBRE. ¡Al trabajo!

BAAL. ¿Adónde?

EL HOMBRE. ¿A ti qué te importa?

BAAL. ¿Qué hora es?

EL HOMBRE. Las once y cuarto. (Safe.)

BAAL. Este se fue al diablo. (Silencio.) Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis. No sirve para nada. (Silencio.) ¡Mamá! Que se vaya Ekart, el cielo está tan condenadamente cerca que se lo podría tocar; todo está otra vez empapado. Dormir. Uno. Dos. Tres. Cuatro. Aquí uno se ahoga. Afuera debe estar claro. Quiero decir. (Se incorpora.) Voy a salir. Querido Baal. (Cortante.) No soy una rata. Todavía tengo rodillas, en la puerta está mejor. (Maldición.) ¡Querido Baal! (Se arrastra en cuatro patas hasta el umbral.) Estrellas..., hum. (Se arrastra hacia afuera.)

MAÑANA EN EL BOSQUE

Leñadores.

UNO. ¡Dame aguardiente! ¡Escucha a los pajaritos!

OTRO. ¡Tendremos un día caluroso!

UN TERCERO. Todavía quedan en pie un montón de árboles que deben ser talados por la noche.

UN CUARTO. ¿Ya estará frío el hombre?

TERCERO. Sí, sí. Ya está frío.

SEGUNDO. Sí, Sí.

TERCERO. Ahora podríamos tener los huevos si no nos los hubiera quitado y devorado. ¡Casi nada! ¡Robar huevos en el lecho de muerte! Al principio me estuvo floriqueando, pero después me hartó. Gracias a Dios que no olfateó el aguardiente durante esos tres días. ¡Qué falta de consideración! ¡Huevos en un cadáver!

PRIMERO. ¡Tenía una manera de acostarse en el estiércol! Luego nunca podía levantarse y él lo sabía. Se acostaba como en una cama tendida. Cuidadosamente. ¿Lo conocía alguien? ¿Cómo se llamaba? ¿Qué hacía?

CUARTO. Tenemos que enterrarlo. ¡Ahora, dame el aguardiente!

TERCERO. Le pregunté, cuando ya tenía estertores: ¿en qué piensas? Siempre he querido saber qué se piensa en estos casos. Entonces me dijo: aún escucho la lluvia. Se me puso la piel de gallina. Aún escucho la lluvia, me dijo.

BRECHT

DRAMA Y POESIA

EN BERTOLT BRECHT

Luis Suardíaz

Lo primero que debemos tener en cuenta cuando reflexionamos sobre los poemas de Bertolt Brecht escritos especialmente para la escena, es que no trata de ofrecernos obras maestras de la lírica o la épica, sino canciones, poemas, baladas, versos para el coro o para un protagonista que encaje perfectamente en la pieza y sirva para expresar su mensaje. Versos de utilidad escénica, elementos de un engranaje, lo que no quiere decir que descuide su forma ni desprecie las reglas que todavía conserven vigencia.

Ahora bien, eso mismo comprobamos cuando nos adentramos en sus poemarios o cancioneros escritos para ser impresos y leídos en voz baja, en el silencio cómplice de cada lector, o para ser declamados, con independencia de una obra mayor -una pieza teatral, por ejemplo- y que constituyen no un medio, sino un fin, una extensa o pequeña obra cerrada, suficiente en sí misma como la brevísima "Debilidad", sus epitafios o los caudalosos "Preguntas de un obrero ante un libro", o "Loa de la dialéctica".

Como suele ocurrir con letras para célebres canciones que separadas de la música pierden parte de su encanto, más aún si en la escena la sustenta un coro eficaz o una voz privilegiada, sin olvidar la fascinación de la puesta y lo atractivo del argumento en general, no hay duda que hay letras de B.B. que no llegan a ser poemas notables, aunque cumplen su objetivo. Pero, también logró páginas de intensa belleza que ahora andan por las antologías sin que casi nunca se especifique que originalmente sirvieron para subrayar un momento de una obra teatral.

Una de sus piezas donde la poesía se levanta y permanece más allá del logro escénico es la que escribió a partir de una conocida obra de Máximo Gorki, *La madre*, en enero de 1932, y que ha conocido una versión, estrictamente de los poemas, a diez idiomas, incluyendo la que realizó, con discreta fortuna, León Mames, en español. En *La madre*, esa contradictoria y conmovedora Pelagia Wlassova, con la imprescindible colaboración de Hanns Eisler, la versión supera al original de Gorki y el mensaje llega directamente a los trabajadores de esa década terrible. Parte no despreciable de ese éxito se debe a las canciones y poemas. Cuando el coro de los obreros revolucionarios educan, por así decir, a la madre del hijo que todo lo arriesga por la liberación de su clase, con instrucciones sobre cómo resistir y luchar, y le piden que cepile el andrajoso saco para que sea limpio y economice en la cocina las pocas especias, sin que por ello deje de pensar en una salida verdadera, lo didáctico prevalece; aun así hay estrofas de intenso lirismo:

*Como la comeja que no puede
alimentar su pichón,
impotente contra la nevada invernal,
y que no encuentra una salida y sofoza,
así tampoco tú hallas una salida,
y sofozas*

El tono sube en la "Canción de la salida". Ahora se plantea el problema directamente:

*Si no tienes qué comer, ¿cómo quieres
defenderte?
Es preciso trastocar todo el Estado
hasta que tengas qué comer,
entonces serás tu propio convidado.*

Porque, como en otra canción, conocida como del parche y del saco, se insta a los débiles a unirse, a marchar juntos y a no conformarse con un parche en el saco en buen estado, toda una hogaza, el puesto de trabajo, la fábrica, el carbón y la posesión de los medios principales de producción, de lo contrario todo será pasajero, insuficiente y se volverá atrás en cualquier momento.

En otro pasaje los alumnos cantan su decidido elogio a la instrucción, lo mismo para aquel que sobrevive en el asilo, o el que está en prisión, para la dulce sexagenaria y la mujer que se afana en la cocina, todos deben aprender y usar del libro como de un arma y todavía más.

*Lo que no sabes por ti mismo
no lo sabes.
Revisa la cuenta,
porque eres tú quien debe pagarla.
Pon el dedo en la cifra,
y pregunta: ¿por qué está aquí?*

El más notable canto de esta obra, que ha pasado a las antologías por derecho propio, es el que exige a los obreros organizados, a los revolucionarios, a los que están hartos de la injusticia reinante, que no decaigan en su ánimo ni se dejen ganar por las apariencias.

*Quien vive aún que nunca diga jamás.
Lo seguro no es seguro.
Cuando hayan hablado los
gobemantes
hablarán los gobemados...
¿De quién depende que siga
la opresión?
De nosotros. ¿De quién depende que
se la quiebre?
De nosotros también.*

Una de las piezas más célebres de B.B. es **La ópera de los tres centavos**, trabajada, como otras tantas de su cosecha, a partir de viejos modelos. En ese caso, la bicentenario **Beggar's opera**, de Pepusch y Gay, quienes a la vez tomaron su argumento de una obra italiana. El ingenio de Kurt Weill mucho tiene que ver con este éxito arrollador en el Berlín de 1928, porque su *montaf*, sostén de las coplas que Brecht escribió para **Mackie el Cuchillo**, todavía sigue siendo universalmente reconocida. Sin embargo, la biografía en verso del tiburón depredador no aspira a prevalecer más allá de la escena, es demasiado descriptiva, demasiado utilitaria. Más acabada es, en la misma obra, la "Canción de Jenny la de los piratas", una fregona que sueña con la venganza y confía en el barco de ocho velas y cincuenta cañones que destruirá la inicua ciudad del mal y sus habitantes, para los cuales no habrá piedad, y entonces Jenny, heroína de su propia fantasía, será aclamada:

*Y el barco con ocho velas
y con cincuenta cañones
conmigo zarpará.*

Más delicada en su estructura, pero no menos irónica en su contenido, es la **Balada del no y del sí**, de Polly Peachum (escrita también para **La ópera...**), que uno por uno rechaza a pretendientes de buen ver y conocida fortuna, porque en tales negocios hay que tener alta y fría la cabeza y guiarse por el sentido común, aunque brille la luna en la noche y zarpen líricas barcas hacia míticos paisajes:

*Mas un día, un hermoso día azul,
vino uno que no me rogó.
Colgó su sombrero en el clavo de mi
habitación
y ya no supe lo que hacía.
Y como no tenía dinero,
ni era bien educado,
y no llevaba camisa limpia ni el domingo,
ni sabía a una señora tratar,
a él no le dije no.
No tuve la cabeza alta
ni sentido común.
Ah, brilló la luna en la noche,
y la barca afada a la orilla quedó (...)
Si, hay que dejarse llevar simplemente,
no hay que ser fría, no hay que ser
duras de corazón.*

Si numerosos son los ejemplos que podemos tomar de cada ciclo suyo, desde los prístinos deudores del impresionismo a los didácticos, o los grandes dramas dialécticos como **El círculo de tiza caucásico**, las referencias en su poesía al oficio de dramaturgo también merecen ser recordadas, especialmente la extensa "Canción del autor dramático". Comienza confesando su profesión y enseguida denuncia que ha visto mercados donde se venden hombres y sólo se hacen trampas y se devoran unos a otros y defienden su obra o se aman:

*Esto es lo que muestro.
Refero las palabras que se dicen.
Lo que la madre le dice al hijo,
lo que el empresario le ordena
al obrero,
lo que la mujer le responde al marido.
Palabras implorantes, de mando,
de súplica,
de confusión, de mentira,
de ignorancia...
Todas las refero.*

Para poder mostrar lo que ve en la escena -sigue contando en el poema- estudió las representaciones de otras épocas, adaptó obras, examinó con cuidado su técnica y tomó lo que necesitaba:

*Estudí las representaciones de los
señores
feudales, entre los ingleses con ricas
figuras a las que el mundo
sirve para desplegar su grandeza,
a los indios, maestros de las grandes
sensaciones,
estudí a los españoles moralizantes,
y a los chinos
que representari a las familias,
y a los variados destinos de las
ciudades.*

Es así como dice su arte poética escénica; nada oculta, ni sus estudios, ni las adaptaciones, ni la apropiación de viejos argumentos en beneficio de obras nuevas. En otras canciones ofrece todo un curso sobre la poesía y sus posibilidades y contó cómo trabajó con fragmentos de Rimbaud para usarlos en su pieza **Im Dickicht Städte** y de cómo fue necesario ocuparse del pro-

blema del yambo para escenas de **Eduardo II de Inglaterra**, y precisa: "Me había llamado la atención la fuerza en la declamación de los actores al utilizar el verso áspero, difícil de leer, de la vieja traducción de Shakespeare, de Schlegel-Tieck, en lugar de la nueva y llana de Rothe", y continúa explicando cómo resolvió el asunto por medios técnicos y cómo su trabajo en colaboración con músicos modernos lo llevó, aun en sus piezas didácticas, a concebir cantatas y a prescindir del verso griego. Fue así como llegó a las baladas y canciones de masa, primero con ritmo regular y, posteriormente, en verso libre, más propio para un teatro, el suyo, donde la palabra hablada encajara con un modo de pronunciarse en la escena que llamó gesticular, bien si se apoyaba en la prosa como en el verso, y haciendo uso de sus estudios añadía: "La pobreza de los elementos gesticulares en la poesía de Schiller y la riqueza de los mismos en la de Lucrecio, se puede comprobar fácilmente prestando atención, al recitar los versos, al número de veces que uno modifica la gesticulación."

Entre los ejemplos que cita, en lo que se refiere a la composición de ritmos irregulares y de disonancias sociales, figuran los coros hablados de obreros -escuchados en una nochebuena cristiana- que gritaban: Tenemos hambre, por barrios de lujo de Berlín Occidental; otra experiencia: el anuncio que de su mercancía hacía un vendedor de textos radiofónicos, y recuerda: "Aquel hombre cambiaba constantemente el tono y la intensidad, pero conservaba con empeño el ritmo. Cualquiera puede estudiar la técnica de los vendedores de periódicos en lo que se refiere a la forma rítmica de sus proclamas."

Como casi todos los poetas que han trabajado con músicos bien conocidos, B.B. también sufrió desconocimiento o menosprecio y protestó porque en discos o en conciertos su nombre como *letrista* o bien no aparecía o se destacaba en letras pequeñísimas. Desde luego, no ocurría así cuando escribía y dirigía sus propias obras.

Volviendo a la técnica teatral, consideraba no sin ironía que tomar un poco de aquí y otro de allá para una pieza, más que plagio demuestra modestia, y también convenía con Anatole France en que las leyes y reglas de la novela eran ya demasiado viejas y había que ignorarlas; extendía esa opinión al teatro y arremetía enseguida de este modo: "Las obras de arte tienen el derecho de ser más inteligentes que la psicología científica de su época, pero no de ser más estúpidas. Una obra que no muestre soberanía frente a la realidad y no invite al público a manifestar soberanía frente a ella, no es una obra de arte."

Experiencias y fórmulas del teatro chino, uso frecuente de canciones y reflexiones líricas, algo de magia, simbolismo y descarnado planteamiento de la terrible situación de los desposeídos, de todo eso hay en **El alma buena de Se-Chuán**, concebida entre 1938 y 1939. La vapuleada heroína Shen-té no logra elevarse sobre los escombros de la vida cotidiana y al final de su frustrado esfuerzo canta así:

*Para obtener un pedazo de pan
se necesita más rudeza
que para fundar un imperio.*

Hombres despiadados y dioses falsos son descaracterizados por Shen-té:

*Me habéis ordenado
ser buena y a la vez vivir,
y como un relámpago me habéis
cortado en dos mitades.
Algo en vuestro mundo
es falso.*

Pero Shen-té no quiere convertirse en una desalmada ni renuncia a su simple lógica del bien, y le dice a la dura señora Shin:

*¿Por qué usted es tan maía?
¿No le resulta fatigoso
pisofear a los demás? Es tan duro
ser envidioso que las venas
de la frente se hinchan con el esfuerzo.
Una mano tendida, da y recibe
con la misma espontaneidad.
Ah, ¡qué tentación es obsequiar!
¡Qué alegría es ser amable!*

La misma defensa de la cordialidad, la solidaridad y el rechazo a maltratar al prójimo, sustenta el breve poema de 1942 que tituló "La máscara del mal":

*Colgada en mi pared tengo una talla
japonesa,
máscara de un demonio maligno,
pintada de oro.
Compasivamente miro
las abultadas venas de la frente
que revelan
el esfuerzo que cuesta ser malo.*

En sus breves temas líricos, el más impactante, deudor del espíritu romántico y a la vez irónico, es el titulado "Debilidades":

*Tú no tenías ninguna.
Yo tenía una: amaba.*

Bertolt Brecht, cuyo centenario recordamos ahora no como una figura de mármol o de cera, más bien como alguien contemporáneo, vigente, no fue un dramaturgo o un poeta, sino un escritor que se valió de todos los géneros -cuento, como en sus *Historias de almanaque*, novela, ensayo, crítica, crónica, artículo, cátedra, dirección teatral-, pero, indiscutiblemente, exhibió sus mejores galas en el teatro y en la poesía, y con frecuencia las

trenzó armónicamente. No se le escapaba, además, que el teatro no debe cometer el pecado de aburrir al espectador por importante que sea su mensaje, su tesis, y que debe servir, en lo posible, como un medio de vida, sin traicionar su ideal. Con frecuencia le fue difícil armonizar su pensamiento filosófico con la práctica de la puesta en escena y su suficiencia económica. Todo eso se agravó en los años de exilio. También en poesía trató de curarse en salud en textos como el conocido "Hollywood":

*Para ganarme el pan, cada mañana
voy al mercado donde se compran
mentiras.
Lleno de esperanza,
me pongo en la cola de los
vendedores.*

Pero no logró permanecer mucho tiempo en los estudios cinematográficos de los Estados Unidos, pronto los cazadores de brujas lo interrogaron, lo acosaron, y se vio obligado a regresar a Europa, donde fundó y dirigió el Berliner Ensemble, una de las cumbres del teatro mundial en nuestro siglo. Allí continuó esparciendo el incienso o haciendo explotar la pólvora de sus versos y canciones cargados de intención como parte esencial de su discurso dramático.■



Foto: M. G. G. / Contrasto



FIT de CADIZ

DOCE EDICIONES Y UN DUENDE

Rosa Ileana Boudet

Siempre he sostenido que si el Festival Internacional de Teatro de Cádiz no existiera, tendríamos que reinventarlo. Y lo reafirmo. Aunque cada edición es perfectible y nos deja preguntas en el tintero, la sola posibilidad de ver creaciones recientes e interrogar a sus hacedores en una atmósfera única de convivencia, lo hace más necesario que nunca, ahora que quedan pocos festivales que apuesten por el intercambio y el reconocimiento.

En esta ocasión, también hubo elementos originales, condición de una cita que se hace cada vez más concentrada y reducida por razones económicas. La primera, el perfil monográfico que se dedica a un país (el año pasado fue Colombia, esta vez México), la ausencia de representaciones teatrales de Cuba (tampoco en 1993 hubo espectáculos) y la celebración del I Encuentro de Autoras, Directoras y Coreógrafas de Iberoamérica, que congregó a un buen número de creadoras en un temario denso, interesante, rico en diversidad y provocaciones. Destaco, por supuesto, una de las actividades más atractivas dentro del apretado concierto de exposiciones,

presentaciones de libros, foros, discusiones abiertas e informales y encuentros varios que se realizan durante el FIT.

El monográfico sobre México, muy discutible y polémico -según pude apreciar por los propios colegas de ese país-, proyectó una imagen de la escena contemporánea, profesional, diversa, en la que coexistía la Compañía Nacional de Teatro con el montaje de **El cántaro roto**, de Heinrich von Kleist, puesta en escena del alemán Harald Clemen, con reconocidas figuras del cine, el teatro y la televisión, como Ofelia Medina. También hubo dos piezas de autor, **Los ejecutivos**, de Víctor Hugo Rascón Banda (bajo la dirección de Luis de Tavira) con La Casa del Teatro A.C., una experiencia de teatro de urgencia remitida a los conflictos de altos funcionarios de un banco, enfrentados al despido, los asaltos y las fluctuaciones del dólar, e interpretada por Guillermo Gil, José Carlos Rodríguez y Rodrigo Murray; y **Los perdedores**, de Vicente Leñero, con puesta en escena de Daniel Giménez Cacho, con El Milagro, en la que el espectáculo deportivo es sustancia que sostiene el andamiaje de

la pieza, un desfile de escenas cortas que como los *rounds* o los *sets* de los juegos, traza un paralelismo entre exterior-interior, vida pública-vida privada, triunfo y derrota en una sociedad carcomida por la violencia; y además un montaje mucho más libre, más imperfecto, pero en el fondo más interesante: el **Hamlet**, del Teatro Arena, dirigido por Martín Acosta en versión de éste y Luis Mario Moncada.

Con los espectadores rodeando la escena, los jóvenes intérpretes releían el material con astucia, inteligencia y un vigor sorprendente, capaz de sostener más de hora y media de duración. No puedo afirmar que la propuesta azteca sea representativa o correcta, pero lo que aseguro es que sí ha sido superior a la imagen que México presenta en la mayoría de los festivales. Si añadimos que actuó el teatro de calle Cornisa 20, con **El festín de las artes**; que la exposición "Joyas del vestuario teatral mexicano" expuso verdaderos tesoros de la colección Bravo Reyes (una selección de dos mil quinientos trajes de épocas y géneros diversos), presentados con gusto y teatralidad; que Escenología -la valiosa

editorial que dirige Edgar Ceballos- se hizo presente con sus hermosos y útiles libros, así como con una exposición sobre María Tereza Montoya, y que acudieron al FIT no sólo los elencos, sino Emilio Carballido, Rascón Banda, Estela Leñero y representantes de instituciones importantes como el Consejo Nacional para las Artes y la Cultura, la UNAM y el Centro de Investigaciones Rodolfo Usigli, el festival fue significativo para México.

De las restantes propuestas sobresale **Pluma**, del colectivo ecuatoriano Malayerba, bajo la dirección de Aristides Vargas, un cuento urbano, narrado desde la perspectiva de varios personajes que se mueven en una atmósfera marginal, y donde el sueño, la realidad, la memoria y la desmemoria tejen una accidentada trama de teatralidad que descansa en la palabra y en el juego escénico.

Desiderium, de Primer Ato, de Brasil, resultó una danza limpia y desenfadada, agreste y armoniosa, coreografiada por un binomio femenino (Tuca Pinheiro y Suelly Machado) que desde Belo Horizonte empieza a imponerse en los festivales internacionales.

No me conocas, del Palo Q'Sea, de Colombia, afinó sus recursos expresivos para conseguir una intervención urbana muy completa, en la que al despliegue tecnológico habitual del

teatro de calle a la manera europea, unen el encanto musical y artesanal de la Costa Atlántica.

No me toquen ese valse, una pieza de ruptura del Yuyachkani -estrenada en 1990 y conocida en Cuba-, con dirección de Miguel Rubio, fue una lección de virtuosismo de Rebeca Ralli.

Y el atractivo del Periférico de Objetos, con su versión de **Máquina Hamlet**, sin dudas significó una apuesta de renovación: es ese teatro invisible que convierte el teatro de objetos en un camino para que el espectador explore junto a ellos signos, mutaciones y revoluciones, a partir de Heiner Müller, en la visión de Daniel Veronese, Emilio García Wehbi y Ana Alvarado.

Mientras puedo enumerar varias experiencias de América Latina, nunca el festival ha mostrado un contraste tan fuerte con la creación de España, que representó ocho espectáculos, la mayoría en clave de humor light, de agresividad complaciente, de mercadería, donde la falta de oficio se ocultaba detrás de vitrinas y decorados, se hacía guiños al público o se le proponía como ejercicio de inteligencia una manera española de Neil Simon: **Mandibula afilada**, de Carles Alberola. Si de cierta manera el FIT es representativo de la creación del país sede (y quiero pensar que esta vez no), la escena de España atraviesa uno de

sus peores momentos o los encargados de la selección se parcializaron con grupos menores, de escaso interés y pocas búsquedas para que a casi todos los asistentes nos quedara la enorme curiosidad e insatisfacción por saber si se trata de estragos de una nueva política teatral, si es el reflejo de la búsqueda del público a toda costa o la consecuencia de una necesidad del comercialismo.

Lo cierto es que la muestra española será un elemento para cuidar en el futuro, pues un festival no es sólo un viaje de ida, sino un intercambio enriquecedor para las dos orillas. Salvo de este panorama a la Tía Norica, con un programa de autos de Navidad, que ya se sabe es un patrimonio universal de gracia y sabiduría títritera, y al ensayo abierto que vi de Juan Sánchez, de La Zaranda. Inspirador del emblemático grupo de Andalucía la Baja, este ensayo era el reflejo de ese desgarrador momento, el testimonio de hacer teatro y la imposibilidad de hacerlo, el dilema de Hamlet, encarnado en unos jóvenes que ven en la escena angustia y muerte, no diversión estéril o carcajadas inútiles. De pronto, frente a mí deambulaban imágenes de **Mariamoneo...**

Juan Sánchez, con su escalera, su quejío, su lamento y su curiosidad me decía que el teatro español en su periferia y en su zona limítrofe nos depara su duende. ■



XII FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO DE CADIZ

UN VIAJE DEL CENTRO A LA PERIFERIA

Maité Hernández-Lorenzo

No obstante haberme ayudado en alguna medida la extraña sensación de haber andado por sus estrechas calles, por su río bifurcado y oscuro que forma dos islas confusas e idénticas al mismo tiempo, por las esquinas de cafés que se doblan hasta convertirse en espirales inconclusas, mi paso por París, sin embargo, no dejó de sentir el asombro de la primera vez.

París, lo han repetido otros, fue también una fiesta para mí. A ella llegué después de quince días en el Observatorio de Políticas Culturales, en Grenoble, pequeña ciudad al sureste de la capital y al pie de los Alpes.

Toulouse-Lautrec no caminaba el boulevard que va desde la Place de Clichy hasta perderse más allá de la colina que forman las majestuosas escaleras del Sacré Coeur, y que leal al espíritu de Montmartre, no cesa de vomitar gentío las veinticuatro horas del día. Sin embargo, bordeando el Sena, los fieles bouquinistas aún mercadean con libros de todas las texturas y los siglos; el Quartier Latin, populoso y no popular, sigue en vela toda la noche al tanto de la vida; el Parque de Luxemburgo, tejido de jardines y fuentes, laberinto de estatuas ilustres, o sutil simulacro entre poder y pueblo, persiste en ser pausa obligada para el viajante, y coronando la Cité, Notre Dame entona un coro de unánimes monjas que junto al órgano devuelven a lo que es hoy codiciado monumento, una atmósfera luminosa

y naciente. Pero, lejos de cualquier arquitectura, una ciudad son su gente y sus vicios. Y París tiene el vicio de entregarse, de hacer de cada sitio una celebración. Aunque gravita en el error de convertirse en patrimonio, hay, sin embargo, en ella un jolgorio iniciático, un pacto con el mundo que la siguen salvando, y hacen de París una ciudad constante.

Sobre ese terreno emprendí yo mi "otra cruzada teatral". Pero antes debo confesar que soy profundamente fetichista. Conservo con igual pasión una piedra hallada en Chateauneuf du Pape, antiguo retiro de papas medievales en el sur de Francia, que un común guijarro del río Yumurí, frontera natural entre Masi y Baracoa. Es por esa razón que uno de los lugares privilegiados en mi ruta teatral fuera el Odeón, Teatro de Europa. En su interior compartiría el breve y estrecho lunetario en que Émile Zola y Martí se habían contrariado, según nos cuenta Francisco López Sacha en su extraordinario relato "Figuras sobre el lienzo". Constataría, además, que el Odeón no tiene su similar en Manzanillo, como también ha sentenciado Sacha. Pero llegar al Odeón, a pesar de mis deseos, se volvió una utopía.

La generosidad de Irène Sadowska-Guillón, secretaria general de la Asociación Internacional de Críticos Teatrales, hizo posible mi visita a una parte de lo mejor que se ponía en escena durante esos días. Sin embar-

go, en la propuesta que tenía en mis manos no se encontraba el Odeón. Pero mi contención y mi prudencia se impusieron, y llegar a él devino una cuestión personal.

Más tarde, el azar, el encuentro de Martí y Zola, Manzanillo, Sacha y "Figuras sobre el lienzo", me abrieron las puertas del Odeón mi última noche en París.

OTRA CRUZADA TEATRAL

Mi travesía se dibujaba, para mi asombro, en la periferia de la ciudad. Sólo el Odeón, Teatro de Europa, se ubicaba al centro.

La tournée se iniciaba en el Teatro Nacional de la Colina, punto este de la capital, pero aún dentro de los límites del cordón que marca la periferia. Por otra parte, el Teatro de Gennevilliers y el Teatro d'Ivry se alejaban de esta frontera. El primero, situado en la orilla izquierda del Sena cuando éste se va despidiendo de la ciudad en su viaje hacia el norte, y el segundo, colocado en el extremo sur, formando una diagonal hacia el noroeste con el Gennevilliers. Mientras, el Odeón, al centro, coronaba París.

Llegué al Teatro Nacional de la Colina al filo del comienzo de **En la compañía de los hombres**, texto del

inglés Edward Bond, con montaje del reconocido director Alain Françon, junto a actores de la Colina e invitados de la Comédie Française.

En la compañía... muestra el declive de un poderoso grupo industrial de armamentos amenazado por una pujante cadena de alimentos, y afectado, también, por los conflictos generacionales entre su viejo dueño Oldfield -en inglés, terreno viejo- y su hijo adoptivo Léonard, quien, a su vez, sirviendo de camada a su contrario para engañar al padrastro, se suicida finalmente como única vía para vencer a su rival. Un mundo sórdido, sin ternura, sin mujeres, donde no existe ningún otro asidero para permanecer en él que el afán de poder y la falta de piedad. Un mundo sin ternura, sin mujeres, en el cual lo racional extravía sus fronteras para convertirse en el único impulsor de todas las acciones. La sentencia "eres culpable porque eres inocente", dictada por uno de los personajes, evidencia, en definitiva, la fragilidad de ese mundo aparentemente sólido, que es también el paisaje frío y arrasador de una sociedad que cada día se balancea más sobre esos resortes vulnerables.

En este sentido, Françon, uno de los directores preferidos por los actores franceses, aborda el texto de Bond desde una perspectiva realista, con una escenografía imprescindible, y otorgándole al trabajo de los actores, y a determinadas situaciones de clímax, un tono irónico y sarcástico que ridiculiza la propia condición mezquina de los personajes y su contexto.

No deja de ser **En la compañía de los hombres** una posible lectura edipiana



• Muelle Oeste. Théâtre des Quartier d'Ivry.

de una tragedia moderna, donde se es culpable por el solo hecho de haber nacido, y donde no hay más camino que matar o dejarse morir.

Viajando hacia el norte de la ciudad, tocando ya su periferia, arriba al Teatro de Gennevilliers, en cuyo peculiar escenario de la sala "María Casares" se presenta la obra **Los negros**, de Jean Genet.

La puesta en escena asumida por la Escuela Regional de Actores de Cannes y el propio Gennevilliers y bajo la dirección de Bernard Sobel, va a agudizar su atención hacia la pro-

blemática marginal no sólo inmersa en un entramado social, sino también abordada desde otras perspectivas. De ese modo, los negros no serán solamente, en efecto, los negros -árabes, latinos, africanos, inmigrantes e ilegales-, sino que también se focaliza una lectura hacia el interior del teatro que tiene como referente un teatro comercial, ligero, zorzoso. Apunta el paso y la legitimación de un teatro como espacio de reconocimiento y reflexión con un público participativo, pensante, aportador, y no con un espectador conforme y frívolo. Así vemos, por ejemplo, un lunetario vacío pisoteado por "blancos y negros" enfrentándose a otro repleto de espec-



STÉPHANIE SANTINI

tadores, y entre ellos dos ubicado el espacio escénico.

En otro orden, reconociendo el sentido profundo de las palabras de Genet al decir "pero ¿qué es entonces un negro, primero, de qué color es? (...) Yo soy quizás un negro que tiene color blanco y rosa, pero definitivamente, un negro", las dos zonas donde "habitan" los negros y los blancos, en un inicio muy bien delimitadas -los negros en el escenario y los blancos sobre un andamio-, van a terminar mezclándose.

Interpretada por estudiantes de actuación, la obra sugiere también una posible mirada sobre las contradiccio-

nes de la juventud y la moral y patrones de una sociedad rígida e inflexible, saturada de "blancos". En este aspecto, por ejemplo, hay momentos en que los "negros" dicen el texto en tiempo de rap, o asumen conductas y actitudes de la zona más marginal y violenta de la juventud. (Sobre este punto el film *El odio*, proyectado en la XVII edición del Festival de Nuevo Cine Latinoamericano, refleja este fenómeno juvenil en los hijos de padres inmigrantes, ya per se condenados al círculo de la violencia y la enajenación.

De esta forma, Sobel y su joven equipo van trazando un espectáculo que intenta romper los códigos tradicionales de la recepción teatral, las innumerables interpretaciones, vivas y oportunísimas, que tiene el repertorio de Genet, no sólo inserto en las coordenadas de Francia, y quizás causa principal de su vitalidad y permanencia, sino también por las relaciones que se tejen entre norte y sur, poder y pueblo, este y oeste, centro y periferia. Los negros existen porque los "blancos" los quieren ver "negros", pero ¿quiénes son los negros, de qué color son?

III

Desde el Teatro de Gennevilliers atravieso en diagonal la ciudad y me recibe la salita del Teatro d'Ivry que anuncia la temporada de **Muelle Oeste**, de Bernard-Marie Koltès, en un montaje de Elisabeth Chailloux.

Una vez más, lo oscuro, la sombra, lo marginal, el recinto de la libertad y el arbitrio, o como la misma Chailloux expresara en sus palabras de presentación, "la zona fronteriza entre el mundo de los vivos y el mundo de la muerte. Una zona sin documentos, sin trabajo y sin domicilio".

Un muelle viejo y olvidado de Manhattan, en un rincón de West End, un sitio extraño y privilegiado, como le

llamó Koltès. Un lugar donde los sueños son imposibles de cumplir, pero es, sin embargo, donde mejor se sueña, porque no existe el tiempo, no existe la vida. Es el laberinto que conduce a la muerte, es un camino sin regreso.

El propio Koltès en sus apuntes "**Dirigir Muelle Oeste**" advierte que "lo peor que puede pasarle a la obra es que se haga sentimentalmente y no divertida". Y en ese mismo sentido se proyecta el tono de la puesta en escena. Koch, un hombre rico, quizás millonario, llega a ese rincón apartado decidido a encontrar la muerte. Junto a él, Mónica, su esbelta e histórica secretaria, tratará de impedir el suicidio. Pero allí, los centinelas del muelle, habitantes de distintos orígenes -una familia quizás latina, un árabe, un negro-, mantendrán aislados los sueños y tentaciones de los "blancos". Sólo Koch persistirá en su muerte, como Mónica en su salida, y sin embargo, no hay más elección para ellos que perseverar en lo que son.

El diseño espacial estructurado por pasillos voladizos encima del escenario, paravanes metálicos, paredes desnudas y oscuras, ajados muros y una atmósfera húmeda y resbaladiza, le crean al espectáculo una relación mucho más comprometida y directa con el público. Los ahí presentes estábamos, también, en un rincón olvidado y oscuro, en un posible Muelle Oeste. De nuevo la traslación de una lectura permisible no sólo sobre la sociedad, sino también sobre el hecho teatral.

Muelle Oeste sigue siendo una denuncia, y, a la vez, un sitio excepcional, "inmenso, aparentemente desierto, con la entrada de luz a través de los orificios del techo a lo largo de la noche, el ruido de pasos, de voces que resuenan, o un roce con alguien que está al lado tuyo, con una mano que de un golpe te atrapa".²

¹Bernard-Marie Koltès. "Dirigir Muelle Oeste", en revista *Primer Acto*, no. 252, I/1994, segunda época.
² *Idem*.

Dejo la periferia y viajo al centro. Conocer el Odeón ya no era una utopía. Después de un par de horas en su recinto, el Odeón quedó en mí como un edificio inolvidable por su belleza. Pero sólo eso, una pieza más dentro del gran inventario de patrimonios que conservo.

Historias de Francia, texto de Michel Deutsch y Georges Lavaudant, era llevada a escena por este último. Pretendiendo dibujar estampas de momentos de la historia francesa a través de personajes célebres, sucesos históricos que marcaron la vida del país en unos años tan agitados como lo fueron los sesenta, el espectáculo deviene divertimento sarcástico y burlón. Siendo ésta la manera de asumir la pieza, legítima opción para mostrarnos una interpretación distinta e inusual de esos convulsos temas, la puesta en escena, sin embargo, minimiza una aproximación verdadera y profunda a esa zona particular de la historia. El tono irónico y jocoso que hubiera podido operar también como recurso eficaz para ahondar en una propuesta escénica y textual, permanece, entonces, sólo en la epidermis y se reduce a una caricatura superficial y estereotipada.

Es quizás ese viaje desde el centro hacia la periferia una posible metáfora del camino de un teatro provocador, raigalmente comprometido con sus esencias más artesanales que son, en definitiva, las del hombre; en su mayoría, un teatro peleador, como alguien ya dijera, que cada día se aleja con más fuerza de los centros establecidos, jerarquizados consumidores de artículos prefabricados que coquetean con el sin sentido y la frivolidad.

Entendí entonces por qué en la relación de una parte de lo mejor en escena durante mis días en París, el Odeón, Teatro de Europa, no complementaba la gentil lista ■

FESTIVAL DEL HUMOR A Que La R R e

Allá en la mediana del siglo XIV Adso de Melk' acompañó a su maestro Guillermo de Baskerville, en una aventura que concluiría con el hallazgo de un manuscrito. Fray Guillermo presentaba que una abadía cuyo nombre encubre Jorge de Burgos -el ciego custodio de una biblioteca motivo de orgullo para la cristiandad-, escondía celosamente el fragmento perdido de la poética de Aristóteles. Debieron exponerse a los rigores de un largo viaje, lidiar con inquisidores e intentar descubrir al autor de una cadena de crímenes. Adso no pudo conocer el nombre de la rosa que hizo tambalear su fe. Guillermo presenció -impotente- cómo las llamas devoraban la única copia del texto que elevaba la risa a la categoría de Arte.

De un tiempo a esta parte los humoristas cubanos despiden el año con las clarinadas del Aquelarre, festín para los sentidos y para la inteligencia. Los teatros Mella, Guiñol, América, El Sótano, Nacional acogieron las propuestas que los miembros del Centro Promotor del Humor presentaron al público.

Los habituales al encuentro corroboraron cómo entre una edición y otra la calidad de los espectáculos sigue una espiral ascendente. Vale resaltar la labor de la comisión de selección, ardua y paciente, pues casi todos los que subieron a las tablas mostraban credenciales con obras de cuidada factura.

* Se hace referencia a personajes de *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco.

Otro motivo para el júbilo fue constatar que el movimiento humorístico no es exclusivamente capitalino, sino que prolifera por todo el país. Guantánamo, Holguín, Las Tunas, Ciego de Avila, Pinar del Río, Villa Clara estuvieron representadas en el evento.

Intuyo que no debió ser tarea fácil la del jurado. A los neófitos en la materia la lista de premios pudiera parecer exclusiva, sin embargo, hubo algunos que merecían lauros y se fueron sin ellos; puedo mencionar, por ejemplo, al trovador Jorge Díaz.

Raidel Castillo arrancó carcajadas y aplausos al auditorio con su violín. Miguel Moreno derrochó su natural comicidad, sin necesidad de alardes. Rigoberto Ferrera, dotado de cualidades histriónicas, recreó un humor de alta elaboración estética que los espectadores recibían agradecidos. Eduardo Cintras utilizó sus habilidades en el arte de la magia para desarrollar momentos hilarantes. Orlando Manrufo y Ariel Mancebo realizaron magníficas caracterizaciones, y este último se distinguió en el uso de la parodia. Cari-Cari expuso su tendencia a expresar la realidad desde una perspectiva metafórica. Punto y Coma desplegó sutileza en la narración. Pagola la Paga demostró sus excelencias en el género paródico, en una ejecución muy profesional.

Pero no todo lo que se vio ameritaba el aplauso. Los Drakus dejaron escapar chistes de corte racista, que no tenían razón de ser. Omar Rodríguez en **Fafa reportera** acudió a lugares comunes. Ariel Pérez inició una historia atractiva que no supo perfeccionar coherentemente. El Bacán de la vida

FIESTA DE BRUJAS

Marilyn Garbey Oquendo

pecó en exceso, en ocasiones, pues hay chistes que no debieran escucharse en una sala de teatro. Enabasangola concibió una idea interesante que no logró plasmar en escena.

El humor cubano de esta hora se ocupa de la realidad en la que nace -aprendí en las clases de Rine Leal que fue así desde que viera la luz la primera comedia escrita en Cuba en 1842. De ahí que las carencias y las dificultades, el efecto del dólar en la vida nacional, el reordenamiento social sean temas a explorar. También lo son los aires de frivolidad que soplan, el pícaro que intenta vivir expoliando a sus semejantes y ciertos intentos por banalizar el esfuerzo cotidiano por la existencia.

Casi todo lo que vi fijaba su mirada en nuestro aquí y ahora; pareciera que la indagación en el presente es la prioridad, y si bien observaba recurrencia en los temas expuestos, los estilos para abordarlos diferían ostensiblemente: monólogos, sketches, unpersonales, espectáculos teatrales, parodias, música original. Pero más allá de las formas externas interesaba la manera particular en que expresaban sus inquietudes. Merece destacarse el grupo Posdata con **El delegado**.

La acción transcurre en el interior de una casa; sus protagonistas son los miembros de una familia cubana que serán anfitriones del delegado a un evento: Cacha, ama de casa, únicamente interesada por lo que sucede en su ámbito doméstico, sin criterios propios, esposa de Vladimir. Alberto, hermano de Cacha, homosexual, contestatario, ante cualquier dificultad

decide irse, pero siempre se deja convencer y se queda. El Mensajero, un buscavidas que les exige un sacrificio que no practica, es quien trae las noticias del exterior. Vladimir comienza la obra con ideas preconcebidas que luego se irán metamorfoseando; siempre se opone a lo que Alberto representa, es el jefe del núcleo familiar.

La obra narra el proceso de preparación de la familia para la cita. Cómo se transforman sus hábitos, su manera de pensar, su modo de comportarse: ocultan una Santa Bárbara, reservan el mejor asiento para el delegado, renuncian (por iniciativa del Mensajero) a su cuota alimenticia para ofrecérsela. Sólo les preocupa la imagen que él se llevará de la familia.

Finalmente, el delegado no llega y el Mensajero retira todo lo que trajo para agasarlo. Y vuelve a comenzar la espera. Dentro de 730 días habrá otro evento al cual asistirán otros delegados. Vladimir rechaza al Mensajero que quiere colgarle los hilos de marioneta y corta los que les había puesto a Cacha y Alberto, repone la Santa Bárbara y sale a buscar un delegado.

El autor explora un tema caro a la dramaturgia cubana, la familia cuyos miembros están atrapados en una situación límite y han sido compulsados a transfigurarse: la imagen en la cual cuelgan como marionetas es bien elocuente.

La puesta en escena evidencia rigor artístico; los actores logran dar vida a los personajes, representando con naturalidad sus respectivos conflictos; la escenografía es otro personaje que

denota los cambios en las actitudes de los protagonistas, que marca el paso del tiempo. Con texto y dirección de Otto Ortiz, **El delegado** compartió con **La discordia**, de Cortocircuito, el premio al espectáculo teatral.

En la categoría de guión inédito, Eleuterio González, del grupo Sala-Manca, se llevó el premio con la tragicomedia en un acto **La dramática vida y muerte de don Acracio**. El texto se inspira en las clásicas historias de crímenes y detectives. Don Acracio -el protagonista-, de 80 años, achacoso, tiene por compañía predilecta a su gallina Minerva. Es atendido por un mayordomo, amante de la ópera, que es también su médico y abogado. Después de un apagón, aparece el cadáver de don Acracio y comienzan las investigaciones; como siempre, se sospecha del mayordomo. Pero los sospechosos no tienen móviles para el asesinato -el viejo sólo lega deudas, el sobrino es el dueño de la casa. Se reconstruyen los hechos: los sospechosos intentaron el crimen, pero ninguno lo consumó. Entonces el cadáver es acusado de suicida. Don Acracio resucita y vuelve a morir, la gallina carga con el crimen. El conflicto entre apariencia y realidad da origen a una situación dramática que llega al límite; los diálogos, aparentemente ilógicos, a tono con lo que sucede, sin sentido.

F. Podrá ser sólo harina, sin leche, señor, la vaca aprendió a volar y está todo el tiempo posada en la chimenea.

Acracio. ¡Maldita esnobista! ¿Qué hace una vaca posada en la chimenea? ¡Seguro la cigüeña está pastando en el potrero!

F. No, señor, está en el establo.

Con esta obra el autor reafirma su fina sensibilidad y continúa en una línea emparentada con el absurdo; recordar su anterior *Ciclos*, y persiste en su misión de abrir para el humor cubano la brecha que lo hará trascender la inmediatez.

III

Esta vez, como siempre, el público acudió al Aquelarre. Los espectadores que encuentran aquí la crítica social que no ven en otros medios se van educando a la par de los humoristas. A medida que estos últimos han perfeccionado sus instrumentos de trabajo, los espectadores han accedido a formas más trabajadas artísticamente. Ya escasean los chistes coyunturales, de escasa elaboración estética. Se le concede mayor importancia al cómo hacer las cosas, se domina mejor el lenguaje teatral.

La prensa, sin embargo, guardó casi absoluto silencio. ¿Será que siempre callar es sinónimo de otorgar? ¿O es que los humoristas no merecen su atención? La crítica no debiera olvidar su cuota de responsabilidad en este asunto. Su opinión pudiera contribuir a exaltar los logros, a enmendar los errores, a definir líneas de creación, a descubrir cuánto falta, a despejar malentendidos, a guiar al espectador. Su mutismo no ayuda.

IV

Jorge de Burgos sabía que la risa puede aniquilar el miedo, por eso vedó el acceso al texto que la vindica como cualidad humana, como acto liberador. Guillermo fracasa en su intento por rescatar el manuscrito aristotélico, pero afortunadamente no hemos renunciado a la posibilidad de reírnos. Ojalá que los humoristas cubanos salgan airoso en su empeño de hacer de la risa un acto de sabiduría. ■



• La noche de los asesinos. Dir. Julio César Ramírez. Grupo Teatro D'Dos.

El 27 de noviembre de un ya lejano 1966 se incorporaba un nuevo mito a la envidia del teatro cubano. Tras meses de intensa labor, se estrenaba **La noche de los asesinos**, del dramaturgo José Triana, en el panorama del VI Festival de Teatro Latinoamericano, evento auspiciado por la Casa de las Américas, que, desde 1961, mostraba la osadía de celebrarse anualmente, perfilando cada vez más sus contornos.

La edición que en particular nos ocupó tuvo dos características principales: acogió el II Encuentro Internacional de Teatristas¹ -con motivo del cual se dieron cita en La Habana figuras tales como Yuri Liubimov, Román Chalbaud, Adolfo Marsillach, Antonio Eceisa, Simone Benmussa, Dario Fo, Carlos José Reyes, Isidora Aguirre, entre otros-, y estableció una jerarquía en la muestra teatral participante, al instituir El Gallo de La Habana (pieza de bronce de nueve pulgadas de alto,

LAS MULTIPLES FULGURACIONES DEL CALEIDOSCOPIO

Esther Suárez Durán

obra del escultor Tomás Oliva) como el Premio del certamen al mejor espectáculo presentado.

A tono con el espíritu de la época de proyectar socialmente cuanto se hacía, con el ánimo de involucrar a las amplias masas en todas las áreas vitales (puesto que de eso precisamente trataba el proyecto revolucionario), el Festival se planteó el redimensionamiento de su ámbito más allá de los sectores especializados.

Al despliegue que se observa en la prensa nacional durante las semanas previas al evento y al tono festivo, convocador, de las informaciones, se unen la decoración de las principales tiendas de la capital con los afiches y el programa del acontecimiento y el lanzamiento de productos gastronómicos especiales como el Coctel y el Helado VI Festival. La propaganda gráfica del cóncilve se extendió hasta las cajas de fósforos, el papel de envolver y los matasellos de correos.²

Durante la celebración de esta fiesta teatral se abría en el Pabellón Cuba, en el propio corazón de la ciudad, una abarcadora exposición nombrada Primera Muestra de la Cultura Cubana, mientras se realizaba un gran concierto de música contemporánea que incluía obras de compositores de vanguardia, tales como Juan Blanco, Leo Brouwer y Carlos Fariñas. En este contexto de máxima espectacularidad, **La noche de los asesinos** obtuvo el mayor galardón del certamen.

"EL MAXIMO TOPICO DE ACTUALIDAD EN EL MUNDO ES LA GUERRA CRIMINAL -PORNO DECLARADA Y POR LOS METODOS QUE EN ELLA SE EMPLEAN- QUE SIGUE EL IMPERIALISMO YANQUI EN VIETNAM."

El año 1966 había comenzado con la I Conferencia de Solidaridad Tricontinental, en La Habana (del 3 al 15 de enero), y se aproximaba a su fin en el mes de noviembre, con el llamamiento a toda la población para participar en la VII Zafra del Pueblo, a punto de iniciarse. Durante todo el año los medios de prensa se habían hecho eco de la genocida guerra imperialista que sufría el heroico Viet Nam.

El 11 de noviembre la revista *Bohemia* publica el Comunicado Conjunto entre los gobiernos de Viet Nam y Cuba, donde se declara que "el gobierno de Cuba está dispuesto a mandar voluntarios cubanos para combatir al lado del hermano pueblo de Viet Nam", en tanto un editorial del periódico *Granma* llamaba a los comunistas de América Latina a preparar y desarrollar la insurrección armada contra el yugo imperialista.

Mientras el Ballet Bolshoi bailaba en La Habana, Cuba era sede de la XVII Olimpiada Mundial de Ajedrez, y durante el año las salas cinematográficas habían exhibido filmes de tal cali-

²Palabras inaugurales de Raúl Roa en la Primera Muestra de la Cultura Cubana.

dad y variedad como *El proceso*, de Orson Welles (1962); *Fresas silvestres*, de Ingmar Bergman (1967); *Comercio en la calle mayor*, de Jan Kadar y Elmar Klos (1965), y *Desierto rojo*, de Michelangelo Antonioni (1964).

El abigarramiento del entorno se produce en el palimpsesto de opiniones que la premiación del VI Festival provoca. De una parte, un consensus que destaca **La noche...** como una de las cotas más altas del teatro latinoamericano, un espectáculo profundamente revolucionario con un lenguaje universal. De la otra, hay quienes la analizan como un producto para la minoría intelectual, sin utilidad para un país en vías de desarrollo.³

LA OBRA. LOS PROCESOS

Con **La noche...** José Triana había obtenido en 1965 el Premio Casa de las Américas. En 1960, con veintinueve años de edad, el sonado éxito en la escena de ese delicioso texto que es **Medea en el espejo**,⁴ con más de seis meses en cartelera, "lo sitúa a la cabeza de los jóvenes dramaturgos cubanos".⁵

De acuerdo con sus declaraciones, se involucra en el teatro porque le apasiona la Historia. Le divierte lo que describe como "mitomanía del cubano", su deseo del mito, de la historia. Triana es, a su vez, un hombre fascinado por la liturgia, por el rito, que vive un momento teatral de privilegio. La década del 40 produce el estremeci-

miento definitivo del teatro cubano. Entre los emergentes autores que nos construyen escénicamente en el lenguaje propio, la genialidad de Piñera acrisola la clave de expresión singularísima; su audacia muestra un camino e inaugura una época cuando el mito Electra toma un apellido del trópico. Triana se acogió a esa tradición.

Entre 1952 y 1964, del **Godot** de Beckett al **Marat-Sade** de Weiss, el teatro de la crueldad y el teatro del absurdo sacuden Europa y Norteamérica. La irreverencia del **Ubú Rey**, de Jerry, en diciembre de 1896, halla una formulación teórica en los Manifiestos del Teatro de la Crueldad, de Artaud, en 1932 y 1933, mientras los años 1950-1960 concretan dicha estética en material escénico.

Ya en **Medea...** (donde Triana se revela discípulo aventajado de Piñera) están los materiales que luego reaparecen quintaesenciados en **La noche...** Triana emplea el lenguaje cual un escultor o un arquitecto: construye los eventos escénicos tan sólo mediante la evocación que sugiere la palabra, elabora una determinada densidad dramática y significativa, conforma personajes por el sólo acto del habla, convoca espacios, épocas, ambientes; fractura y mezcla los niveles del lenguaje; instala un ritmo, una progresión dramática. Sin embargo, **La noche...** demora seis años en escribirse, tal parecía como si el proyecto se resistiera a tomar materialidad, a quedar apresado en las palabras.

El proceso de creación sigue las pautas con las que hasta ese momento el dramaturgo trabaja. A partir del primer boceto -un trazado muy naturalista de las relaciones familiares- se inicia el viaje en pos de la metáfora. Desde mi perspectiva, el recorrido del Poeta semeja un movimiento pendular, oscilatorio, entre los territorios de la Realidad y la Poesía, que va tejiendo esa sinfonía de planos en la obra de Triana.

Como premisa, el dramaturgo se propuso "el juego de las personalidades" para continuar sus indagaciones en torno a nuestro carácter. El territorio

escogido fue la familia. La exploración se concentraría en este reducido espacio. El propósito se precisa: "destruir los elementos anacrónicos y convulsivos de las relaciones padre e hijos".⁴

Para Triana la puesta en escena es un acto vital. El texto es una entidad que, al contacto con el público, propicia un hecho ritual, un teatro en continua creación. No hay, por tanto, caracteres definidos; su porosidad es extrema, se prefiguran y se disuelven, las personalidades se trasvasan unas en otras, los significados se desplazan.

Es el parricidio anhelo recurrente de toda la sociedad, de toda emergencia de generación, a la misma vez que figura tabú. Para trasmutar tal ambivalencia a expresión poética, para alcanzar el mismo plano de la subjetividad en que ejercía su poder la tragedia griega, y para demostrar la capacidad instauradora del lenguaje, el asesinato no se ejecuta; el proyecto se argumenta, se despliega, se calculan sus consecuencias, y será el espectador quien termine construyendo la representación.

Semejante estética no podría encontrar mejor ámbito para su realización que aquel que Vicente Revuelta y su equipo de creación le deparaban.

Vicente llega a la experiencia de **La noche...** con veinte años de labor como actor y catorce como director,⁵ luego de haber trabajado con autores como Williams, O'Neill, Albee, Brecht, Lope, Cocteau, entre otros, siendo uno de los fundadores y el principal inspirador de una de las empresas artísticas más genuinas y fecundas de la historia del teatro cubano.

Para Vicente el texto de Triana se relacionaba con **Viaje de un largo día hacia la noche**, de Eugene O'Neill, que había dirigido en 1958, tras la fundación de Teatro Estudio.⁶ Como rasgos comunes estaba la atmósfera cerrada de ambas piezas y la relación ambivalente entre hijos y padres, don-

de los últimos son, a la vez, culpables e inocentes.

Vicente ha referido en diversas ocasiones la intensidad del proceso,⁷ destacando siempre la importancia del trabajo de equipo, que es una de las premisas de su metódica como director. Allí cada quien aportaba una visión distinta y todas parecían válidas. ("Sentí que la obra exigía una puesta en escena de visiones plurivalentes...") Entonces les propone a los actores hallar la definición de la obra en el proceso de ensayos. A ellos se suma el aporte teórico de materiales sobre el teatro de la crueldad que hace su asesora teatral Wanda Garatti.

Continúan las exploraciones del mundo sonoro y poco a poco surge toda una partitura de ruidos inéditos (sonidos de cubiertos, de muebles que se empujan o se arrastran, de objetos que se proyectan contra las láminas de zinc disimuladas entre la empalizada de las tarimas); se va configurando la escenografía, el espacio se concreta y se abigarra de muebles, objetos, ropas, que multiplican y deforman unos espejos que, desde el fondo del escenario, también devolvían su imagen al espectador. Vicente trabajaba con dos elencos (Ada Nocetti, Miriam Acevedo, y él mismo; Adolfo Llauradó, Ingrid González y Flora Lauten). Cada equipo de actores le imponía un peculiar tono al trabajo. El grupo más joven se toma la pieza muy en serio y predomina una visión trágica; el de más experiencia la asume, en cambio, con espíritu de farsa.⁸

En escena no hay descanso para los actores. Ellos interpretan los múltiples personajes que a la vez colocan y recolocan muebles, traen y llevan ropas, reinventan a cada instante un nuevo orden físico. El precario equilibrio que se evidencia en la constitución de los personajes, su continua estructuración y disolución, se pone de manifiesto también en la extrema movilidad que anima la puesta.

Finalmente la obra queda resuelta como una secuencia de eslabones



• La noche de los asesinos. Dir. Julio César Ramírez. Grupo Teatro D'Dos

diversos. Para Vicente son "como jeroglíficos".¹¹

La puesta en escena sitúa la clave de la obra en su tono blasfemo, que posibilita interrogar a la institución familia como sujeto hierático. A través de este aire anatematizante se destruye el mito: los padres abandonan el Olimpo, se restablece un orden cercano, humano. Ahora todo puede ser interrogado, transformado. La movilidad se hace lugar.

Sin embargo, mientras inicialmente para Triana la obra parecía ser un saldo de cuentas entre generaciones, para Vicente plantea el tema de la responsabilidad con uno mismo, puesto que la propia existencia se despliega ante los hermanos como problema. Los tres personajes constatan que no pueden avanzar más allá de los anatemas. No han sido capaces de construir una alternativa, tan sólo critican, maldicen, lo que les ha sido dado. "Una cosa es decir -expresa Cuca- y otra vivir."

Para la poética a la cual se suscribe Vicente, lo que ocurre en el espectador es definitivo, de ahí su conexión con la propuesta de Artaud.

La obra no termina con el último bocadillo, sino que continúa en la conciencia de cada espectador. "Veo la obra como juego (...) a lo que más se parece es al caleidoscopio: siempre son los mismos trocitos de cristal, pero cada vez forman una figura distinta; pero, además, se ve la figura que uno proyecta con la imaginación."¹²

De este modo, mientras unos recibían el espectáculo "como una perversa comedia, de odios y locuras, pero también de burias y diversiones",¹³ otros la asumieron como un experimento psicoanalítico freudiano que, en efecto, los enfrentó con sus propias vivencias, particular estructura de valores y prejuicios, y no faltaron aquellos que la asociaron de inmediato con lo político y la vieran como un ataque a las ideas revolucionarias.

Sobre todo esto descansa el nacimiento del mito. Dos afluentes pare-

cen alimentario: de una parte, aquello de estremecimiento e innovación que exhibe tanto el texto literario como el texto espectacular, cuya piedra angular se advierte en el tratamiento de que es objeto la institución familia; de la otra, un particular contexto sociopolítico que, colocando a las masas populares como protagonistas del cambio social, esperaba y exigía un arte cuyo compromiso fuera directo y -sobre todo- muy explícito.

La relación que se estable entre lo político y el arte durante toda esta época es tema fecundo para la investigación y, por supuesto, tal propósito excede estas páginas. Pero para brindar una noción de los derroteros que se proponían a la creación artística bastaría asomarse al documento que, apenas un año más tarde, resultaría de la reunión de teatristas conocida como el Primer Seminario de Teatro.¹⁴

La noche... fue estrenada, además, en Chile, Colombia, Argentina, España, México, Uruguay, Hungría, Polonia e Inglaterra, y de cierta forma provocó

una suerte de euforia creativa entre los autores cubanos.¹⁵

El espectáculo de Teatro Estudio derivó en una invitación al Teatro de Las Naciones a celebrarse en París el año próximo. Luego se presentaría en el Festival de Avignon, en el de Venecia, en Bélgica, Ginebra y ocho ciudades de Italia, en una gira de seis meses, con un saldo de excelente acogida de público y crítica.

Esta propuesta resultó la señal evidente -entre tantas otras subrepticias, sumergidas, ocultas- que marca el inicio de la experimentación y de la investigación teatral en nuestra contemporaneidad en su plural manifestación, cuyo vasto linaje se descubre tanto en la aventura de Los Doce, como en aquella otra de **La cuarta pared**.

LA VISITA AL MITO

Poco más de treinta años después un grupo de jóvenes teatrístas incluye -con toda conciencia- la obra mítica en su emergente repertorio.

En un contexto teatral de visitas al pasado próximo (recuérdense las versiones de Piñera, Saumel o el teatro norteamericano) Teatro D'Dos elige **La noche de los asesinos** como la "segunda estación" de su travesía entre los clásicos recientes del teatro cubano.

De nuevo el caleidoscopio configura otra de sus imágenes. Esta vez la lectura pretende hablar de la conciliación entre generaciones, los hijos como continuadores de los padres.

Atendiendo a una estética propia, ahora el escenario se mantiene desnudo. Los actores apenas portan unas pequeñísimas maletas que insertan discretamente en su trabajo con el espacio.

La misma sobriedad define el vestuario -de un rojo intenso- y alcanza toda la labor de la puesta en escena. Las visitas a la pléyade de personajes que operan sobre el registro de los tres actores se garantizan mediante el lenguaje del cuerpo -máscaras facia-

les incluidas-, con el concurso leve de la modelación efímera de los tejidos, en una plasticidad que recuerda trabajos anteriores.

La noche... es un texto de actores; prueba y escuela para cualquier intérprete. Daysi Sánchez (Cuca) y Yaquelin Rosales (Beba) salvan el reto: despliegan el amplio espectro de sus potencialidades. No ocurre así con el Lalo que construye Julio César Ramírez, quien además tuvo a su cargo la puesta en escena.

Sin embargo, aun donde se presenta una actuación que se disfruta, los actores parecen a veces demasiado ocupados en la armonía de los desplazamientos, las composiciones. A esta versión de **La noche...** le falta, entre otras cosas, "demonio", ante la ausencia de un término mejor que identifique una cierta calidad de energía. Esto explica que el espectáculo no consiga un *crescendo*, que no logre los climas prefijados, que no mantenga al espectador involucrado todo el tiempo en el vértigo de esta especie de montaña rusa.

También queda por resolver la asequibilidad de ciertas claves, como la importancia que -para el equipo de realización- cobra el ansia matema por "el vestido de tafetán rojo", una mirada que dotaría de interés la puesta; o la presencia extrañante del anacrónico gorro ruso.

Y, sobre todo, tomar plausible la convocatoria conciliadora, que, en caso de poder tomarse como una lectura practicable,¹⁶ requeriría verse como una resultante, como conclusión que resuma la exploración cabal de las contradicciones, los ensayos de variantes posibles, la voluntad que se debate, porque como se ha hecho hasta allí evidente, el "a pesar de todo..." de Lalo exhibe una vastedad impresionante.

El otro elemento que pugna contra la viabilidad de esta lectura se halla en el contexto, en el específico campo teatral (en el sentido que el sociólogo Pierre Bourdieu da al término), donde por leyes propias de toda estructura de campo cultural, el conflicto es algo intrínseco y, entre otras modalidades,

asume las de las luchas generacionales.¹⁷ A ello se suma que, entre nosotros, las tendencias que emergen -porque hallan voceros que las publicitan y legitiman- son aquellas que se plantean -por parte de las generaciones nuevas- el enfrentamiento al resto de las generaciones.

Ello hace aún más responsable la lectura conciliatoria que pretende esta propuesta, sobre todo cuando, en efecto, las propias notas al programa inscriben a estos mismos teatrístas en la generación de Lalo, Beba y Cuca, quienes pasarían a ejercer ahora la función de padres. Posibilidad inquietante, no debe renunciarse a ella toda vez que aún las referidas notas introductorias rebasan las cotas alcanzadas por el tejido espectacular.

A punto de culminar el siglo, en nuestra sociedad esta relación entre sucesivas generaciones parece haberse colocado en otra tesitura moral. Los parricidios -puesto que exhiben especies diversas- se convierten en una práctica cotidiana y consustancial. Sobre las relaciones generacionales restan por hacer otras lecturas más abiertas hacia lo social.

De cualquier modo, el misterio subyace en el texto extrañamente provocador de Triana, cuya total potencialidad sigue invitando a realizarse, y pese a que el racionalismo propio del siglo XX se empeñe en deconstruir los mitos, la cultura -en su raigambre telúrica- atiende a su culto, al reconocerlos componentes esencialísimos de la zona evocadora y poderosa de los imaginarios.

El hecho teatral y de cultura que significó **La noche de los asesinos** tuvo la suerte de gozar de la justicia necesaria de la memoria para inscribirse en la franja mítica de nuestra creación. La propia realidad teatral posterior -incluyendo la práctica actual- refrenda cada día aquel lugar y destaca algo consustancial al mito: su inasequibilidad.

Queda regocijarnos en tales resplandores, que nos imantan y mantienen en torno a la continua quimera de alcanzar la siempre lejana promesa del horizonte.

NOTAS

¹El I Encuentro tuvo lugar durante la IV edición del Festival, en 1964.

²"El Festival parece que va a inundarlo todo (...) es la primera vez en Cuba que un evento cultural provoca una reacción de tal magnitud", en *Bohemia*, 18 de noviembre de 1966, p. 37.

³Véanse las opiniones diversas que recoge "El teatro latinoamericano en su VI Festival", en *ibid.*, 9 de diciembre de 1966, pp. 24-26, a cargo de Nati González Freire.

⁴Se estrena el 17 de diciembre de 1960, en la sala Prometeo, bajo la dirección de F. Morín, con Asenneh Rodríguez y René Sánchez en los roles protagónicos.

⁵Virgilio Piñera. Prólogo a *El parque de la Fraternidad*. Ediciones UNION, 1962.

⁶"Destruir los fantasmas, los mitos de las relaciones familiares." Entrevista a José Triana y Vicente Revuelta, en *Conjunto*, no. 4, 1967, pp. 6-14.

⁷Su primer trabajo de actuación fue en 1946: *Prohibido suicidarse en primavera*, de Alejandro Casona; interpretaba *El Amante Imaginario*. En 1952 realiza el primer trabajo de dirección en *La voz humana*, de Jean Cocteau, con Adela Escartín para Nuestro Tiempo.

⁸Esta puesta es uno de los hitos de nuestra historia teatral, lástima que apenas la hayamos estudiado.

⁹Ver *Conjunto*, no. 4, entrevista citada; y "La noche del Gallo", entrevista con Vicente Revuelta, en *Bohemia*, 16 de diciembre de 1966.

¹⁰"Nosotros hacemos una especie de fiesta casi con esa relación, nos reímos de ella, la consideramos hasta ridícula, nos burlamos de todo; es como tirar el melodrama al cesto...", en "La noche del Gallo", ed. cit.

¹¹"Un espectador puede seguir el sentido de la obra y de repente, de un momento para otro, en uno de esos fragmentos o eslabones, empezar a verla en otro sentido." *ibid.*

¹²*ibid.*

¹³"La acción es tan delirante (...) que deja de ser verdadera", señala Nati González Freire, en "Del asesinato como un juego", *Granma*, 29 de noviembre de 1966.

¹⁴En la Declaración de Principios del Primer Seminario de Teatro se dice: "Debemos crear expresiones de masividad teatral, que sitúen en la más alta las dimensiones del pueblo..."; y también: "La máxima expresión de la utilidad de ese instrumento (el teatro como instrumento de una ideología) se da hoy en Viet Nam, donde bajo las bombas se hace teatro", en *Conjunto*, no. 6, enero-marzo de 1968. Por ese entonces los vietnamitas ponían en escena *El intruso*, de Leonid Leonov. *ibid.*, no. 7, 1968. Carta de Bich Lam a Vicente Revuelta.

¹⁵Baste la declaración de Piñera sobre la influencia de Triana en sus *Dos viejos pánicos*: "Si Triana, con su pieza (*La noche...*) abría un nuevo camino al teatro cubano, lo menos que puede hacer un teatrista que tenga sangre en las venas, sentido de la Historia y pasión por el Teatro, es seguirlo y secundarlo", en *ibid.*, no. 7, 1968.

¹⁶"Ay, hermanas mías, si el amor pudiera... sólo el amor... Porque a pesar de todo yo los quiero", dice Lalo en los textos finales.

¹⁷El capital a debate en un campo determinado, que lo nuclea o lo identifica como tal y que no es otro que el saber propio del campo, se halla generalmente en manos de aquellos de mayor experiencia, quienes ocupan, por tanto, las mejores posiciones. La dinámica propia del campo es la lucha por esas posiciones, por ende, se construyen estrategias para la asunción de ese capital.

TRES ASESINOS EN LA ISLA DE LA NOCHE

Maité Hernández-Lorenzo

En el diminuto teatro del Museo de Arte Colonial, que la costumbre ha llamado "La salita", el grupo Teatro D'Dos abre su temporada de primavera con el estreno, después de treinta y dos años de su debut mundial por Vicente Revuelta y Teatro Estudio, de *La noche de los asesinos*, de José Triana y dirección de Julio César Ramírez.

La segunda estación de lo que el colectivo ha nombrado "La trilogía de los hijos", irrumpió en la escena capitalina bajo el halo del mítico montaje de Revuelta -que con el decursar de los años se ha convertido, para algunos, en el único abordaje válido a la hora de asumir la pieza. Una zona del público privilegiado, que también presenció la obra en 1966, se sintió decepcionada al comprobar que la versión de Ramírez no compensaba su particular nostalgia. Quería, al parecer, una imitación de su antecedente. Pero, *La noche...* de Teatro D'Dos, a pesar de su aparente divorcio con su predecesor, bebe también de esa fuente, y es fiel, de otra manera, al espíritu de aquel montaje. Ahora la noche transcurre en otro espacio, en otras circunstancias, y son otras las intenciones que propician el ritual. Ramírez, Deisy Sánchez y Jaquelin Rosales, nacidos en aquellos sesenta, son los hijos de hoy, nietos tal vez de aquéllos, herederos del cuchillo, y también deseosos y necesitados de inventar su propio juego.

Los años que corren, eufemísticamente denominados "especiales", han colocado a la sociedad cubana en un constante vértigo. Si en los sesenta la ruptura que vivía el país era radical, abrupta, y zarandeaba los valores establecidos, todo orden y "justicia" emparentados a una moral reaccionaria y conservadora heredada de los cincuenta, los noventa, sin embargo, se ven asaleados por una crisis de valores en zonas neurálgicas de la sociedad, y están urgidos, también, de un reacomodo frente a las sustanciales transformaciones en el plano económico y en la mentalidad de clases.

No es fortuito, entonces, respetable público, que los códigos, los símbolos y el sentido del presente montaje sean diferentes a aquél, porque, en definitiva, son otros sus hacedores, y distinto el sistema referencial.

Ramírez recircula la pieza por un complejo sistema de sentidos y significantes, y se acerca a ella desde una perspectiva lúdica que estructura, a la vez, el montaje a partir del juego de la representación. El director, al intentar desacralizar y desvirtuar la violenta y perversa atmósfera que atraviesa todo el drama, minimiza, por otra parte, conflictos que se revelan fundamentales para el desarrollo de la obra. Tal es el caso, entre otros, del diálogo inicial de Lalo y Cuca interpretado como parte del juego de la representación, y que en el texto original, de la manera en que está reflejado, evidencia una rivalidad causada por la imposición del primero y la apacible conformidad de su hermana. Ese antagonismo se refracta, paralelamente, en el conflicto del padre y la madre, roles que, a su vez, abordan ambos personajes durante el ritual. Por otro lado, el prólogo, demasiado extenso en esa aparente realidad del juego, podría resolver en un tiempo y ritmo más eficaces la evocación a esa infancia infeliz y cautiva de la tiranía de sus padres, mostrada a través de las canciones infantiles, cargadas de diversas acepciones, y de las muñecas mutiladas. Así también, la uniformidad del vestuario, que semeja baticas de bebé, y su color rojo igual al vestido de tafetán de la madre, aluden a ese mandato familiar. Por otro lado, en ocasiones el espectáculo se revela demasiado alerta ante la precisión de las acciones, de los movimientos coreográficos, en definitiva, ante el recurso estético y el bordado espectacular, descubriéndonos, de manera evidente, un sensible atropellamiento del sistema de relaciones que teje la puesta en escena (En algunos momentos detectado en los binomios personajes-roles, texto-imagen.)

Ahora bien, recorriendo el universo simbólico y metafórico del montaje, nos percatamos de una reactualización que coloca al espectador en su contemporaneidad. Si en *La casa vieja*, primera estación de la trilogía, el espacio escénico, delimitado por una sogá, es cuadrado, sugiriendo, tal vez, el sentido privado de la familia, del hogar, en *La noche...*, sin embargo, la misma sogá forma un círculo delatador de varias significaciones en distintos niveles. La circularidad apela a la repetición del conflicto generacional, al ciclo inacabable del juego de la representación -que es, de alguna forma, la vida misma-; evoca, además, una condición de marginalidad, de aislamiento. Pero, en su dimensión infinita, está conformada por espirales que nos devuelven la necesidad de acudir a ese juego, y también, las múltiples lecturas que trascienden el tema de la familia -tan recurrente en la dramaturgia



CUADRAS

nacional como signo de cubanidad- para viajar, por ejemplo, a otra realidad habitante en el círculo, la isla.

En este sentido, los escasos elementos presentes en el montaje -peculiaridad del trabajo escénico del grupo- diversifican sus significantes y referencias. El rol del padre, tiránico y protector, está caracterizado por un gorro soviético que, en un momento de la puesta, se convierte en una alusión a la milagrosa barca de los tres Juanes. Pero cada personaje se acompaña, además de las rotas muñecas, de una pequeña maleta de madera y un quinqué. Las maletas pueden hacernos recordar el típico equipaje durante la escuela al campo, recurrencia otra vez a una etapa de la vida, o de una manera más clara, al tema de la emigración -tan visitado en la presente década- como posible solución a problemas familiares y sociales. Así, los quinqués, empleados en distintos momentos del espectáculo, son también expresión de las, literalmente, oscuras noches de los noventa; aunque a la vez, esa luz que apenas clarea el desván es la que también alumbró a la isla.

Por otro lado, continuando con un lenguaje realista expresionista que ha marcado toda la producción más reciente de Teatro D'Dos -**Federico, Deriva, La noche, La casa vieja**-, en el montaje, nuevamente, los actores son los productores del mundo sonoro del espectáculo, protagonizado por canciones infantiles que ellos mismos entonan, choque de machetes, golpes sobre el piso, onomatopeyas, etc.; todo ello articulado a la puesta como elemento creador de

sentido y de apoyatura a la historia. No es casual, por ejemplo, que la canción del prólogo sea el *Mundo al revés*, y la obra concluya con una referencia a una ovejita extraviada, y, finalmente, salvada del lobo por un pastor.

Abelardo Estorino, en las palabras de presentación a la edición de **La noche de los asesinos**, Premio Casa de las Américas 1965, apuntaba que la selección de Triana como ganador había sido un riesgo artístico, por su experimentación y búsqueda. Además de ese riesgo, en efecto, la obra sufrió una reductiva y epidérmica lectura que a algunos asustó demasiado, y a otros los atrajo de una forma exagerada, el encanto del fruto prohibido. Por esa razón, la pieza ha sido, en ocasiones, tan incomprendida y tan reducida a una o a otra mirada. Pero, **La noche...**, a pesar de la vulnerabilidad en que viven los clásicos, se erige como uno de los textos más revolucionarios y provocadores que aguza su atención sobre la condición del hombre, la búsqueda de su individualidad, del espacio de reconocimiento y libertad, y la vocación de continuidad protagonizada por los hijos. Es también la noche de hoy, la de Teatro D'Dos, un llamado de atención, una advertencia, para desde esa raigal identidad de la que se nutre el teatro cubano actual, en un viaje hacia una tradición viva, los hijos estén dispuestos a repetir una y otra vez el ritual iniciado por Triana y Revuelta como ramas del mismo árbol, y "si sale mal, trataré de hacerlo mejor, si sale bien, ¡qué bueno!, a otra cosa mariposa".

TEATRO DE LA LUNA

ABRIENDO PASO A LA INDIVINIDAD

Norge Espinosa Mendoza

I

Virgilio Piñera estrenó una obra teatral: **Electra Garrigó**. Un detalle simpático: el coro griego está reemplazado por una guajira en bata blanca que va glosando las peripecias del drama en décimas que buscan un sabor. La crítica, idiota y burguesa, le ha sido tremendamente hostil, cosa que a él le habrá agradado y hecho soñar en las profecías, chifidos y zanahorias lanzados a los románticos, a los existencialistas y a todos los que desean un pequeño y sabroso escándalo.¹

Ahora que están a punto de cerrarse cincuenta años justos sobre la fecha de su estreno, podemos decirlo con entera claridad, con voz de Esténtor, como su autor querría: **Electra Garrigó**, más que una pieza fundamental de nuestro teatro, es toda una obsesión en la cultura nacional. Desde que el 23 de octubre de 1948 se escucharan, por primera vez, los inauditos parlamentos que amenazaban con borrar, definitivamente, cuanto de modorra y polvo había aún en la escena de la Isla, ese fantasma vestido de rojo no ha hecho sino retomar, una y otra vez, a los escenarios, siempre con la misma invocación a los no-dioses que hace temblar a aduladores y a insolentes. Vuelve a las tablas ese título tremendo, y pasan de inmediato, por la memoria, los rostros y los nombres de Violeta Casals, Francisco Morín, Omar Valdés, Lillian Llerena, Helmo Hernández, Andrés García, Adela Escartín, Elena Huerta... Nombres a los que podrían añadirse ya muchos otros, los de aquellos que han seguido invocando a esa sombra con parecido fervor: nuestros contemporáneos. **Electra Garrigó** se niega a envejecer, se ha propuesto seguir viva: ahora mismo dos puestas bien distintas la hacen reaparecer. Teatro Irumpu hizo de ella el pretexto para un sobrio homenaje. Teatro de La Luna se sirve de esta pieza para demostrar cuán cerca anda Virgilio Piñera en estos días de tanto calor.

II

Porque no olvidemos que **Electra Garrigó** es una de las piezas más teatrales que nos entrega nuestro repertorio y como teatro entiendo la conjunción de elementos de diálogo, escénicos, espectaculares, imaginativos y de juego dramático, todo lo que en manos de un director capacitado puede convertirse en una delicia de montaje. No es nada raro que **Electra** sea, bajo la dirección de Francisco Morín, uno de los clásicos de la puesta en escena cubana.²

Correspondió, ya se sabe, a Francisco Morín, el privilegio de llevar a su estreno mundial esta obra que ahora todo verdadero teatrista cubano respeta y codicia. La *première* se produjo tras siete años de espera que a Virgilio le parecieron cosa interminable, y en los cuales deambuló, con su futuro clásico bajo el brazo, de un grupo a otro, rogando a Schajowicz, Martínez Allende y, finalmente, al director de Prometeo que le permitieran a su heroína tropical enfrentar la mirada del respetable. De entonces a la fecha, y sobre todo después de 1959, la obra ha conocido diversos acercamientos, entre ellos dos puestas en televisión. Sigue en pie, sin embargo, el recuerdo de la *mise en scène* dirigida por Morín, a la que ahora Roberto Blanco se aproximó en un meticuloso estudio. Tras aquella primera **Electra...** (que ganó reposiciones en 1958 y 1960), no siempre supo pulsarse del modo mejor lo que en su esencia esta pieza propone, que pareció demasiado adelantada para su tiempo y medio escénico con un diálogo que mezclaba, gozosamente, la aventura del teatro experimental francés con la ironía y el franco choteo del arte vernáculo, añadiendo elementos de teatralidad inusitados y contundentes (la *Guantanamo* como tema distanciador y ajustado a la trama, el coro de negros, la magnífica escena de los dobles, etc), culpables del famoso escándalo

¹ Carta de José Lezama Lima a José Rodríguez Feo, 1 de noviembre de 1948.

² Rina Leal. "VP o el teatro como ejercicio mental", En *primera persona*, La Habana, 1967.



que el estreno provocó. No siempre, repito, logró cristalizar el juego establecido por la constante "ruptura de lo trágico por lo cómico" que preside el texto en las puestas que, salvando el pozo de silencio abierto alrededor de Piñera en los grises años setenta, intentaron devolvernos los diálogos cruzados en el famoso portal de seis columnas y piso de losas blancas y negras. Así, nimbada ya por el halo de lo que se suele mal entender por clásico, **Electra Garrigó** se ofrecía al espectador como una obra a la cual el hondo respeto que debía merecer nuestro mayor mito teatral contemporáneo añadía, solamente, el polvo del aburrimiento, el tedio de aquello que bien podemos contemplar tras una superficie de cristal, con la tranquilidad de que esa pared divisoria no podrá quebrarse nunca. En esos montajes, **Electra...** parecía no ser ya la osadía que levantara tanto ruido en 1948. Podría decirse que nos habían cambiado la broma perfecta y profunda que alguna vez fuera, por un oratorio griego de insoportable preceptiva, salvado a medias por algún lucimiento actoral. La puesta en escena de Flora Lauten con los jóvenes de su grupo Buendía, sin embargo, puso ante el espectador una versión en todo sentido desacralizadora: una propuesta lúdica que dinamizó y dinamitó lo que ya los resúmenes de historia teatral cubana afirmaban acerca del "escupitajo al Olimpo", trasladándolo-

la, mediante una efectiva analogía, a la carpa de un circo y devolviéndola, con ese replanteo, a una zona de riesgo en la cual la obra halló siempre un segurísimo lugar. A las vísperas de cumplirse ya catorce años desde el 1985 que nos ofreció aquel inesperado estreno, **Electra Garrigó** ha vuelto una y otra vez a las tablas, acercándose o alejándose de lo que esa ruptura memorable del Buendía nos legó. Se ha vuelto, al fin, un texto verdaderamente clásico, en el mejor sentido del término; esto es, aquel que nos permite saber que podremos siempre regresar a ella, sometiéndola a los tratamientos más diversos. A cambio, se nos ofrece la garantía preciosa que sólo brindan las grandes obras de arte: la posibilidad de hallar en esos tres actos, un espejo de sorprendente vitalidad, un reflejo de actualidad inquietante e iluminadora, vaciadas en un molde de teatralidad insuperable.

III

Entonces no hay que dudar de dos razones: primero, que para que el teatro siga viviendo como hecho artístico, para que no pierda su especificidad frente a otros medios y lenguajes, debe renovar sus propios recursos expresivos, sus formas de comunicación; segundo, la modificación del público (los públicos) acarrea ne-

cesariamente una modificación de conceptos y formas, métodos artísticos y modos expresivos.³

Juego de brillantes negaciones, espacio donde una réplica da origen a otra de mayor ingenio, expresión ya cefalidísima de lo que la obra posterior de Piñera nos dará, **Electra Garrigó** vuelve en las manos de Raúl Martín. Con ella, su Teatro de la Luna, proyecto que aún espera el respaldo del CNAE, alcanza su primer estreno, replanteándose las dos primeras funciones que, todavía bajo la égida de Teatro El Público, esta propuesta alcanzó. Quien haya podido ver alguna de esas funciones (en una de las cuales deslumbró una siempre sorprendente Xiomara Palacio como Clitemnestra Pla) y se enfrente ahora a lo que Martín ofrece desde su propia compañía, reconocerá elementos que han permanecido desde aquel primer encuentro, y señalará lo que ha cambiado y lo que aún se podría mejorar. Permanece intacto, eso sí, el tono altamente desacralizador que ha dividido al público -como al propio Piñera le hubiese gustado- en dos bandos: uno que aprueba y otro que disiente, alegando que Raúl se había permitido, con esta obra magna, verdaderos sacrilegios. Y, como en toda buena lid, sucede que cada grupo esgrime sus razones, dignas de ser oídas y estimadas. Vayamos, pues, por partes.

Resultaba casi lógico que, en algún momento de su carrera, Raúl Martín nos entregara su **Electra Garrigó**. Si desde sus estudios en el ISA ya se acercaba a Piñera con **El flaco y el gordo**; si en no pocas de sus mejores coreografías -en las cuales danza y teatro parecen ser, definitivamente, una misma cosa- la voz de Virgilio, audible o no, es toda una constante; si en **La boda** consiguió lo que **El flaco y el gordo** ya apuntaba: esto es, una revalorización acerca de la eficacia del mal llamado teatro menor de nuestro más potente dramaturgo; y si se había quedado con el sabor en los labios de un estreno de **Los siervos**, esta **Electra...** tenía que ser, más que noticia, algo deliberadamente anhelado. Por ello no fue raro que el público colmara el Trianón para juzgar su nueva labor, acaso demasiado pendientes de lo que, con **La boda**, Martín había conseguido ya. Pero **Electra Garrigó**, bien se sabe, es otra cosa. Al juego coreográfico y de deliberado matiz frívolo de aquella, se opone ahora un trazado austero del movimiento, una sobriedad que, sin ser hieratismo -ya que no desecha el baile, la sensualidad, el marcado trabajo en acciones específicas-, avanza hacia distinto propósito. La música, tan importante a la hora de establecer

tempos en **La boda**, depende aquí más del rejuego vocal, retomando sólo en algunos momentos (la parodia de los detestables concursos de la canción) aquel matiz, cargado ahora de una ironía mucho más ácida que prolonga la osadía que fue, en su tiempo, convertir la *Guantanamera* en el prólogo de cada acto. Los pocos elementos escenográficos, las luces, el vestuario mismo, parecen ir en pos de la austeridad de la tragedia, buscando tonos y zonas, gamas y matices que procuran, en su pureza plástica, códigos más severos. Será el actor el encargado, pues, de acentuar con su desempeño la carga humorística, cínica, que conforma el eje de la obra, a fin de que el espectador vea que Grecia es solamente una máscara, un pretexto para denunciar la decadencia de "la educación sentimental que nos han dado".

Sea. Confirmemos que Raúl Martín ha dirigido sus flechas hacia ese blanco, el mismo hacia el cual Virgilio disparó sus saetas. La familia será, entonces, el álbum enorme que yace abierto en el proscenio. Pero es también, cuidado, las figuras inmóviles, los maniqués que vemos desde el primer instante. Símbolos de un detenimiento contra el cual **Electra** alzaré sus voces, sombras que Orestes deberá dejar atrás para ganar su viaje, fantasmas tras los que se esconden los personajes mientras la protagonista declama su famoso monólogo. El texto, por su lado, está respetado íntegramente (los parlamentos del Coro son asumidos por los seis actores). Y todo lo que hasta aquí se enumera, ¿no está, de modo nítido, plasmado ya en la pieza; no había sido sugerido o exigido por Piñera? Entonces, ¿cuál es el punto que ha dividido al público, dónde está el error o el atrevimiento que marca esa discusión?

Confieso que yo mismo me he sentido vapuleado por las razones que provocan el debate. Si bien siempre solicité para **Electra Garrigó** un tratamiento desenfadado, nunca imaginé que, al recibirlo verdaderamente, la obra se tornara tan violenta. El montaje de Martín lo es, a veces con la debida dosis de malicia, a veces en exceso. Y es en esos excesos que su espectáculo se resiente, porque al insistir antes que nada en la humanización de la obra, parece olvidar que, en determinados momentos, los personajes hablan desde una postura filosófica que exige evidente seriedad. Quiero decir: acaso el pecado más grave -y en el teatro, recordémoslo, mucho ha de ser pecado- se encuentre en el no siempre balanceado contrapunto nacido entre "la ruptura de lo trágico y lo cómico" que el autor solicitaba para su célebre pieza, y que aquí, por causas totalmente distintas a las que provocaban que los montajes anteriores tampoco lo consiguieran, acaba, a ratos, desdibujándose.

³ Raquel Carrió. "De **La emboscada** a **Electra**: una clave metafórica", en *tablas*, 2/85, abril-junio.



LINDA HOWE

Claro está, sin embargo, que preferiré siempre una **Electra...** así antes que soportar uno de esos oratorios helénicos de los que antes hablaba. Más si quien emprende la aventura de escenificarla es un joven, y de probado talento, como lo es Raúl Martín. Puesto ya a hacer confesiones -y el crítico ha de ser un animal esencialmente sincero-, advierto que **La boda y La fábula...** me parecen sus montajes más ajustados en lo que lleva de trayectoria. Pero no se trata de comparar, sino de juzgar como lo que aquí se nos ofrece.

En el plano actoral, Laura de la Uz demuestra su versatilidad y asombrosa capacidad de aprendizaje. Junto a ella, Déxter Pérez, Mario Guerra y Roberto Gacio (este último parodiando, en tonos que suben a un rotundo grotesco, su académica formación) procuran, desde distintas búsquedas, los rostros más precisos para sus personajes, labor en la que deberá seguir avanzando el resto del elenco, a fin de conseguir entre todos la exacta galería de seres terribles que el texto prefigura. Estimo, además, que aún hay zonas del espectáculo que no se han potenciado al máximo, que

determinados elementos a veces no son empleados en todas sus posibilidades, que el ritmo del tercer acto decae, tal vez por no contar con un juego escénico de simultaneidades tan logrado como el de los dos primeros. Pese a todo ello, confío en Raúl Martín, director ahora de un colectivo donde se impone el trabajo riguroso y una fe verdadera en el teatro que ya quisieran tener otros proyectos. Confío en su lúcido concepto de trabajo sobre la puesta en escena como parte de un proceso que exigirá, sobre el camino, los cambios necesarios, esas "meras cuestiones sanitarias" -recuérdese, si no, cómo fueron lográndose mejores funciones de **La boda y La fábula...** en cada nueva temporada. Esta **Electra...** suya no ha hecho sino empezar. Y ha empezado viviendo, sacudiendo al público ya demasiado acomodado en su luneta, haciéndolo discutir sobre lo que se tenía como gloria incommovible -algo de lo cual no todas las obras, al cumplir su primer cincuentenario, podrían vanagloriarse. Acaso eso nos baste para decir que el asunto no está nada mal. Acaso eso nos baste para decir que las cosas, en el Teatro de La Luna, irán cada vez mejor.

VIRGINIA DE GUANABACOA

Ignacio Gutiérrez

Dentro del teatro capitalino hay grupos que se destacan por mantener líneas de trabajo coherentes, las cuales desarrollan hasta las últimas consecuencias. El Teatro de la Villa es uno de esos colectivos que se mantiene firme a los principios planteados cuando comenzaron su labor teatral en Guanabacoa hace ya más de treinta años.

La puesta en escena de *Virginia y los orichas*, es la continuación de dos de las líneas principales que se trazó dicho grupo. La primera: estimular el desarrollo de la dramaturgia nacional (en este caso regional, ya que el autor de *Virginia*, César D'Castro, vive en Guanabacoa) a través de la puesta en escena, y la segunda: incursionar en un teatro de raíces africanas que lo acercara al logro de representaciones donde se pusiera de manifiesto el crisol de nuestra identidad.

De ahí que la puesta en escena de *Virginia y los orichas*, no sea un espectáculo nuevo en la programación del Teatro de la Villa, ni en contenido ni en forma, ya que tiene valiosos antecedentes que comienzan con la ya famosa puesta de *Papito*, de Hugo Araña, realizada por Armando Morales, y sigue con *Los ibeyes y el diablo* y *La iku y el eguá*, ambas de René Fernández y dirigidas por Luis E. Martínez y que culminará con el montaje de *Las suplicantes*, de Exilia Saldaña, que próximamente se llevará a escena bajo la dirección de Tomás Hernández, partiendo de una excelente adaptación del cuento homónimo realizada por la propia autora.

César D'Castro es de los dramaturgos a los cuales le ha costado mucho llegar a ver su obra representada en escenarios profesionales. Lleva años escribiendo para el teatro y la televisión, y entre sus obras más conocidas están: *La joven de la piel de tigre*, *Pinceladas por un pintor* y *La escopetista de madera* (Premio Nacional de la ANCI, 1997). *Virginia* fue presentada por su autor al Concurso Ismaelillo 1995 y obtuvo una mención especial. El jurado que la distinguió estaba constituido por figuras notables de las letras y el teatro: Julia Calzadilla, Ivet Viera y Felipe Oliva.

Aunque ese aval era significativo, todos sabemos que el teatro es mucho más que literatura, por lo tanto a *Virginia* le faltaba el enfrentamiento definitivo: la puesta en escena y el público.

Alguien dijo que el género tragicomedia era el más utilizado por los autores del teatro para niños, debe de ser por la trayectoria de su personaje principal, por los muros que éste tiene que

derribar o por su final casi siempre favorable al protagonista; lo cierto es que la estructura de *Virginia* responde a los requisitos exigidos por ese género. Ella en su búsqueda va encontrando distintos obstáculos que tiene que vencer para encontrar la verdad. En ese peligroso recorrido es donde se encuentra con los orichas y son estos los que le hacen comprender su equivocación. De esa confrontación es que el personaje crece, se desarrolla y llega a alcanzar su máxima distensión.

Elena Tomás, actriz y directora artística del grupo de la Villa, se identificó con el material dramático desde su primera lectura y encontró en la obra de D'Castro las imágenes necesarias para echar a rodar sus visiones y plantearse una otra lectura llena de música, colores, máscaras y luces; si a esto le agregamos la actuación, estamos frente a los elementos que constituyen la base fundamental de su trabajo y que mezclados con sabiduría y pulcritud lograron el mundo mágico de los orichas, y quizás fue esa atmósfera encantada el hilo conductor que le permitió a la directora realizar una puesta en escena de tan alta calidad.

En nuestro teatro actual, cada día se hace más difícil encontrar espectáculos que proyecten la belleza estética necesaria que nos permita escapar de la cotidianidad que nos rodea. Si eso es cierto en cuanto a los adultos, ¿qué dejaremos para los niños, supeditados como están a nuestros gustos y exigencias? La escenificación de *Virginia* logra un mundo mágico, maravilloso e irreal con sólo la utilización de modestos recursos y un derroche de talento por parte de todos los que participaron en el montaje.

Debemos destacar que la puesta de Elena Tomás sigue la tradición que casi ha llegado a ser un signo distintivo de nuestro teatro para niños: los espectáculos mixtos, donde se mezclan tanto las máscaras, los muñecos, como el actor en vivo, utilice o no el enmascaramiento. Queda demostrado con este montaje que dicha técnica da óptimos resultados cuando se estudia a profundidad y se emplea por necesidad teatral y no para ocultar diferencias actorales.

El reparto de *Virginia* está integrado por Nancy Reyes, Félix Leal, Yadira Pérez y William Vega; mención aparte merece Dayana Guevara, quien realiza un trabajo de manipulación con Virginia; titere sorprendente por su limpieza y expresividad, hasta el punto que nos olvidamos de que Dayana está detrás del titere y nos parece que él cobra vida y aliento y trata de comunicarse con los otros personajes y por momentos hasta con el público, tal es el grado de iluminación que le otorga su manipuladora.

Sin embargo, a pesar de los años que llevan trabajando juntos, el colectivo de actores que

componen el reparto no consiguen una verdadera integración, todavía son evidentes los desniveles de actuación. Nancy Reyes no logra una correcta incorporación de su personaje (dos en la mayoría de los casos), y por momentos nos da la impresión que está repitiendo un texto memorizado y a veces precipitado, en este caso es fundamental la interiorización del personaje. También se nota en William Vega la falta de asimilación de los movimientos y pasos que caracterizan al eguá; aquí es necesario emplear el control del cuerpo para demostrar el personaje por medio del gesto preciso e inconfundible.

Aunque *Virginia* está escrita para niños de ocho o nueve años en adelante, debido a lo heterogéneo del público que asiste a la Sala Raúl Gómez

García, donde radica el grupo, a veces acuden a la representación niños menores que sin entender el planteamiento de la obra quedan atrapados por su ritmo, movimiento y plasticidad.

La obra fue estrenada en diciembre de 1997 y continúa en cartel con gran éxito de público, por lo que consideramos que ya ha pasado la prueba final: su presentación escénica y su confrontación con los niños, en este caso el público más difícil.

Virginia y los orichas ha demostrado que no es sólo literatura para ser leída, sino también teatro para ser visto y oído, y tanto es así que ya está programada para el próximo Wemilere guanabacoense.

LOS SILENCIOS HABITADOS DE LA CALLE DEL CRISTO

Jacques-François Bonaldi

Le hacía falta un gran desenfado, o una buena dosis de inconsciencia o un valor a toda prueba a Doris Gutiérrez para atreverse a hacer lo que hizo en su puesta en escena -¡nada menos que la primera de su vida!- de *Los soles truncos*, del dramaturgo puertorriqueño René Marqués. Ofrecer tanta "lentitud", desplegar tanta "aridez", tomarle tanto gusto a la palabra significativa y dicha con llaneza, querer tanta "encarnación actoral" en un personaje, es ir, a propósito, en plena estación postmodernista, a contrapelo de un modo de hacer teatral que impuso su enfoque de la puesta en escena y numerosos tics que se suponen totalmente establecidos y, sobre todo, justificados. Pero, como *audentes juvat fortuna*, Doris Gutiérrez ganó su apuesta.

Lo que no era nada evidente. En efecto, uno tiene la sensación de que su montaje cámina, por así decirlo, en la cuerda floja de lo trágico y que, al menor tropiezo, las funámbulas -es decir, sus cinco brillantes actrices y ella misma- corren el riesgo de caer al vacío y de aplastarse, en el mejor de los casos, en las redes, en el peor, en el aserrín del melodrama. No ocurre casi nada en el escenario; faltan los grandes efectos; aparentemente todo se juega en tono menor; esperamos en vano un *coup de théâtre*; esas tres hermanas en el ocaso de su vida, al parecer, no tienen nada que decirse (que decimos) y, para colmo, la puesta añade más estatismo a la obra escrita al imponer a las actrices un ritmo que suponemos imitación del lento desplazamiento de las ancianas: eliminar lo accesorio y dejar frente a nosotros sólo lo esencial. No, no hay la

menor concesión -lo que es por lo menos asombroso por parte de alguien que da sus primeros pasos en el mundo de la dirección escénica- y a cada instante se roza la aridez. Sin embargo, todo funciona por dos razones fundamentales: el arte de la puesta y la calidad de la interpretación.

Las actrices crearon sus personajes con gran libertad debido a la directora, quien supo inteligentemente confiar en sus talentos y en sus largos años de experiencia. Cada una hizo su valioso aporte de imaginación y sensibilidad. Orietta Medina y Amada Morado nos ofrecen dos interpretaciones bien diferentes: la Inés de la primera es más sombría, más apagada, más ahogada interiormente, al parecer, con torpezas de gestos y caminar que son casi conmovedores; la Inés de la segunda es más imperiosa, más segura de sí misma, más preservada de la duda, pero sólo en apariencia, ya que se derrumbará ante nuestros ojos, como un animal agonizante, jadeando en un dolor contenido, dándonos uno de los momentos privilegiados de esta puesta; quizá estemos frente a una de las mejores interpretaciones de Amada. Con Emilia, Paula Ali y Adria Santana se arriesgaron en un personaje que poco frecuentaron hasta ahora: Paula Ali, limitada en estos últimos tiempos a personajes populares y más bien simpáticos, debe encarnar aquí a una mujer que vive sobre todo en lo imaginario, torpe en lo real cotidiano, de educación esmerada, y logra modelar a una Emilia muy creíble, cuyo trágico no es demasiado pesado o forzado, ni su ligereza demasiado falsa. Adria Santana, a quien los directores ven más bien en "trágica griega", hace



con Emilia una interpretación memorable, casi antológica. O, más bien, "es" Emilia, hasta tal punto que la diversidad de matices que le imprime, la fineza de los detalles, el estudio de cada gesto y cada entonación resultan un trabajo de orfebre o de encajera. Decía estar obsesionada por Emilia. ¡Qué provechosa obsesión! En cuanto a Micheline Calvert, tiene que interpretar a un ser desagradecido por su ambigüedad, a la vez irreal y muy presente en las dos escenas capitales en que interviene, y, sobre todo, por su ausencia de evolución. Su Hortensia, muy lograda desde el punto de vista plástico, aporta la proporción exacta de etéreo y agresividad que debe contrabalancear las características contrastadas de sus dos hermanas.

Hay mucho arte e inteligencia en la distribución de los símbolos abiertos o escondidos; una gran dosis de delicadeza en los detalles; una bella ingeniosidad en el establecimiento de ese ritual aparentemente inmutable en que se convirtió la vida de esas tres mujeres, cuyos días mejores ya quedaron atrás para siempre; en la organización de los pasitos mediante los cuales se desplaza cada una en la gran mansión sin nunca cruzar los de las otras dos y hasta tratando de no encontrarlos.

La sugerente escenografía de Saskia Cruz (quien también se arriesga por vez primera en ese campo y firma además los trajes y las luces) se acentúa al crear -con gran maestría- una atmósfera de vetustez donde el tiempo parece haberse detenido, donde todo ruido sería casi sacrilego:

esas colgaduras (¿?) todas deshilachadas que bajan de los telares, esos restos de cortinas, esos jirones transparentes que lo invaden todo, se instalan en los espejos, se apoderan del espacio libre; en resumidas cuentas, esas telas de araña que las tres viejas siempre tienen que apartar para poder entrar y salir son, por supuesto, la evocación de lo viejo, lo polvoroso, lo mohoso. Mas sólo en una primera lectura. Porque también esa telas son, por definición, el habitat de las arañas. ¿Y qué hacen todos los arácnidos del planeta, desde que el mundo es mundo, sino, una vez tejida su tela, acechar, espiar, esperar la presa? ¿Y qué hizo Emilia, de entrada, delante de nosotros, sino acechar los movimientos de Inés? Pero ¿para qué? ¿Habría, pues, gato encerrado? ¿Esas tres viejitas no serían tan inocentes como lo presumimos?

En todo caso, el espectador entendió, sin que una sola palabra se haya intercambiado entre ambas hermanas, que ciertos secretos flotan y, sobre todo, pesan sobre esa mansión: la entrada a hurtadillas de Emilia; la caja que disimula detrás de su espalda y que luego esconde en el piano, acrecentando así el secreto que ya implica en sí un cofre; la orden que le da Inés de que el cirio no se apague en el cuarto de Hortensia (brusco tránsito: del universo de las velas cuya llama es símbolo de la vida que uno mantiene y de los años que transcurren -así como del trabajo nocturno y la inspiración poética, por lo cual es muy justo que, independientemente de

su miedo a la luz solar y su gusto algo morboso por la penumbra, sea Emilia, la poetisa, quien las encienda- pasamos a los cirios, sus dobles a la vez religiosos y funerarios); el retroceder miedoso de Emilia...

Esos secretos, el público los descubrirá poco a poco. Igual que entenderá esa presencia obsesiva de los espejos que enmarcan, a derecha e izquierda; pero también colgado arriba al fondo, el universo confinado en el cual evolucionan esas tres mujeres encerradas por la voluntad vindicativa de (la que fue) la más hermosa. No, para ellas no hay escape a sus tormentos, siempre son devueltas a su propia imagen -hoy día mustia, marchita- o, lo que es aún peor, a la de las otras dos y hasta a las de seres ahora desaparecidos... Giran triplemente en redondo en su cárcel, siendo sin cesar cada una el eco de las demás.

¡Espléndido símbolo ese de los juegos lancinantes de espejo! Y ese mismo espectador también entiende por qué la gran escena de acusaciones y revelaciones entre Inés y Hortensia sólo podía desarrollarse -o por lo menos abrirse- con la imagen de ambas hermanas, de pie, intercambiando a través de su reflejo en el espejo. Y está tanto más desconcertado cuanto que duda de la época en que se desenvuelve la escena y hasta de la realidad exacta de una de las dos protagonistas. En todo caso, no le cuesta trabajo entender -por ser tan exacta la puesta- que, en las diferentes escenas en que aparecen, las hermanas no se sitúan en la misma relación frente a su espejo. Así, Inés, la fea, está tejendo algo que no se distingue bien (¿la tela de araña en que pronto va a caer Hortensia?) y se mira en él para intentar encontrar el pasado (¿el instante preciso en que toda su vida y la de la familia Burkhart se rompió en dos y marcó el inicio de su castigo, y que la secuencia precisamente va a reproducir ante nuestros ojos?), o quizá para encontrarse por fin a sí misma ahora que quien la maldijo tuvo forzosamente que levantar la punición (¿el conjuro?); ambos tiempos -pasado y presente- fusionados de manera tan íntima que las fronteras se borran totalmente. Por su parte, Hortensia, la orgullosa cuya belleza todos alaban, se dirige enseguida, al inicio de la escena, como por una inclinación natural o una costumbre enraizada desde hace mucho, hacia el espejo (esos gestos, ¿los realiza en la realidad del pasado o en la evocación del recuerdo?) y se mira y admira en él, tal Narciso, viendo la imagen de una hermosura que mancharon sus hermanas con su envidia y sus celos, envuelta en ese traje de novia que es el símbolo de todos los rencores entre ellas, el objeto apetecido pero inasequible mediante el cual entró la desgracia en la mansión antaño alegre. Una, yerta ante el espejo más desazogado, en la penumbra, cual una estatua o una sombra;

la otra, girando en la luz, cual una mariposa, bajo la blancura de su traje de novia que pronto se volverá inútil. Ahora bien, cuando se sabe que ese tipo de espejo de pie se llama en francés *psyché* (objeto que a veces aparece traducido al español como *psiqué*) y que la palabra griega *psukhē* significa lo mismo "alma" que "mariposa", uno no puede menos que dejar las imágenes entrelazarse en su mente para crear un enjambre de resonancias... Y ¡con qué fineza la puesta ubica el tercer elemento del triángulo frente a ese símbolo omnipresente! Emilia apenas se detiene brevemente dos o tres veces ante los espejos, pero sin mirarse, porque éstos, donde entrevé sin la menor duda su imagen marchita, evocan el Tiempo "horrible" que, según su teoría, "se empeña en pasar" y al que considera como el mayor responsable del drama de su familia. Por otra parte, el espejo no es sólo símbolo, entre otros tantos, del alma y la vanidad; lo es también del autoconocimiento, el cual pasa para Emilia por la poesía: al estar dotada de este espejo, al ser ella misma el suyo propio, no necesita el objeto físico correspondiente. De hecho, su espacio doméstico (su lugar geométrico) es el piano, es decir, el instrumento que hace brotar los sonidos de sus mismas entrañas -y que éste esté desafinado, o, peor aún, que sus cuerdas aparentemente estén rotas es todavía más elocuente-, y su universo es el de la imaginación que cualquier gesto u objeto basta para desatar.

Así, este breve ejemplo permite apreciar la riqueza conceptual y de detalles de esa puesta en escena que algunos calificaron como intimista. ¿Pero es exacto el término? Si entendemos, en literatura, la definición de sentimientos íntimos, delicados, o, en pintura, la representación de una escena de vida familiar, entonces es obvio que no es definitivo el término. Porque, en ningún momento, el mundo externo deja de estar presente. Es más, está en la misma médula del drama que se desarrolla ante nosotros. El texto no aclara las razones por las cuales el naturalista alemán Burkhart tuvo que emigrar a Puerto Rico, en donde se convirtió en rico hacendado, como tampoco sus relaciones exactas con Estrasburgo que, de suponer que nació allí o que su familia fuera oriunda de la ciudad, era de todos modos francesa en aquel entonces, ya que Alsacia-Lorena fue anexada a la corona bajo Luis XIV en 1648 (y Estrasburgo en 1681). La obra, publicada en 1958, se desarrolla según el autor en "la época actual", vale decir en los años 50, el decenio en que Puerto Rico pierde aún más de su poca autonomía al volverse Estado Libre Asociado de Estados Unidos (1952).

Cualquiera que sea la verdadera cronología de la familia Burkhart, entendemos por qué René Marqués utiliza, además del símbolo de una familia con doble nacionalidad germano-espa-

fiola, el de una provincia europea sometida a una disputa constante entre dos imperios. Si, tras haber rehecho el padre su fortuna en Puerto Rico, los "bárbaros" no hubieran nuevamente destruido el universo de los Burkhart al apoderarse de la isla; en resumidas cuentas, si el mundo exterior -la Historia, pues- no les hubiese hecho tantas trastadas, probablemente las hermanas no hubieran caído en el marasmo actual. Porque, si es verdad que fueron ellas mismas sus propios verdugos, y que provocaron su propia desgracia por su envidia, por sus mutuos celos, por las trampas que se hicieron a sí mismas, no es menos cierto que su drama íntimo es inseparable de la tragedia externa.

Y así llegamos a ese más allá de la calle del Cristo. Por mucho que Emilia se obstine en cerrar ventanas y encender velas que Inés se empeña tras ella en reabrir y apagar, la vieja mansión está ubicada en una calle, en una ciudad expresamente mencionada, en un país, y esos hechos ineludibles pesan poco a poco sobre los goznes de las puertas, desunen sus batientes para dejar penetrar a raudales lo real. Y desde entonces se entroncan inexorablemente un mundo de afuera agresor y un universo íntimo casi tan brutal bajo otras apariencias. De esto ya habíamos tenido señales precursoras, pero es en ese gran momento de la escena de los acreedores (por su concepción y por el talento de las actrices) cuando salta a la vista. La modificación que Doris Gutiérrez hizo a la acotación original le confiere, en efecto, un alcance ausente del texto: en René Marqués, Inés abandona la sala y baja para lidiar físicamente con esos hombres que anuncian a las últimas descendientes de la familia Burkhart la pérdida de su casa y la expulsión definitiva de lo que fue su universo; en la puesta en escena, ese realismo desapareció (de la misma manera que están ausentes en la adaptación toda una serie de rasgos melodramáticos a veces demasiado subrayados), y el espectador acaba por perder pie. Sin que se haya oído el menor golpe en la puerta, sin que hayamos visto a nadie, de repente Emilia oye algo, ve gentes, se agita, se asusta, llama a Inés y le pide socorro; ésta entra sin mucho apuro, no nos da en absoluto la impresión de que vea lo mismo que su hermana, tampoco lo vemos nosotros, pero, al parecer, se deja convencer y a su vez empieza a pelear contra lo que sigue siendo para el público ni más ni menos que fantasmas. He allí la palabra: aun cuando sabemos que los acreedores existen porque las tres no han dejado de hablar de ellos, no tienen una forma corpórea definible, ni siquiera una cara para el espectador, y a éste, de nuevo, le asalta una duda: ¿contra quiénes pelean? Y, de no existir esos intrusos, ¿los peores acreedores de Inés, Emilia y Hortensia no serían, en última instancia, ellas mismas, es decir, su conciencia,

su remordimiento, su sentimiento de culpa? Cuando Inés le confiesa a Emilia que vencieron ellos, ¿por qué no suponer -y la puesta en escena y la interpretación de las actrices nos llevan a esa conclusión- que también se refiere a estos acreedores del fuero interno, a esos otros bárbaros, quienes -ya lo vimos- minaron desde antes "los cimientos" del mundo antaño sólido? Y otra vez entramos en el juego de las correspondencias y los ecos: mientras se espían mutuamente desde sus telas de araña, otro tanto hacían contra ellas depredadores mucho más temibles y venenosos. Desde esta perspectiva, ¿qué estremecedores y a la vez aterradores son esos gritos de rabia y miedo de Inés y Emilia, braceando el aire y el vacío (¿como si apartaran telas de araña?), respondiéndose en ecos, martillando el espacio con su ritmo entrecortado, jadeante, a la manera de una fuga, esos "¡Atrás!", "¡Atrás!" que restallan en el silencio final como un intercambio de disparos, como una guerra! Si, los juegos de reflejo en esta puesta en escena no son sólo aquellos de los espejos... Sin duda alguna, un gran momento de teatro.

En la escena de los acreedores, la obra da un giro, no sólo porque se quiebra el ritmo hasta ese momento hierático con que evolucionó, sino también porque los personajes sufren ante nuestros ojos lo que pudiéramos llamar una conversión, o, mejor aun, una transfiguración: desde el mismo instante en que toman la re(solución) de enfrentarse, a su manera, a los bárbaros. Como si los golpes imaginarios o reales que acaban de propinarles les hubiesen despertado y hecho salir de su pasividad frente a la vida menguada que vivieron. Y, sobre todo, como si la agresión directa de los vándalos, el peligro exterior inminente les obligara a reunirse y, por fin, a actuar de consuno. Entonces, en eco (uno más) al llamado a la resistencia que les lanzó Hortensia -pero, ¿cuándo?, ¿cómo? y ¿desde dónde?, Inés y Emilia deciden ir hasta el final de sus fuerzas. E Inés, iluminada por el fuego, se vuelve hermosa. Y Emilia, ya capaz de enfrentarse a lo real, exhorta a su hermana a que actúe. Y Hortensia, ya complacida, puede por fin dormirse definitivamente. Y ¡qué imagen más hermosa y sobre todo más elocuente, mientras las llamas devoran poco a poco la mansión, la de las hermanas, cuidando, al parecer, del último sueño de Hortensia a los pies de quien antes depositaron, una sus poemas, otra, las joyas familiares que conservó celosamente en su honor, las dos como si le pidieran perdón, sentadas una al lado de la otra -por fin juntas-, y luego Inés inclinando lentamente la cabeza para descansar en el

No siempre el universo conclusivo del espectáculo comprueba las hipótesis y los principios puestos en juego por una determinada estética. Felizmente una puesta en escena como la de **Juan Volado**, objetiva, y muestra, el pensamiento teatral del director y mascarero francés Jean-Marie Binoche.

Conocía los presupuestos de trabajo de Binoche. En fecha reciente realizó la relatoría investigativa de un taller que él impartió para un grupo de jóvenes teatristas cubanos. Faltaba, sin embargo, ver un montaje que los articulara. Y éste lo trajo a Cuba el colectivo de mexicanas de Tablas y Diablas, anclado en Jalapa, capital del estado de Veracruz.

Juan Volado es una "comedia celestial" inspirada en una leyenda totonaca cuya construcción se realizó a partir de la creación colectiva, aunque la dramaturgia aparece firmada por Elena Guiochins. Su clave estética se encuentra en ser un teatro de máscaras, mucho más que una especialidad, una cualificación particularísima del universo espectacular. Tablas y Diablas ha llegado a él a través de las sucesivas experiencias de trabajo contenidas en la trayectoria de su directora, Alicia Martínez. Y con **Juan Volado** alcanzan, al parecer, su resultado más significativo en esta dirección.

Juan, cuya bellísima máscara verde-amarilla alude tanto a su despreocupada existencia como a la posibilidad de entrada en él de la naturaleza, es un típico muchacho de origen popular, inculto, barriero y despilfarrador, que sueña con una aventura capaz de liberarlo de su angustiosa ocupación diaria, la de distribuidor de paquetes. Tal vez a esa fuerte motivación hace referencias su apellido o alias -Volado- o quizás al percance que le sobrevendrá. Tan agudo es su deseo en ese sentido que lanza -con seguridad, no por primera vez- una moneda al aire. Las caras de ésta, águila o sol, determinarán, en un paréntesis, su destino. El cielo escucha su llamado, y en vez de complacerle en su traslado de la enorme caja -único objeto real sobre el escenario-, le envía al Águila, que lo conducirá, volando, al reino de los dioses.

Ese paréntesis contiene el viaje soñado por Juan, su escape -su "voladura"- de la realidad, al tiempo que se constituye en el marco estructural de la narración y en la formalización inductiva del sentido del espectáculo. Allí, en el cielo, a pesar de los esfuerzos del recto Dios Rayo y del simpático Dios Trueno, repite Juan los desfuegos a que acostumbra en la tierra. Bota el agua

del estanque donde habitan los peces, maltrata al manzano y al rosal, amarra a la serpiente, lanza los peces a la tierra, aplasta a la araña Bibi -clave humorística casi íntima, pues así llaman a Binoche sus amigos- y, finalmente, cocina, en vez del único grano de frijol necesario -por mágico-, todo un río de frijoles que lo llevará, junto al Dios Trueno, hasta el hartazgo.

Sobre las tablas no existen siquiera representaciones simbólicas de peces, flores, frutas o animales. Todo es inventado por el actor gracias a sus manos y a su cuerpo, en un interminable juego con las más antiguas creencias del teatro: la máscara como nuevo rostro del cuerpo otro del histrión, y las proposiciones de éste, mediante gestos y palabras, de una convención que, una vez aceptada por el espectador, crea, coloca, muestra cualquier cosa detrás de la cuarta pared. Binoche confirma, entonces, su credo de que el teatro es esencialmente el actor, y sintetiza así la sencillez absoluta del montaje con el universo de ideas que se exponen en él, cuyo centro tal vez sea la capacidad creadora del ser humano -de ahí el actor como ente primordial-, y al mismo tiempo su inherente vocación destructora.

Por eso el espectáculo, matizado como la vida, parece advertir sobre la ausencia de memoria del habitante común de México en torno a sus ancestros y a la formidable cultura acumulada, a lo largo de siglos, en el diálogo del hombre con la naturaleza. De ahí que la visible dimensión ecológica propuesta en la pieza no se reduzca al cuidado de lo natural, sino al entendimiento del lugar y papel del ser humano dentro del cosmos. Del mismo modo que lo primero sugiere más que un cielo "arriba", habitado por los dioses, un sustrato "abajo", donde el hombre, sobre todo el mexicano, puede acudir en busca de "nuevas" formas de encarar la vida.

Quizás ese desplazamiento de "arriba" hacia "abajo", del cielo hasta el subsuelo, pretenda también subrayar la posibilidad de encarnación terrena de ese "modelo", por demás no tan modélico si se piensa en las discriminaciones a las que es sometido Juan. Se le encargan las peores labores y tendrá que utilizar sólo la escalera de servicios, aunque esto puede ser visto también como una inevitable enseñanza de trabajo y de vida. En todo caso, estimo que la obra apuesta por subir, desde abajo, ese reino celestial a la tierra y no por alcanzarlo allá lejos escalando desde ella. Está más cerca de lo que imaginamos, pretende decirnos.

Por tanto, el universo visual del espectáculo, a través de las máscaras y el vestuario, recrea con

hombro de Emilia -el primer gesto de ternura que vemos entre estas mujeres-, cada una reconciliada consigo misma y con la otra, ambas transfiguradas, apaciguadas! ¡Por fin purificadas!

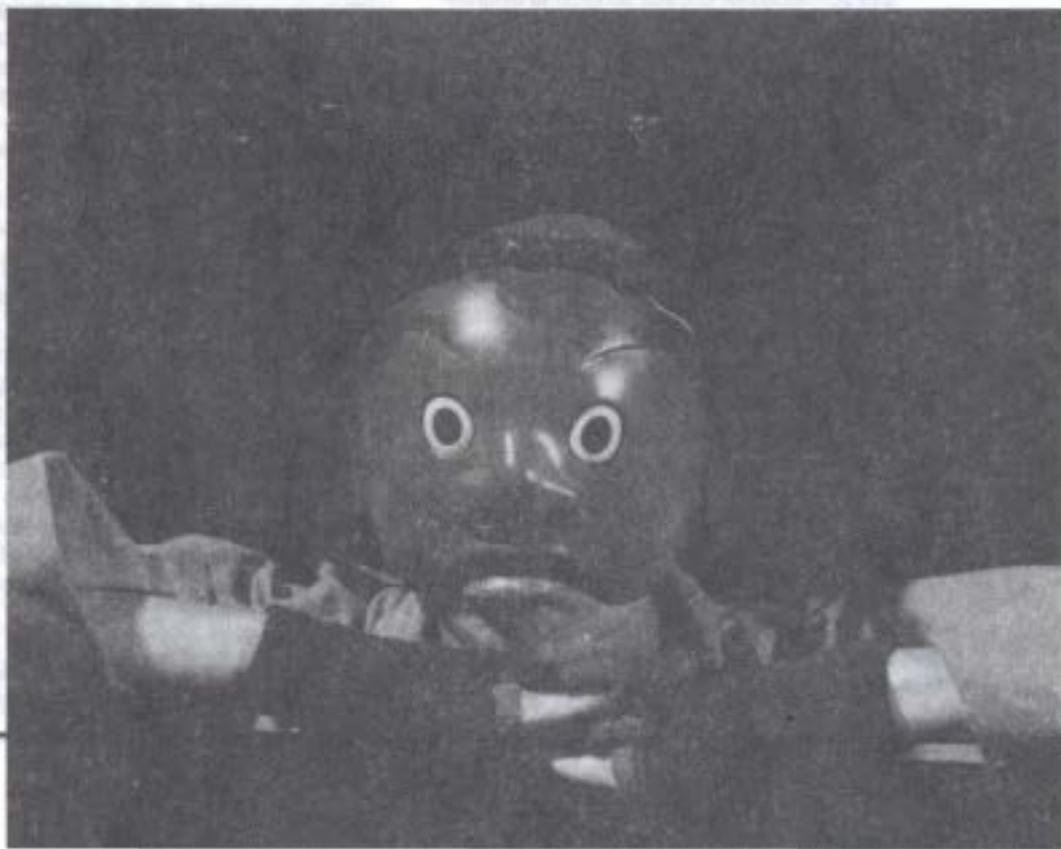
Mucho habría que decir, finalmente, de varios momentos de la obra escrita que la puesta en escena deja hablar por sí solos, directamente relacionados con el contexto político e histórico en que se desenvuelve: el tránsito de Puerto Rico del colonialismo español al neocolonialismo yanqui, en 1898, y luego su camino a la casi anexión, en 1952. Pero, como nada en el campo de la creación es unívoco, las referencias involuntarias a la Cuba contemporánea saltan tanto a la vista que cualquier glosa de mi parte sería un insulto a la inteligencia del público y resultaría superflua. Cada cual encontrará y tomará lo que necesite. Un solo ejemplo: ese "cercar de hambre" de que habla Emilia... Pero hay muchos más: esa "fealdad en nosotras" que recalca con vigor Hortensia cuando Emilia prefiere creer que la única "fealdad" es la de afuera. O el llamado a la resistencia. O esa especie de

"Patria o Muerte" o ese acto "a lo Bayamo" de las hermanas Burkhart como solución definitiva. Sí, abundan los símbolos: esos bárbaros que asedian e invaden, esos turistas que husmean en la miseria material o moral, esos banqueros que eructan mientras digieren, esa transformación de la casa en hostería de lujo... Dejo a cada cual su enfoque personal. Por lo demás, muchos se asombran de la impresionante actualidad del texto y se interrogan. Pues, no, digámoslo de una vez por todas: ¡no hay ahí ninguna mistificación de intertextualidad postmoderna! Doris Gutiérrez no añadió una sola palabra a la escritura original, y se conformó, tras haber hecho un florilegio de los poemas que más le gustaban, con insertar algunos de Dulce María Loynaz, que las actrices utilizaron luego a su antojo, en los momentos y en las circunstancias en que le venían mejor a su personaje.

Sí, esas tres viejitas de la calle del Cristo, quienes nos parecían mudas, tienen mucho que contar-nos. Y ¡cuán habitados son sus silencios!

EL TIEMPO SOÑADO POR LA MASCARA

Omar Valiño





sabiduría y hermosura elementos, códigos de "lo mexicano" sin responder a una reproducción específica de éstos. Las máscaras definen perfiles, caracteres, comportamientos de los personajes, pero no son nunca unívocas, al tiempo que las actrices les dan vida. Adriana Duch es Juan. Pura ductilidad corporal, emanación de una energía suave reforzada por su vis cómica, organicidad instantánea cuando indica -crea- un "objeto" sobre el escenario. Esperanza Mozo se desdobra entre el Aguila y el Dios Trueno, reservándole a este gordo bonachón una comicidad extraordinaria y un efectivo manejo de la voz. Alicia Martínez asumió al Dios Rayo en sustitución de la actriz que hasta ahora lo encarnó, revelándose un lógico desnivel entre su asunción y las restantes.

En todos los casos, la técnica permanece en segundo plano, la codificación no desdibuja el fluido energético natural del cuerpo. Asimismo, la musicalización de Javier Cabrera crea, en vivo, efectos de sonido, difuminaciones, extrañamientos, acentuaciones... partiendo de un set de percusión oculto donde abundan instrumentos de las culturas indígenas yucatecas y donde el oído no alcanza a reconocer qué instrumento produce el sonido; toda una lección del rol y espacio de la música en un espectáculo teatral. Una música que no colorea ni apoya, sino

que dialoga, tensiona, interviene en la puesta en escena.

Jean-Marie Binoche es un teatrista que, virtualmente, se ha hecho y se reconoce en Latinoamérica. Ello explica su fértil aproximación -en verdad, dialógica- a un orden cultural preciso y muy particular, donde no se encuentra en ningún momento una pincelada folclorista o colonizadora. Ambas partes han puesto sus herencias técnicas, artísticas y culturales en juego, fecundándose mutuamente. De ahí la inteligencia en su estructura, el potencial ideológico, la capacidad de hablar al espectador sobre tema tan árido y tan convertido en retórica, la cautivadora seducción y la revelación expresiva de una consciente estética de la máscara en este montaje.

Finalmente, la moneda cae en las manos de Juan. Observe: sol. El viaje imaginal ha terminado. El paréntesis estructural se dispone a cerrarse en la mente de los receptores. Jean-Marie Binoche y Tablas y Diablas nos han hecho comprender el famoso término técnico *tempo* de la máscara: clave de movimiento, desplazamiento y relación en el uso del aditamento, según la estética del maestro francés. Y, como de paso, que el tiempo de la máscara, el espacio-tiempo que intentan construir y revelar, es un tiempo soñado. Por eso Juan Volado sigue parado ahí, en la esquina del barrio, en el mismo lugar.

LA VIDA ETERNA QUE ES EL TEATRO

"...el teatro es una pregunta. Una pregunta eterna".
Paco de La Zaranda

Marilyn Garbey Oquendo

En Andalucía la Baja se fundó La Zaranda, grupo teatral que hace veinte años desanda por los escenarios del mundo. En 1989 llegaban por primera vez a Cuba. En aquel entonces presentaron **Vinagre de Jerez**, espectáculo que pervive en mi memoria asociado a la belleza y a la rareza. Recuerdo gestos, murmullos, música y la intensidad dramática de lo que ocurría en escena.

En esta ocasión traían su última producción, realizada en 1997. **Cuando la vida eterna se acaba** es una obra indescriptible, ni siquiera la reseña más exhaustiva podrá sustituir la experiencia de asistir a la representación, así que sólo intentaré transmitir mis vivencias como espectadora.

La sala Covarrubias del Teatro Nacional acogió a los teatristas y al público, locación inadecuada a mi juicio, pues creo que esa obra precisaba un espacio en el cual no fueran tan evidentes la distancia entre el espectáculo y sus espectadores. Cada una de las partes necesitaba sentir las vibraciones del otro para posibilitar el acto de comunicación.

Se hace la luz. Comienza la función. El escenario se transformó: es un albergue, suerte de refugio, donde viven unos seres que parecen olvidados de la mano de Dios. Afuera cae la lluvia. El sitio les permite cobijarse, pero estallan las pasiones. La vida transcurre lentamente, cada día que pasa se asemeja al anterior, y así sucesivamente, cada día que pasa se asemeja al anterior.

La llegada de un peregrino provocará un cambio, habrá que cederle un lugar. El recién llegado viene en penitencia, con su pierna arrastra una piedra. Los harapos cubren su cuerpo, reclama audilio, pero se lo niegan, tendrá que enfrentarse al temporal. La muerte será lo que rompa otra vez la tranquilidad, y no habrá remedio contra ella, la única actitud posible, la resignación. Moscas que ni los manotazos consiguen ahuyentar, lluvia que no cesa, imposibilidad de salir del círculo, sueños que sólo sueños serán, conversaciones eternas, tiempo que fluye sin detenerse. Las palabras

se repiten una y otra vez, cargadas de intenciones, pero aparentemente sin sentido.

La acción se desarrolla a un ritmo diferente al que corre en la vida cotidiana, es el tiempo de la vida eterna, del teatro; el tiempo que requieren los personajes para expresar sus angustias. En el escenario se encuentran bastidores numerados; a cada personaje le corresponde alguno. Pero cada objeto escenográfico adquiere expresividad por el uso que se le da: componen la escenografía, sirven de apoyo a una acción, delimitan el espacio. La luz, casi siempre mortecina, contribuye a crear una atmósfera opresiva, que refuerza la idea de desamparo.

A La Zaranda no le interesa explicarle nada al público, prefiere construir imágenes, bellísimas, sugerentes, y opta por elaborar metáforas teatrales del mundo en que viven. Los actores de este grupo incorporan el entrenamiento como método de trabajo, que se traduce en la escena donde despliegan su actividad corporal no sólo para permanecer vivos en el escenario, sino también para poder emplear los objetos que los acompañan y para colocar las voces tal como las exigen los personajes que interpretan.

En la última escena se presentan los bastidores -recordar que vienen numerados. De cada uno cuelga el traje que vistió el actor. Se apaga la luz. Es el fin de la representación. Después de la ceremonia de desgarramiento que han protagonizado, los actores no pueden salir a inclinarse ante el público a recibir los aplausos.

La Zaranda volvía a La Habana y quienes lo aplaudimos en el 89 suponíamos que el retorno de los andaluces vendría precedido por una campaña promocional que despertara las expectativas. Sin embargo, la promoción una vez más demostró su ineficiencia y muchos se perdieron la oportunidad de asistir a un momento irreplicable. El grupo que nos visitó ha descrito -por los caminos del teatro- una trayectoria vital y rigurosa, ampliamente reconocida, en la cual destacan la importancia de sus contactos con América Latina. La Zaranda merecía otro trato de las instituciones cubanas.

EN DEFENSA DEL TEATRO

Conscientemente, La Zaranda ha elegido la vía teatral para dejar constancia de su paso por la tierra. Apartándose de los patrones al uso, marcados por los vaivenes del mercado, quieren escribir su respuesta a esa pregunta eterna que es el teatro. Si algún día la vida eterna se acabara, tal vez renaciera en las imágenes teatrales que han construido sobre las tablas.

LA OPERA RITORNA VINCITORA

Ada Oramas

afluencia de público a la Lorca en funciones de ópera se igualaría a las de ballet nadie lo hubiera creído. Y hoy puedo afirmar que esto ocurre así, y rememorar aquellas del siglo XIX o, para llegar más cerca, la etapa del surgimiento del Teatro Lírico Nacional hace 35 años.

Esto no ha sucedido espontáneamente. Mientras en el Gran Teatro de La Habana se desarrollaba una gran diversidad de propuestas, entre éstas, videos de ópera, que concluyeron con un homenaje a María Callas en el Teatro alla Scala de Milano, conferencias de Angel Vázquez Millares y otros especialistas, en casas de cultura de distintos municipios se realizaron peñas, recitales y encuentros con el público de los

solistas consagrados al arte lírico.

No cabe la menor duda de que este triunfo ha sido el resultado de un estudio de las potencialidades del gusto capitalino: Descubrir cómo un diálogo abierto en la comunidad puede ir ampliando su perspectiva hasta llegar a transformarse en un interminable alud de espectadores en la sala García Lorca, ávido de admirar los clásicos operísticos en puestas cuya calidad ha situado en segundo plano a las zarzuelas españolas que -por razones genéticas- debían ser el punto culminante de estas temporadas, pero que no acaba de encontrar cómo lograrlo, pues las representaciones mantienen discursos lastrados por lenguajes convencionales. Sin embargo, otoño e invierno se han convertido en primavera, por el bel canto, en sus dos temporadas. Es evidente la fuerza de la ópera en La Habana, pero lo im-



• Tosca

EDUARDO MOJICAS

Hasta hace menos de un año, el género lírico estaba en notable desventaja con otras propuestas que abarrotan la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana, principalmente las temporadas del Ballet Nacional de Cuba y las funciones del Ballet Español de La Habana. Ya el año pasado, se observaba que el gusto del público trazaba una parábola y que el género lírico se mostraba como uno de los imanes que atraía el favor del auditorio.

NO ES EL ENIGMA DE LAS SIETE LUNAS

Algunos cantantes y músicos dicen que es un misterio. Otros prefieren disfrutar su momento sin entrar en explicaciones ni buscar la razón de un hecho que si no es insólito, al menos es bien singular. Si hace un año hubiera dicho que la

portante no es haber recuperado ese respaldo del público, sino mantenerlo. El movimiento escénico y las dinámicas de hoy son muy diferentes a un siglo atrás. Y en el repertorio presentado, tres puestas se distinguieron como hechos artísticos y exigen el recuerdo en la memoria viva de lo escenificado. En ellas, sin que pueda hablarse de perfecciones, vemos el aliento de la contemporaneidad en su tratamiento.

LOS CONTRASTES DE TOSCA

Los debuts de Lázara María Lladó y Oscar Pino contribuyeron al realce de esta puesta de Juan Rodolfo Amán, donde se apreció un esmero en la dirección artística, en la conducción del trabajo actoral de los cantantes hacia la razón de ser de los personajes, orquestando las características de sus desdoblamientos hacia el lenguaje re-creado por Giacomo Puccini.

En el primer acto, Israel Hernández, en el Angelote, permitió apreciar su alto profesionalismo técnico y vocal desde su *entré*. El barítono Oscar Pino supo asumir las complejidades del Sacristán, enmarcándolo en las características del bajo bufo del repertorio de la ópera italiana, tanto en su escena inicial del recitativo del *Angelus*, en el aria *La recóndita armonía*, como en la famosa escena de *La cantoría*, respaldado por el coro de los monaguillos y la escena final con el barón Scarpia. Pino logró una caracterización notable por su absoluta incorporación en este rol.

Lázara María Lladó fue toda una revelación en su debut en la Floria Tosca. Actriz consagrada en los géneros de la opereta y la zarzuela, en su siempre recordada *Violetta Valéry* de *La Traviata*, dio muestras de un eficaz desempeño al personificar a Floria Tosca, por la conjunción de su femineidad y el temperamento dramático que requiere este personaje que encierra multiplicidad de facetas.

La Lladó hizo gala de la madurez alcanzada a través de una sólida experiencia operística, para adecuar su tesitura de soprano lírica a esta



• *Madama Butterfly*.

EXPOSTO

representación pucciniana. En los dúos del primer acto con Cavaradossi y Scarpia, respectivamente, en todas las escenas del segundo acto y en el patético final de la obra, se consagró como una cantante de primera línea entre las solistas de la ópera de Cuba.

Habría que dedicar un párrafo aparte para la plegaria *Visid'arte*, de Lázara María Lladó, con la cual arrancó una larga y prolongada ovación a los espectadores. Su *fato* denota una maestría técnica que perfiló con una musicalidad exquisita los matices de su voz en los tres registros (grave, centro y agudo), lo cual dio por resultado una acabada interpretación, muy especialmente en los agudos, al final de la obra, cuando se lanza al abismo, mientras emite un *si bemol* que supo sostener con especial brillantez.

Dentro de la historia de *Tosca* en el repertorio del colectivo, el tenor Ramón Chávez sentó pautas como Mario Cavaradossi, en una excelente concepción del personaje. En la actualidad aún

puede salir airoso por su oficio en el género, pero sus facultades vocales han mermado con respecto a años anteriores.

Angel Menéndez es un caso excepcional entre los solistas, pues aún mantiene su eficiencia escénica y vocal en papeles como el barón Scarpia. Bernardo Lichilin, en Spoletta, elevó a la categoría de protagonista esta pequeña actuación, haciendo gala de su alta técnica y de su carisma.

La puesta no satisfizo las expectativas de los dilettantes como en años anteriores, debido a que el diseño escenográfico resultó poco funcional en sus elementos, sobre todo en los actos primero y tercero. En cuanto al diseño de luces, se apreciaba muy deficiente, pues existían zonas oscuras que dificultaban la visión de los personajes en su acción dramática. La orquesta no brindó la apoyatura musical que exige la partitura, lo cual impuso un marcado esfuerzo a los cantantes.

LA CONSAGRACION DE UNADIVA, EN MADAMA BUTTERFLY

Uno de los títulos tradicionales en la ópera de Cuba es, indudablemente, *Madama Butterfly*. María Eugenia Barrios siguió el camino de Ana Menéndez, quien la estrenó e hizo una versión inolvidable, y se unió al binomio de Ana y Roberto Sánchez Ferrer, los que llevaron de la mano a esta diva en su debut en esta representación en 1968. Ella interioriza en toda su magnitud este complejo personaje, dándole unos matices de alta calificación escénico-musical. Pone a prueba todos sus conocimientos técnicos y dominio escénico, lo cual provoca largas ovaciones del público en su admirable Cio-Cio-San.

Humberto Bernal, en su debut en Cuba como intérprete del teniente Pinkerton, mostró la dicotomía de su quehacer artístico. Poseedor de facultades notables en su tesitura de tenor lírico, se concentra en la parte musical y le resta importancia e interés a la parte dramática. Resultó encomiable su lucimiento vocal en el aria *Addio fiorito así*, del tercer acto.

En el consúl Charpless, el baritono Nelson Martínez evidenció sus excepcionales valores para el *bel canto*, por la potencia y musicalidad que conjuga en un personaje sin grandes complejidades psicológicas. Ello le permitió incursionar en esta obra de Giacomo Puccini y en este rol específicamente, apropiado para los jóvenes cantantes. En el segundo acto alcanzó gran relevancia por su seguridad en la partitura.

Como la Susuki, Leisy Lobillo asumió con sobriedad las expectativas de este papel. Logró mo-

mentos de gran impacto por los bellos matices de su voz de mezzosoprano, con especial lucimiento en el registro grave. En el *Dúo de las flores*, con la Barrios, alcanzó el empaste necesario en uno de los momentos más notables de este título.

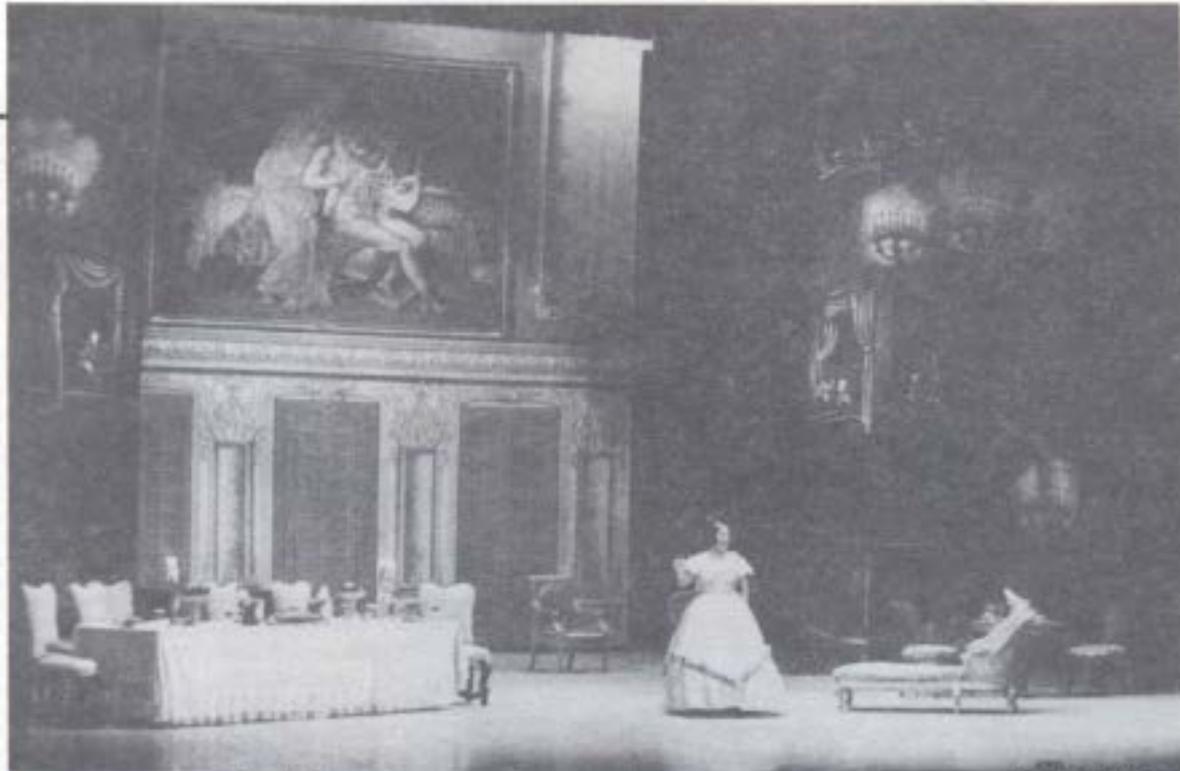
Bernardo Lichilin engrandeció un rol comprimario, pues redondeó con empatía y lucimiento el Goro, harto difícil en las complejidades que entraña para ser cantado. En los segundos papeles, Pedro Eduardo Hernández, Oscar Pino y Carlos Lamelas desarrollaron con acierto las caracterizaciones de Bonzo y Llamadoni, respectivamente.

Ana Menéndez, en su responsabilidad como directora artística, desplegó un trabajo concienzudo en un montaje que, pese a lo convencional, pudo revestirlo de un aura poética, para lo cual poseen un especial significado los efectos de luces, donde las sombras chinescas, siluetas y la translucidez opalescente de ciertos elementos de la casa, unidos a la escenografía, mantuvieron la atmósfera que apunta hacia la leyenda, aun cuando el trabajo actoral de la mayoría de los solistas no permitió la integralidad de la puesta como hecho escénico.

UNA TRAVIATA INOLVIDABLE

Lo más relevante de las temporadas de otoño e invierno fue la escenificación de *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, muy en particular por la actuación de la soprano lírica María Esther Pérez, quien entregó en esa función la mejor Violetta Valéry de su carrera. La abordó con una confianza plena en sí misma, desde su *entrée* hasta la trágica muerte de esta mujer inspirada en *La dama de las Camelias*, de Alejandro Dumas (hijo). En los impactantes momentos del *recitativo* y aria *Ah, for's lui sempre libera*, hizo un verdadero derroche de facultades, atacando con maestría los sobreagudos y el siempre esperado *si bemo!*, pasando por esos retos que imponen el tradicional *Brindis* y el dúo con Alfredo del primer acto; el dúo con Germont, del segundo; el *concertante* del tercero; y la tan emblemática *Parigi o cara* que canta con Alfredo, así como *Addio al passato*, que elevaron a la apoteosis el cuarto acto junto a la *escena de la muerte*, que construyó de un modo sencillamente magistral: estremeció al auditorio por su fuerza expresiva y esa tragicidad que supo imprimir a la emisión de las notas con exquisita modulación. En el año del aniversario 35 del Teatro Lírico Nacional, el nombre de María Esther pasará a la historia como una de las mejores intérpretes de Violetta Valéry.

Alfredo Germont es uno de los personajes que más ha caracterizado la carrera del tenor lírico



• La Traviata

RICARDO LOPEZ

Adolfo Casas, quien reúne vocal y escénicamente los presupuestos perfilados para su trazo en música y dramaturgia. Hizo gala de sus notables condiciones, muy específicamente en el recitativo y aria *Dei miei volenti spiriti*, del segundo acto, que exige una tesitura como la que él posee. Supo dar la gran fuerza dramática que requiere el pasaje del tercer acto, en el cual increpa a Violetta en el palacio de Flora. También mostró las cualidades de un verdadero divo en el dúo final del cuarto acto, extrayendo todas las posibilidades del ensamble armónico con María Esther.

Giorgio Germont es algo así como la carta de presentación del baritono Angel Menéndez, quien lo estrenara en la temporada de ópera popular de 1961, en el teatro Amadeo Roldán y, desde entonces, lo mantiene en repertorio. Indudablemente, el segundo acto es el de mayor brillantez para el Giorgio, que no por lo extenso (23 minutos) deja de mantener el interés tanto en los cantantes como en la música, llegando al momento de mayor virtuosismo en el *pezzo Di provenza il mar*.

La Flora revela las posibilidades que anida Maite Millán, una de las figuras jóvenes que más ha sobresalido en los últimos tiempos. En su desempeño en este papel, por la relevancia que supo insuflarle, se revela como una cantante apta para asumir roles protagónicos. En el Barone Douphol, Pedro Arias Domínguez retrata escénicamente el personaje y lo eleva a un plano de primer orden, por su talento y experiencia, por ser -en

suma- un consagrado. Ocurre algo muy similar con el tenor lírico Bernardo Lichilín, ya con un dominio operístico, pese a su juventud, lo cual se inscribe en su recreación de Gastone, visconde di Letorieres; una puesta que denotó el profundo conocimiento en el género del maestro Armando Suárez del Villar, quien supo conducir con mano firme a los intérpretes, con su propio diseño de escenografía, altamente funcional.

Los bailables, ejecutados por el ballet del ICRT, expresaron coreografías poco imaginativas, y la presencia de gitanos y toreros resultó un tanto forzada. La masa coral aportó magnificencia a los pasajes musicales, aun cuando sus desplazamientos escénicos en los actos primero y tercero sólo cumplieron con discreción su cometido.

El virtuosismo del soporte musical brindado por la orquesta, conducida por el maestro Manuel Duchesne Cuzán, aportó uno de los mayores méritos a esta puesta, que fue la joya de la temporada debido a la coherencia de sus elementos integrales, y alcanzó el triunfo más resonante por las ovaciones del público.

El *bel canto* se encuentra en el climax de la preferencia del público de la capital cubana, que por conocedor demanda una calidad superior a cada una de las facetas que exige la talla de esta gema, la cual aún encierra el enigma de las siete lunas: ¿Ritornará victoriosa la ópera en la próxima temporada?...



Una joven agencia de gestión comercial al servicio de las Artes Escénicas Cubanas

En 1995 se concretó una necesidad que demandan las nuevas condiciones de nuestro país, la creación de ESCENARTE, una entidad especializada en la representación, promoción y comercialización de los artistas, grupos y compañías del Consejo Nacional de las Artes Escénicas Cubanas, para sus presentaciones o giras en el exterior.

Este trabajo de representación abarca las manifestaciones de danza folklórica, contemporánea; ballet clásico; pantomima; circo; teatro dramático, musical, humorístico, para niños y jóvenes, y de títeres.

Esta gestión comercial genera ingresos, que sirven para los múltiples destinos y necesidades del movimiento teatral y danzario cubanos, además de aquellos que perciben los artistas, las líneas aéreas cubanas y la administración tributaria estatal.

En este período la demanda de comercialización se ha inclinado hacia la danza folklórica y el circo, por lo que se impone una mayor gestión y aprovechamiento de oportunidades en otros géneros.

Pretendemos diversificar nuestras ofertas en mercados específicos, por vías tales como:

- Insertar a nuestros grupos en importantes circuitos internacionales del arte.
- Propiciar la confección de materiales promocionales y de imagen a los proyectos comerciales.
- Perfeccionar los acuerdos contractuales para valorizar el talento en correspondencia con su nivel artístico.
- Propiciar coproducciones con productoras extranjeras que aseguren el mercado en importantes circuitos internacionales del arte.

ESCENARTE marcha por el camino de mejorar su gestión y eficiencia, perfeccionando métodos y estilos de trabajo con mayor profesionalismo y autoridad internacional.

El equipo de trabajo, consciente de su responsabilidad y con la experiencia alcanzada en estas complejas funciones, también está tratando de transmitirlo a artistas, especialistas y directivos con quienes se relaciona, desarrollando actividades de asesoramiento jurídico y de marketing. A toda esta labor se incorporan modernos métodos de comunicación electrónica que requieren altos niveles de actualización para penetrar el exigente mercado internacional del arte.

IncurSIONAMOS, además, en nuestro incipiente mercado de fronteras.

Junto al CNAE, ESCENARTE obra en función de alcanzar una presencia internacional de las Artes Escénicas Cubanas acorde con los niveles y diversidad que posee la cultura revolucionaria.

DEFINICIONES EN EL ESCAMBRAY

Diálogos en torno al vínculo **TEATRO Y MERCADO**

Del 31 de octubre al 2 de noviembre de 1997 tuvo lugar en La Macagua, sede del grupo Escambray, la tercera edición del evento "Teatro y nación. La escena cubana ante el 98". Dedicado en esta ocasión al tema "Teatro y mercado", reunió allí a teatristas, funcionarios y especialistas de diversas generaciones y segmentos de la escena nacional, los cuales abordaron desde diferentes puntos de vista las complejas aristas en torno a este aspecto. Alejados de compromisos simulados, de falsas vocaciones de diálogo, con objetivos precisos y creadas las condiciones efectivas para el intercambio, los participantes arribaron a un conjunto de conclusiones que los firmantes de esta nota introductoria fuimos encargados de redactar. Tales conclusiones no recogen, por supuesto, la riqueza de conversaciones y polémicas amplias y diáfanas, pero aportan, en nuestra opinión, reflexiones válidas en torno a un tema tan actual como impostergable en su abordaje.

Omar Valiño y Pedro Morales

El consenso se tejó alrededor de los siguientes puntos:

- Que es imprescindible la subvención estatal para la existencia presente y futura del teatro cubano, así como para su desarrollo, más ante la configuración económica actual y perspectiva del país.
- Que es necesario proteger efectivamente las investigaciones y prácticas de laboratorio teatrales mejor orientadas, sin subordinar tales búsquedas a criterios reduccionistas de rentabilidad y ganancias.
- Que hay que concebir las relaciones de mercado como generadoras de valores materiales y espirituales, en tanto condicionan la socialización de la obra artística, contribuyendo de ese modo al sostenimiento de la actividad teatral y danzaria por vía de la compensación a las asignaciones del presupuesto estatal.
- Que es imprescindible la profundización en los teatristas de una conciencia económica, desterrando imágenes prejuiciadas en torno al mercado para concebirlo como aliado del trabajo cultural en las condiciones de nuestra sociedad.
- Que en ese sentido es urgente continuar fomentando, en el subsistema de las artes escénicas, la pluralidad de formas organizativas desde el punto de vista financiero y salarial, en dependencia de las características internas de cada género, línea de creación y colectivo artístico. Asimismo, flexibilizar el funcionamiento de las áreas económico-laborales de los Consejos de Artes Escénicas, sobre todo en la implementación de novedosas formas de pago.
- Que es perentorio elaborar, para las artes escénicas, estrategias de mercado con base en el trabajo interdisciplinario y con carácter sistémico, abierto a la evaluación de distintas iniciativas y decantador del espontaneísmo, la improvisación, la falta de preparación y el empirismo.
- Que es necesario estimular la libertad de acción y la iniciativa promocional y comercializadora de los colectivos artísticos, y apoyarlos materialmente.
- Que se crea una contradicción muy peligrosa si se pretende explotar un producto artístico por parte de las instituciones cuando éstas no han intervenido, invertido ni apoyado material o promocionalmente el proceso de elaboración del espectáculo.
- Que hay que trabajar en la creación de una infraestructura en función de la promoción, al tiempo que reducir a lo imprescindible la cantidad de estructuras y trabajadores en torno a la creación artística.
- Que es impostergable sistematizar las evaluaciones periódicas de la calidad de los resultados artísticos, como piedra angular del sistema de proyectos y base insustituible para un mercado eficiente.
- Que de existir un cumplimiento cierto del contrato efectuado entre el colectivo artístico y la institución, así como resultados artísticos apreciables, se reduciría el número de proyectos teatrales y se redistribuirían mejor los recursos, salarios, espacios, etcétera.
- Que se impone una selección más rigurosa en función de la promoción internacional, al tiempo que no debe ser confinada a un número marcado de grupos o personas.
- Que es posible fomentar en fronteras un mercado que opere en divisas, creando las condiciones e inversiones para ello.
- Que no tarde conferir el estatuto legal a las gestiones financiero-mercantiles con que ya opera el Centro Promotor del Humor.
- Que los creadores deben promover investigaciones de público desde la perspectiva del mercado, con vistas a que cada grupo halle un balance entre propuestas artísticas y necesidad del receptor.
- Que en la medida de lo posible se deben reactivar las giras interprovinciales o nacionales, con criterio de rentabilidad y mercado.
- Que atendiendo a una correcta política de programación, se logre la realización de temporadas para aquellos espectáculos que lo merezcan por su interés artístico y sus posibilidades de recaudación.
- Que se debe impedir, gracias a todos estos esfuerzos, que el mercado para el teatro sea sinónimo de las "exigencias" de un público compuesto por los nuevos sujetos sociales, ávido de productos comerciales, legitimadores de normas éticas y culturales ya periclitadas.
- Que el teatro vivo es siempre un recurso operante contra la homogeneización, la banalidad y la trivialidad, y, por sus características particulares, es siempre un arte a favor del ser humano.

CITA TEATRAL EN SANTA CLARA

Jesús Barreiro Yero

Del 2 al 8 de febrero, en el Centro de Promoción Cultural El Mejunje, de Santa Clara, se celebró el VI Festival de Espectáculos de Teatro de Pequeño Formato, al que asistieron varios colectivos del país, los que presentaron 12 títulos de teatro para niños y 9 en teatro dramático, más una representación en esta última modalidad de la República de Argentina.

El evento resultó ocasión propicia para agasajar por su fructífera vida artística a la versátil actriz Verónica Lynn y por su sostenida e ininterrumpida labor creativa al Teatro Guiñol de Remedios. El Festival permitió, además, desarrollar un taller de maquillaje a cargo de los especialistas del Centro de Teatro y Danza de La Habana: Adela Prado y Tony Angelino, y un video taller con obras teatrales antológicas de Iberoamérica, que gentilmente aportó Eduardo Sánchez Torel, director de programas de la Televisión Española.

Abercar toda una programación que se iniciaba en la mañana y se extendía hasta la medianoche no fue nada cómodo, como tampoco resulta comentarla ahora en pocas líneas, por eso nos conformaremos con una mirada ceñida y detenida brevemente hacia cada uno de los espectáculos en concurso.

Con la obra **Romance del papalote que quería llegar a la luna**, de René Fernández Santana, se presentó el grupo Eclipse, con la conducción del joven director Raúl Rodríguez, quien con imaginación y fantasía supo engarzar las peripecias escénicas de la historia. Por su parte, los actores se esforzaron por dar alma, corazón y vida a los objetos inanimados, propósito que no todos logran a plenitud, como fue el caso del actor Javier Pérez (Papalote) que, a pesar de su rostro bondadoso y agradable, le faltó enfatizar los matices expresivos y gestuales en los diferentes conflictos por los que atravesaba.

Con textos de Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, y leyendas y pataquines del folclor afro cubano, se mostró el actor Leonel Rojas, del grupo Okantomi, con un trabajo unipersonal que dirigieron Martha Díaz Farré y Pedro Valdés Piña, al que titularon **Negro Negrito**. El actor Leonel Rojas demostró tener ángel y carisma en este tipo de desempeño. Ahora bien, debe de velar las transiciones de fonación al pasar de una caracterización a otra.

El Guiñol de Remedios trajo la obra **Bicho malo en el pozo**, con la actuación y la manipulación de los hermanos Miguel Ángel y Fidel Galbán del Vals y con dirección de este último. **Bicho malo...** es un espectáculo que se caracteriza por la musicalidad, el movimiento gestual-corporal sincrónico de los ejecutantes, el aprovechamiento del espacio escénico y la vitalidad actoral que les imprimen los hermanos a la leyenda de corte afrocubano concebida de la imaginación de Fidel Galbán, padre.

Con dramaturgia de Norge Espinosa, llegó a El Mejunje el espectáculo **Sácame del apuro**, por el grupo Pálpito, con conducción de Ariel Bouza y Julio César Ramírez y las excelentes interpretaciones, muy bien caracterizadas, de Celeste del Pozo López y Ariel Bouza Quintero, en el rol de la mulata y el negrito del bufo cubano, respectivamente; al sainete, de manera ingeniosa y de buen gusto, se suma el gallego en un retablo sencillo y funcional, que les proporciona a los actores manipuladores un feliz desempeño.

Magia en 4 letras fue la propuesta del grupo Juguetes de Juglaresca Habana, con los actores y titiriteros Reinaldo Álvarez y Augusto Carrazana, y dirección de este último. En la obra, con el empleo de diferentes técnicas de muñecos -de varilla, guante y marote-, nos narran una bonita historia en la que se palpa buena manipulación y una correcta modulación y proyección de la voz.

Al unipersonal **La flauta mágica**, del Proyecto Mágica Sonrisa, de Santa Clara, le faltó magia para mantener el interés y la atención de los niños, producto de un deficiente desempeño del actor William Rodríguez, que además asumió la dirección de su propio espectáculo, algo muy difícil para los que incursionan en ambos menesteres por primera vez.

Con dirección y puesta en escena de Omar Bilbao y textos de Isabel Bornerman, Aquiles Nazoa y Soledad Cruz, Alexander Paján, del grupo El Taller, asumió el unipersonal **Entredós o Historias de chicos enamorados**. Esta obra le permitió al joven actor demostrar su capacidad actoral, sustentada en esta ocasión en un eficiente trabajo corporal que le permite lograr un novedoso lenguaje de imágenes que enriquece la técnica del clown a la que acertadamente recurre.

La puesta **La lechuza y el monte**, del grupo Teatro de la Villa, con dirección de Tomás Hernández y desenvolvimiento de la actriz titiritera María Elena Tomás y música en vivo de Dayana Guerra, recrea con mucha fantasía y fino gusto la historia de Eufe Araña, en un sencillo retablo de llamativos colores que posibilita aceptadas soluciones a la dramaturgia de la obra, la que se crece con la convincente manipulación y modulación vocal de la actriz.

El Proyecto H, de la provincia de Sancti Spiritus, trajo, de Francisco Garzón Céspedes, **Los dos leones**, con dirección artística de Hugo Hernández; puesta que no alcanza presupuestos artísticos sólidos por varios factores: retablo sin encanto ni atractivos, actores manipuladores con pobre desempeño en esta compleja dualidad, diseño y confección de muñecos simplistas carentes de belleza y fantasía.

La pobre rica fue la puesta del grupo Teatro Escambray, con la actriz María de los Angeles Agüero y la dirección de Orisel Gaspar. El espectáculo unipersonal dejó ver a una joven segura en el desenvolvimiento de sus roles, caracterizados por una vivacidad gestual corporal a tono con la correcta pronunciación, inflexión y proyección de la voz.

De la Compañía Juglaresca Habana, también estuvo presente el Proyecto Patilucho, con **Cuentalucho**; la dirección artística estuvo a cargo de Luis Crespo, quien además se desenvuelve como actor, mimo, payaso y titiritero, logrando ensartar con tino y gracia las distintas historias que integran el espectáculo, del que hace cómplices activos a los niños, que aportan su encanto y alegría.

El joven actor Gioberti Jiménez, del Guiñol de Camagüey, presentó el unipersonal **Caballito enano**, de Dora Alonso, en versión y dirección de Mario Guerrero; éste fue el único que no pudimos ver dentro del marco de la confrontación.

En la modalidad de teatro dramático, ¡la dama primero!

La uruguaya Graciela Pérez Cubas asumió la responsabilidad actoral en el unipersonal **Estrella negra**, de su coterránea la dramaturga Adriana Genta, con dirección artística y general de Martín Rosso, de Teatro 2, de Argentina. La pieza, exhibida en otras latitudes, muestra a una actriz con un trabajo integral desde el punto de vista interpretativo, que combina convincentemente organicidad, gestualidad y veracidad artística con limpieza y creatividad.

Bajo la dirección de Julio Moracén, se presentó Chaka Laboratorio, proyecto teatral de Ciudad Habana, con el unipersonal **Bien bien bien**, que interpretó Domingo Candelario, actor que logra conjunción en el dominio vocal expresivo corporal, aparejado a un máximo aprovechamiento del espacio escénico y del único objeto en que se apoya: un cubo.

El grupo Jueguespacio que dirige José Santos, mostró **Baby Condón**, con el actor Jorge Félix Echevarría. La puesta, que inicialmente parece interesante y novedosa, se diluye dramaturgicamente por los diversos aspectos que aborda sin una coherencia lógica, lo que imposibilita que la propuesta tenga una culminación exitosa, a pesar de los resortes actorales que opera Jorge Félix.

Teatro Taller de La Habana, bajo la conducción de Dimes Rolando, propuso el unipersonal **La vida es un carnaval**, con el desempeño actoral de Alexander Paján, el que demuestra tener dotes y carisma para este tipo de espectáculo basado en un personaje del teatro bufo, el negrito. Paján tiene perspicacia y logra la comunicación con el público, pero el trabajo se resiente en su concepción y en la necesidad de una investigación profunda sobre este género y la caracterización psicológica del negrito.

Teatro de los Elementos de Cienfuegos propuso **Malcom X**, con Portilla Castro en el unipersonal que dirigió José Oriol González y con texto de Ricardo Muñoz, quien asumió la adaptación de la biografía de Malcom X. La pieza descansa sobre una búsqueda corporal, sonora, expresiva, donde el autor demuestra tener fibras y estar entrenado para este tipo de labor.

Antígona la dirigió Jorge Luis García, del grupo La Balanza. Este colectivo integrado por jóvenes talentos presentó un trabajo serio, en el que se observa la búsqueda de una poética propia.

El grupo Eclipse asumió **Karol**, del dramaturgo polaco Slawomirk Mrozek, con adaptación y puesta en escena de Raúl Alfonso. Esta es una obra de teatro del absurdo, que pretende, a través de la farsa, el humor negro y el grotesco expresivo, denunciar la intolerancia y la mediocridad, y en la cual la actriz Mercedes Blanco logra una exquisita caracterización de su personaje, un viejo.

El Conjunto Dramático de Camagüey llegó con la pieza **Zona franca**, inspirada en la obra **El parque**, en versión colectiva que dirigió Cecilio Montejo, y en la que actuaron Marlene Aguilar y Reinaldo González; ella se mostró más orgánica, y él evidenció un pobre trabajo en su caracterización; evidente la dificultad en las transiciones verbales y en la modulación y proyección de la voz.

Un soldado, ¿desconocido? estuvo a cargo de La Leña del Humor de Santa Clara, con dirección de Carlos Fundora y las actuaciones de José Lorenzo Hernández y Edel López. El espectáculo, basado en una idea del director sobre una adaptación para el teatro de Ignacio Gutiérrez, de la novela de Pablo de la Torre, no consigue consumarse como un loable hecho artístico por la falta de profesionalidad con que se tomó la puesta, así como por la endeble actuación.

El Guiñol de los Matamoros fue la puesta del Teatro de las Estaciones de Matanzas, espectáculo de estampas musicales para títeres y actores que sintetizan nuestra idiosincrasia y cubanía, en un contexto escénico de gran derroche de magia, imaginación y fantasía, donde Fara Madrigal, Rubén Darío Salazar y Arneldy Cejas combinan coherentemente la actuación y la manipulación de diferentes técnicas de muñecos.

Reflexión final:

El evento mostró una gran variedad de obras y espectáculos a partir de las propuestas de los Consejos Provinciales de las Artes Escénicas del país. Ahora bien, no en todos los casos se hizo una selección justa, en que prevaleciera la calidad y el buen gusto; así se comprobó en algunas de las representaciones exhibidas en la competencia, donde estos parámetros no primaron y sí el paternalismo y la superficialidad.

Los organizadores deben de ser más exigentes a la hora de conformar la obra a concurso, teniendo en cuenta lo anterior y atendiendo a que realmente las puestas en escena no se vean resentidas con el entorno y los escasos equipos técnicos de El Mejunje, sede central del Festival, ya que en más de una ocasión y en ediciones anteriores hemos sido testigos de espectáculos que sus realizadores se han aferrado llevar a este espacio, y sus resultados artísticos han mermado por cuanto no han contado con todos los requerimientos técnicos con que fueron concebidos y mostrados en otras instalaciones.

No es menos cierto que éste es un Festival en el cual todos quieren participar, y sus organizadores, como buenos anfitriones, les abren los brazos; pero hay una realidad, por el bien del Festival, por su buena salud, es necesario velar porque se cumplan los requisitos de la convocatoria en aras de ganar en calidad y respeto al público, que de manera entusiasta y disciplinada siempre colmó los horarios de apertura.

Por lo demás, y a pesar de las condiciones atmosféricas adversas que por estos días prevaleció sobre las provincias occidentales y centrales del territorio, en el evento reinó un formidable clima de confraternidad y solidaridad entre los organizadores y todos los participantes que disfrutamos las diferentes poéticas y estilos de hacer nuestro teatro actual.

FESTIVAL DE DANZA EN CAMAGÜEY

Guillermo Márquez

EN
Provincias

Entre el 5 y el 15 de diciembre se celebró en la ciudad de Camagüey el VIII Festival Internacional de Danza, convocado y auspiciado por el Ballet de Camagüey, el que aprovechó la ocasión para celebrar su aniversario y demostrar cuán lleno de regocijante salud está.

El Festival de Danza de Camagüey, con carácter bienal y no competitivo, tiene la particularidad de reunir durante casi diez días una amplia muestra -nacional e internacional- de diversas manifestaciones danzarias, independiente de filosofías y estilos de trabajo. No se ciñe a una modalidad en específico y sí se abre a recibir a todos aquellos que hacen del movimiento danzario un hecho artístico.

Camagüey ha contado tradicionalmente con un público receptivo a la danza, que llena los teatros y que vive en las calles el evento como algo muy propio. El Teatro Principal, sede oficial del Festival, recibió cada noche -en funciones compartidas- a cada uno de los colectivos participantes ante un público que colmó la sala y supo premiar con sus aplausos las presentaciones. Por otro lado, el escenario creado en la Plaza San Juan de Dios, en el casco histórico de la ciudad, posibilitó que el Festival tuviera un carácter popular y masivo. En la gigante plataforma, al aire libre, y rodeada de la natural escenografía arquitectónica colonial, la danza llegó a cientos de espectadores que por desconocimiento, pereza, falta de costumbre o lejanía no asisten asiduamente al teatro. La ciudad de Nuevitas, a una hora de viaje, subsele del evento, convierte su deportiva Sala Polivalente en espacio teatral y acoge allí -noche tras noche- a todas las compañías y artistas invitados.

En otro nivel de convocatoria la sede del Ballet de Camagüey abre sus salones y locales para realizar diariamente clases magistrales, ensayos, muestras de video y encuentros teóricos. Esa otra cara de todo festival, que es la de la reflexión, el intercambio de ideas, la discusión, las valoraciones y, por supuesto, las proyecciones futuras, garantizando el devenir histórico-artístico de la manifestación al conjugar la teoría y la práctica en un hecho indisoluble.

En el plano puramente artístico, varios fueron los hechos significativos de esta VIII edición del Festival de Danza de Camagüey. En primer lugar, disfrutar de nuevo de un Ballet en plenitud de energías: reorganizado, cohesionado, fresco y, por sobre todo, saludable y vital. Una compañía inundada de juventud, que recupera su categoría gracias al esfuerzo de su nueva dirección en manos de Regina Balaguer y la labor coreográfica de Osvaldo Beiro, mancomunada con el interés y entrega de todos los involucrados en este acontecimiento.

El Ballet de Camagüey sorprendió con dos formidables y contrastantes puestas en escena. Una fue el segundo acto de **Giselle** (primer paso en el próximo montaje del ballet en su totalidad). Dos jóvenes y estelares intérpretes, Yicet Capalleja y Carlos Miguel Guerra, hicieron del mismo una deleitable ocasión. El buen gusto, la armonía y la sobriedad dentro del más exquisito estilo demostraron que la compañía transita por momentos de relevante lucidez artística.

La otra sorpresa fue el estreno de la versión camagüeyana del ballet **Carmen**, con coreografía de Osvaldo Beiro, quien está decidido a dedicarle todo su fervor creativo a la compañía que, agradecida, le responde con entusiasmo y entrega apasionada.

La **Carmen** de Beiro, extrapolada de su Andalucía natal y del original de Merimée, se acopló -en esta ocasión- a estructuras contemporáneas de ensamblaje en una amalgama de códigos y lenguajes muy bien engarzados no sólo por la originalidad con la que fue tratado el tan conocido argumento y la claridad dramática, sino también por la convincente interpretación de sus protagonistas que, aunque tímidos y preocupados en algunos momentos, se comprometieron audazmente con la aventura en la que se involucraban, nueva para ellos, sacados de su ritus diario e invitados a asumir formas escénicas: incluso la voz, el semidesnudo y el baile de chancletas, aceptando la osadía de la propuesta y saliendo victoriosos en el empeño.

Añadámosle a lo anterior la bien seleccionada y editada banda sonora que afeitó entre las versiones operáticas e instrumentales de la conocidísima ópera de Bizet, los tambores batás y las melodías raperas, en un empaste sonoro adecuado a los propósitos.

Para Beiro la danza es una sola, por eso gusta de mezclar y fusionar estilos, utilizando los vocabularios que él estima, a través de los cuales se desenvuelve con atrevimiento asombroso. Su **Carmen**, cubanísima, fue un reto para el Ballet de Camagüey. Sin chabacanerías ni vulgaridades, sugerente en todo momento, alusiva a nuestra cotidianidad, colorida, fresca y desprejuiciada. Polisémica y ecléctica como todo lo auténticamente nuestro.

Con estas dos propuestas, el Ballet de Camagüey volvió a retomar el camino. Aquel que lo distinguió por conjugar lo puramente clásico, lo neoclásico y lo contemporáneo, otorgándole personalidad propia, color local y prestigio nacional.

Otro aspecto a destacar fue la amplia participación de colectivos danzarios nacionales e internacionales que asistieron a la cita, lo cual le brindó un ambiente de verdadero festival-festivo. En lo nacional: Danza Fragmentada y Danza Libre, de Guantánamo; el Ballet Liszt Alfonso, Ballet Español de La Habana, Ballet de Santiago de Cuba, Conjunto Folclórico y de Espectáculos, de Camagüey; Conjunto Artístico Maraguán, Teatro de la Danza del Caribe, CoDanza, de Holguín; Danza Espiral, de Matanzas, y la Compañía de Danza de Narciso Medina. Las compañías invitadas fueron el Ballet de Londrina, de Brasil; el Ballet Neoclásico, de México; el Ballet Independiente de Guayaquil, Ecuador; y el Ballet Clásico-Moderno Municipal de Paraguay.

En esta diversidad hubo de todo, desde presentaciones memorables hasta lo pasajero y lo lamentable, así como compañías de renombre que no estuvieron al nivel acostumbrado. Tal vez sea imposible aspirar a que todo tenga una calidad óptima, aunque por el prestigio e importancia que ya tiene el Festival de Camagüey, bien podría exigirse una selectividad y que el estar presentes en esta provincia constituya un verdadero reconocimiento a una destacada labor, sobre todo en el caso de los invitados.

En el plano nacional, CoDanza, la joven compañía holguinera, resultó lo más destacado. Ya para nadie CoDanza es sorpresa ni descubrimiento. Es un colectivo que se ha ganado un lugar notorio en el acontecer danzario del país. Definitivamente vigorosa, masculina, sensual y expansiva, CoDanza es un núcleo de bellos y poderosos bailarines que desafían el riesgo de lo inusual y confirman su presencia con un quehacer coreográfico cargado de expresividad y universalmente humano.

En la participación internacional, los brasileños -Ballet de Londrina- fueron quienes obtuvieron la mayor aceptación. Fundados en 1993 y conocidos por nosotros en 1995 durante su participación en el Festival Internacional de Teatro de La Habana, el Ballet de Londrina es una compañía de corte neoclásico, pero que, no obstante, explora posibilidades de expresión contemporáneas. Sus trabajos coreográficos no están definidos dentro de un estilo único, lo cual no permite hablar de academicismos. Sus bailarines, portadores de una fuerza física envidiable, entrenan en deportes como el alpinismo, la natación y la musculación, apoyados en elementos formativos de técnica clásica. Los define en la escena una convincente proyección teatral, una poderosa presencia corporal con una ejecución precisa y limpia, dentro de una teatralidad y una desbordante energía vital estimulante, contagiosa y siempre bien recibida.

En esta ocasión fue notoria en Camagüey la ausencia de importantes colectivos danzarios nacionales, como Danza Contemporánea de Cuba, Danza-Teatro Retazos, DanzAbierta y Danza Combinatoria. Esperados con expectativa por el público camagüeyano, contrariedades ajenas a lo artístico impidieron su asistencia, lo cual no mermó la brillantez del evento, pero obstaculizó la proyección nacional de estos grupos, porque eventos de esta magnitud permiten siempre esa confrontación obligatoriamente necesaria para el desarrollo.

Entre todas las glorias de este VIII Festival Internacional de Danza de Camagüey, creo que faltaría por incorporar a la estructura del mismo el aspecto promocional y comercializador, que convertiría el festival no sólo en una muestra, sino también en un mercado de arte danzario.

No hubo presencia de ningún empresario, director de festival, crítico internacional o representante de publicaciones especializadas. Su asistencia permitiría, por una parte, colocar al Festival de Camagüey en el catálogo internacional de eventos de este tipo, lo cual propiciaría su divulgación y una mayor participación cualitativa a ese nivel. Por otro lado, induciría nuestra inserción en el mercado danzario, ya que somos poseedores de una «mercancía» capaz de ser promovida a escala internacional. Un espacio comercializador, publicitario y promocional que nos lance al mundo.

El Festival Internacional de Danza de Camagüey es en el plano nacional un hecho consumado de significativa relevancia; la danza triunfó. El Ballet de Camagüey celebró su fiesta de aniversario a lo grande, entre amigos, que se unieron al mismo en este 30 cumpleaños para conmemorarlo como ellos deseaban: DANZANDO.

ESPACIO JUGLAESCO



LA MIRADA DE SUS PROTAGONISTAS

Tomados de las manos e inmersos en el fervor del primer encuentro, deambulando con el impulso contagioso de interminables y agrupadores pasacalles, respirando el soplo del torrente sonoro y espontáneo de las historias bordadas con la magia de la improntitud, la ciudad de Sancti Spiritus acogió el primer encuentro de teatro de calle: Espacio Juglaesco, que se desarrolló entre los días 14 y 17 de noviembre de 1997.

El evento, que contagió a toda la ciudad y a la vecina Trinidad -agradable meca del arte colonial-, contó con la organización de Bebo Ruiz (director de Juglaesca Habana), el Consejo Provincial de las Artes Escénicas y el apoyo de los creadores, así como con la gerencia de Maricel Acosta, especialista de Teatro para Niños, en el Centro de Teatro y Danza de La Habana.

La magia y la espontaneidad estuvieron diseminadas por los colectivos: La Balanza, Kelekele y el payaso Patilucho (Luis Crespo), de Juglaesca Habana (Ciudad de La Habana); Titrivida (Pinar del Río); Teatro de los Elementos (Cienfuegos); Teatro Callejero Andante (Granma); Garabato (de la Asociación Hermanos Saiz); Proyecto H y Teatro del Encuentro (de la ciudad sede), y el Guifol Rabindranath Tagore (de Remedios, Villa Clara).

El Espacio Juglaesco contó también con el taller: "Códigos expresivos del teatro de calle", que impartió Bebo Ruiz, así como con la lectura de ponencias, una a cargo de Jorge Luis García (director de La Balanza) y otra que correspondió a Ángel Guíarte (Tropatrupo). Además, se presentaron videos que ilustraron el trabajo de algunos de los presentes, como fue el caso de Teatro Callejero Andante. Este proyecto, que realiza su labor en una zona de difícil acceso, ha logrado una fructífera unión entre los habitantes de la comunidad y los integrantes del colectivo, lo cual le ha permitido el diseño "rústico" de entidades claves en la comunidad, y un acercamiento, sin dudas necesario, para quienes habitan una de las zonas más recónditas de nuestro país.

A continuación presentamos los criterios de algunos de los participantes en torno a la estética del teatro de calle y cómo funcionó ésta en el trabajo de las agrupaciones presentes en el encuentro.

BEBO RUIZ (DIRECTOR JUGLAESCA HABANA).

Teatro de calle es un término, por llamarlo de alguna manera. Se caracteriza por el hecho de que los actores o juglares trabajan en un espacio libre, y lo que es fundamental, constituye un espejo de la población, de la gente... No existen grandes desigualdades entre el actor y el público, ni una división que los diferencie tanto. El vestuario del actor debe acercarse lo más posible al de las personas con las que se puede encontrar en la calle.

Otra diferencia sustancial consiste en el uso que se le da al tiempo y al espacio: se emplean el tiempo y el espacio reales, similar al cartel en la publicidad, encargado de transmitir la imagen. La dramaturgia es sencilla, sin grandes parlamentos. Tampoco existe la cuarta pared, sino que la misma se construye y deconstruye paulatinamente. Es el más brechtiano de los teatros, sin un marco escénico. El público se sitúa donde prefiera y el espacio escénico cambia constantemente. El trabajo del actor consiste, también, en mantener ese espacio. Es una propuesta de todo: movimiento, actuación, diseño, etc.; propuesta que el actor va manejando.

Un ejemplo de teatro de calle es **Caribbean Troupe** (obra de Juglaresca Habana, dirigida por Angel Guilarte, en la que se integran distintos actores de agrupaciones de nuestra compañía). En ella se emplea lo inesperado, lo imprevisible, obligando al actor a transformar y cambiar el modo de actuar, el diseño del movimiento y el tono de la voz, que representan características esenciales. Tiene que abarcar todo el espacio que el público le sitúe, y la estructura dramática debe transgredir el teatro. Los personajes con problemas psicológicos resultan difíciles, pero no imposibles de realizar.

Tenemos la idea, muy provechosa, de montar un clásico -quizás shakesperiano- con un lenguaje de teatro de calle. Requiere una transformación que lo ubique dentro de esta estética, y debemos tener en cuenta el tiempo de duración: no debe sobrepasar los cuarenta minutos, y otra serie de elementos relativos a este tipo de trabajo. La obra puede ser **La tempestad**, o alguna de las comedias del autor, pues se prestan más para la comunicación.

Esto representa una búsqueda, en el sentido de que se puede trabajar perfilando la actuación. El jugador es la puesta, él es el hecho. Queremos hacer un clásico, pero a partir del jugador, o sea, llevarlo a las leyes de la calle, lo cual significa una forma de acercarlo y hacer este teatro más consistente. Estamos pensando cómo emprender esta tarea. Lope de Vega, Lope de Rueda, y muchos otros en el pasado lo hacían, pero hemos de transformarlo y llevarlo a un plano más elitista. En nuestro caso no haremos nada nuevo con esto de ir al rito. Lo más importante -porque nuestro público no va al edificio teatral, somos nosotros quienes debemos llevarle este teatro- es cómo enfrentarnos a un público de calle dadas las características que he explicado. **Romeo y Julieta** es una obra que por su temática, por las dificultades que plantea, pudiera escogerse para estos espacios, pues son problemas que resistirían esta traslación. La forma puede ser diversa, pero lo importante es que la ideología planteada interese y la obra se pueda leer. Así nos quitaríamos el sello de que el teatro de calle es un arte menor.

Ahora tenemos pensado contar un clásico sin que los juglares abandonen su condición como tal. Los personajes serán juglares. Esa es una variante. La otra es la utilización de muñecos, trabajados por dos juglares o más, reduciendo el tiempo. Es una de las cosas que se propone Juglaresca Habana para el próximo año.

El teatro de calle no puede definir una plástica única; tienes que pensar en el entorno que te lleva a definir tu poética. La belleza plástica cambia constantemente a pesar del creador, dadas las circunstancias. A veces tienes que adaptar a la puesta un sonido ambiental, un perro que ladra, etc., y el actor de este tipo de teatro debe poseer mayor agilidad mental que el de sala. Es más libre. El director trabaja con conceptos, y las funciones varían ya sea por la naturaleza, el clima u otros factores. Diariamente se diseña la obra. **La verdad y la mentira** tiene diecisiete años y ha ido cambiando





el diseño debido a la realidad. Considero que ésta es una diferencia con el teatro de sala; el juglar dispone de libertad para diseñar; es dramaturgo y director.

Con relación a este espacio de juglares desarrollado en la provincia de Sancti Spiritus, estimo que todos los grupos no están al mismo nivel, no tienen igual grado de desarrollo ni los mismos métodos. El grupo más completo es Teatro Callejero Andante, que trabaja diversas líneas. Poseen obras en las que se abre un retablo tradicional con cortinas y barras de rompimiento, pero lo hacen en la calle. El uso que le dan a los muñecos no podemos llamarlo titiritero, sino de juglares. Por un lugar están los juglares, quienes juegan con el público, y por otro, los muñecos. Creo que este espectáculo perdería mucho en una sala.

En Juglaresca Habana cada proyecto posee una estética. Otros grupos, como Titirivida, de Pinar del Río, abordan lo trashumante, y aquí han encontrado una poética de la calle, pues les faltaba

la conceptualización. En el caso de Teatro de los Elementos: realizan un teatro a partir de lo corporal y el teatro de calle: saltimbanqui, cosas de circo, bien integradas. A los grupos de Sancti Spiritus, que nunca han estado en un festival, se les ha ampliado la visión. Lo más interesante del evento es que ha comenzado a conceptualizar todos estos elementos a partir de la práctica.

JUAN GONZALEZ FIFE (DIRECTOR ARTÍSTICO, ACTOR Y DIRECTOR DE TEATRO CALLEJERO ANDANTE).

Teatro Callejero Andante existe desde 1967. Hasta el presente ha realizado la Cruzada Teatral, en Guantánamo, y la Guerrilla, en Granma.

El grupo ha ido solidificando una línea estética a través del tiempo. La dramaturgia de calle es diferente a la del teatro tradicional, porque se hace para un público diferente: el público de la calle, que lo representa aquel que salió del trabajo o quien iba de paso y encontró en su transitar algo novedoso. Este teatro representa la convivencia del público con el teatro en un espacio común, lo que exige formas y maneras diferentes a la hora de asumir el hecho teatral. Nosotros procuramos que nuestra labor sea formadora en cuanto a apreciación teatral. Que el público conozca que también existe un teatro de sala; lo ayudamos también a descubrir ese otro mundo.

En el caso de la calle, la dramaturgia tiene que enfilarse hacia un público itinerante, no dispuesto a ver el hecho teatral. La puesta tiene que poseer los mecanismos que atrapen al espectador y lo haga cómplice. Este público tiene una densidad de focos de atención, puntos que pueden disuadir. La dramaturgia debe estar preparada para suplir esa circunstancia.

En la calle coexisten todos los extremos: analfabetos, intelectuales, niños, viejos; gente con diferentes formaciones culturales y étnicas. Hacer un teatro para todos es un reto; debemos procurar que llegue a los espectadores, teniendo en cuenta que la puesta en escena va de un lugar a otro.

Algunas de las personas que se dedican a este tipo de teatro conservan una forma más tradicional; otros van más a lo gestual; son recursos difíciles que se aplican, no facilistas. Nuestro grupo utiliza la mezcla de modo equitativo a través de códigos que funcionan, niveles de lecturas apropiados.

En nuestro primer espectáculo había tres niveles de relación (ficción, real y otro creado por la imaginación, pero que parecía existir en la realidad). El tiempo también lo hemos trabajado como personaje, obligando a la reflexión. La envidia era otro personaje. En la historia del teatro esto es viejo, pero como lo utilizamos nosotros resulta novedoso: cómo hilar una historia con estos niveles y que a la vez sea diferente. Esta obra ha sido probada en muchos lugares (campo, ciudad, etc.). El nivel de diálogo siempre fue interesante, pues nos ayudó a comprender la sensibilidad de lectura del espectador.

El teatro de calle es hostil, duro, difícil. El actor de la sala lo tiene todo: el silencio, el mecanismo de escena, la atención del auditorio. En la calle se torna una odisea. Ensayamos y el espectáculo nace de la confrontación; varía en dependencia del espacio, de la comunidad a la que va dirigida. En la Guerrilla, en la zona de Pílon, la gente piensa de una manera; en otra comunidad de forma diferente.

En nuestro modo de hacer el teatro lo importante es asumir la creación. No contamos con diseñadores ni otro tipo de personal técnico porque todo depende de nosotros. Nos convertimos en un taller teatral. En el teatro tradicional no es así; las condiciones existen. En nuestro caso es un proceso desde el primer día. La entrega y el amor son diferentes con respecto al actor que tiene otra formación, lo que constituye una virtud. Las personas dedicadas al teatro tradicional no les parece serio el teatro de calle, ya que éste tiene una ética y de hecho su estética. Esa ética es la que define la estética del grupo. El teatro de calle no llegó por el período especial o por Eugenio Barba, o por otras razones, nació por una necesidad ética y estética para asumir la realidad. La situación del país llevó al teatro a una situación difícil, pero no es una razón que defina al teatro de calle. Nace por una razón sencilla: afrontar el acto teatral.

Entre todos los grupos que hacen teatro de calle existen diferencias. Asumimos estructuras como el pasacalles, la representación y una posible acción posterior a la acción teatral (juegos, cuentos, adivinanzas, etcétera).

Hemos tenido la experiencia de realizar funciones con otros grupos aquí en este festival; ellos asumen parte de nuestro trabajo y viceversa. Eso es válido dada la diferencia de comunidades en las que trabajamos. El trabajo de zancos de La Balanza, de Juglaresca Habana (Ciudad de La Habana), y el nuestro, no tienen nada que ver, como tampoco el trabajo que hace Angel Guilarte. Hay quienes usan el zanco para atrapar público, para nosotros no es un gancho, es algo teatral. Algunos lo emplean solamente en el pasacalle, nosotros, además, lo integramos a la obra.

Existen tres modos de asumir el teatro de calle: teatro de calle (se hace en la calle con las problemáticas que ésta entraña y que se afecta cuando tiene que salir de su espacio); teatro para espacio flexible (puede comenzar en la calle y representarse en patios u otros lugares, sin las características del teatro de sala); y el teatro en la calle (cuando el grupo que trabaja en la sala sale al exterior y monta su obra allí con un espacio similar al de la sala).

Nosotros hacemos teatro de calle y experimentamos en el teatro de espacio flexible. Nos interesa una política: la del trabajo en comunidades de difícil acceso. Consideramos que nuestro premio está en esa comunidad, pues lo otorgan las personas que viven en esas zonas de silencio. Los festivales, las giras al exterior, etc., ayudan al creador, pero no a la comunidad, no a las zonas de silencio. Hay comunidades donde no se ve la televisión ni se escucha la radio. Ahí debemos llegar con la comunicación y la información.

FIDEL Y MIGUEL ANGEL GALBAN (GUIÑOL RABINDRANATH TAGORE, DE REMEDIOS).

Nuestro grupo no ha desarrollado una experiencia en el teatro de calle, mas bien la ha almacenado en el trabajo comunitario, en la utilización de medios comunicativos lo suficientemente interesantes y bien fusionados como para

mantener en alerta la atención de todo tipo de público; la música, la poesía, la magia, el títere, nunca utilizados con un fin en sí mismo, sino como medios para atrapar esa mariposeante atención del público de este tiempo. La búsqueda de nuevos espacios para que el muñeco luzca una mayor soltura, un mayor alcance en sus desplazamientos escénicos; el títerero no sólo acomodado en el (ya de hecho) difícilísimo arte de animar lo inanimado tras un retablo, sino el títerero utilizando todos sus recursos expresivos (actor-retablo de su propia historia), para ser invisible ante todos su necesaria presencia. Se vive demasiado aprisa, la gente va poco al teatro. El destinado a grandes públicos es cada día más costoso; la competencia totalmente desigual con la televisión y el video lo van haciendo un animal raro; sin embargo, el compromiso social de las artes escénicas es cada vez más urgente; todo esto hace del teatro de calle una necesidad. El actor necesita chocar frente a frente con su público, gritarle a los ojos lo que piensa, lo que pasa, renovar la rutina y alertarlo, sobre todas las cosas, por la pérdida de la espiritualidad. Sería triste ver confundir los conceptos de teatro de calle con el de sobrevivencia de intereses personales, esto se presta muy a menudo a confusiones. Por suerte, en este festival hemos visto muy buenas propuestas, espero que lo peor no logre sobrevivir.

Si algo ha caracterizado y ha personalizado el trabajo del Gulfoi de Remedios -grupo en el que laboramos hace seis años y con el que convivimos desde todas nuestras vidas- ha sido la utilización de la música como medio expresivo de comunicación.

La música tiene una doble función: la de cumplir su responsabilidad ante la puesta y la de llamar la atención, ayudar a que la gente se detenga. No es casual que prácticamente todos los grupos de teatro de calle usen elementos de percusión, provocar ruidos que rompan la monotonía sonora de la ciudad, que causen en el transeúnte una inquietud alegre, nueva, desasosumbrada. Si esto se logra, entonces le queda la difícil misión de ayudar a que no se rompa el hechizo hasta el final. En *Raulín y las flores*, espectáculo diseñado específicamente para teatro de calle, la música juega de manera muy eficiente su rol. El uso del tamboril, las guitarras acústicas, la percusión cubana, crean un ambiente de magia muy criolla y muy tradicional, que atrapa inmediatamente. Claro está, este trabajo implica una cantidad no en exceso numerosa de público; sin embargo, representaciones como *A escena cantando*, ya pueden agrupar una multitud sin límites. Todo se construye a partir de un grupo musical, con instrumentos electrónicos, y donde el principal esfuerzo radica en la potencia sonora de los equipos eléctricos y, por supuesto, en la proyección escénica de los actores-músicos. También he visto utilizar en *El Quijote...*, del Mirón de Matanzas, la música grabada, y funciona muy bien. Pienso que todo depende de los intereses y las posibilidades de cada grupo o de cada puesta en escena.

NOEL GORGOY (MÚSICO Y ACTOR, TITIRIVIDA, PINAR DEL RÍO).

En mi opinión, la música para el teatro de calle es fundamental, y eso se ve desde el mismo pasacalle donde con música de tambores se llama al público para que asista a la puesta en escena.

Yo trabajo la música sobre la base de la poesía y la sencillez. Esto me ha dado muy buenos resultados con el público y con los actores, pues se relacionan más con las canciones, y el trabajo con ellos es más fácil.

En este festival he tenido la posibilidad de conocer que la música en el teatro para niños goza de muy buena salud, algo que me hace sentir optimista y seguro, pues ya son muchos los años haciendo esta labor. Me da satisfacción saber que hay jóvenes empeñados en seguir el camino por el que tanto he luchado y para el que he vivido. Tal es el caso de los hermanos Fidel y Miguel Ángel Galbán, de Remedios, y de Beatriz Valladares, del grupo La Balanza.

ANGEL GUILARTE (DIRECTOR TROPATRAPO).

La estética de la calle está insertada en una poética diferenciadora que logra en el espectador un entusiasmo especial a partir de la complicidad establecida por éste y el actor; bien pudiera decirse por el trabajador del teatro. La luz natural, bien sea la del día o el claroscuro de la noche, maquillan mágica y espiritualmente a estos laborantes. El teatro de calle es la resolución perpetua y atemporal.

También como experiencia asumo el contrasentido de que "tropas" de "trapos" individuales invadan con lo magnífico de lo precario el espacio destinado al "traqueteo" poético de "elementos" como las muñecas, que no discriminan edades para comunicarse.

Veo aplicadas mis anteriores opiniones en este festival, en la labor insistente de la mayoría de los participantes, ya sea en el cambio de actitud social de los artistas o en el abandono de poses individuales, para adoptar la forma del público como un líquido en un recipiente.

HUGO HERNANDEZ (ACTOR, DIRECTOR ARTÍSTICO. PROYECTO H. SANCTI SPÍRITUS).

El teatro de calle es ante todo la teatralización de la comunidad, utilizando elementos llamativos en sus montajes y a la vez simplificando el mensaje para esos espectadores que no van en busca del teatro, sino que el teatro se encuentra con ellos con sus imágenes y poética.

Cada colectivo tiene su característica propia; algunos hacen teatro de calle y otros han llevado el teatro a la calle. ¿Cómo hacer teatro de calle? Debemos hablar más del tema.

LUCIANO BEIRAN (DIRECTOR TITIRIVIDA).

Titirivida, desde abril de 1994, tiene como línea fundamental el trabajo de calle. Nos hemos encaminado al teatro de pequeño formato (dos actores, una actriz y un músico). Sus creadores acudieron al ciclo teatro (bicicletas) como medio de transportación, por ende, debíamos hacer un teatro con pocos recursos escénicos (escenografías, atrezzo, etc.). Nace así entre nosotros un teatro ligero, musical, de fácil movilidad y montaje, en fin, el que nos permitiría llegar a los barrios, escuelas, parques, comunidades, ¿y por qué no?, también al teatro. Cuando decidimos crear Titirivida nos quedaba la duda si hacíamos bien al dejar la casa, el grupo Caballito Blanco, y al mostrar nuestra nueva forma, recibimos el abrazo de muchos amigos, entre ellos, Angelito Guilarte y el maestro titiritero Bebo Ruiz.

Este encuentro nos hizo acercarnos más a nuestros fundamentos del teatro callejero y encontrar muy interesante los "pasacalles" como forma de acercar al público al espacio escénico.

Creo que todos los grupos participantes en este encuentro son la expresión más pura del teatro de calle, y se ha demostrado aquí en sus diferentes estilos y características.

MARCIA FEBLES VALDIVIA (PRESIDENTA DEL CPAE. SANCTI SPÍRITUS).

El teatro de calle está marcado por una estética diferente al teatro de escenario. Tiene la posibilidad de darle vida a cosas detenidas o en relativo movimiento. Se apoya en la fantasía de los pobladores de una comunidad. Independientemente de sus características, debe combinar los elementos artísticos con lo cotidiano y salvar los obstáculos que se puedan presentar; hacer del público su mayor colaborador.

Este tipo de actor debe contar con todas las libertades y saberlas utilizar: si su fuerza radica en la expresión de su rostro, éste debe movilizar y hacer saltar los resortes que cada hombre-espectador lleva dentro.

El teatro de calle representa el abordaje del espacio real con una nueva concepción, concentrándolo en su campo de acción teatral, sin grandes artificios, pero con una intensidad que logre transmitir la emotividad a través de imágenes visuales, gestualidad integradora, movimiento. Requiere espontaneidad y a la vez organicidad. No es un teatro simplista. Exige una gran fuerza imaginativa. Debe ser válido y apto para todas las edades. Su función social debe ir más allá del entrenamiento. Se logra con él lo que debe ser un teatro verdadero: una síntesis de todas las artes.

Este encuentro permite constatar hasta dónde hemos llegado en la aplicación de este tipo de estética teatral. Hay puntos comunes entre los grupos participantes, aunque no utilizan los mismos signos artísticos, ni así sucede, muy positivamente, dentro de un mismo proyecto. Falta despliegue técnico y no todos han alcanzado el mismo grado de desarrollo: unos están en plena madurez, otros se consolidan y algunos despegan.

Como fenómeno artístico se evidencia que hay una identidad, por lo que se sostiene en el principio de la diversidad este movimiento que empieza a ganar en coherencia y unidad nacional.

MAS DE TREINTA AÑOS

teatro estudio

CUATRO DECADAS DE VIDA ARTISTICA

Febrero de 1958 jugó un rol decisivo en nuestro ámbito teatral. Por una parte, reza la creación del Mes de Teatro Cubano, acordado por la Asociación de Salas Teatrales; por otra, es en ese contexto -donde raras veces aparecía una obra nacional en escena, y que según cifras históricas, en los siete años que duró el mandato batistiano, sólo subieron a escena treinta rubricadas por autores cubanos- que un grupo compuesto por ocho jóvenes artistas proclama mediante un manifiesto, la creación de un nuevo grupo para ayudar a "fundamentar un verdadero teatro nacional". De esa manera nace Teatro Estudio, precisamente el sábado 1ro. de febrero de 1958.

Antes de esa fecha, los candidatos a formar dicho colectivo habían mostrado sus cualidades artísticas e ideológicas. Baste recordar en 1957 el montaje de **Viaje de un largo día hacia la noche**, de Eugene O'Neill, que sería estrenada en octubre del siguiente año y merecedora de cuatro premios de la ARTYC, y señalada por la crítica como marcadora de uno de los grandes momentos del teatro cubano.

El Mes de Teatro Cubano resultó apropiado para que estos jóvenes presentaran su "Manifiesto", firmado por los hermanos Vicente y Raquel Revuelta, Ernestina Linares, Sergio Corián, Héctor García Mesa, Rigoberto Aguila, Pedro Alvarez y Antonio Jorge.

El éxito y el constante trabajo fomentan la entrada de nuevos artistas al grupo, pues constituye la fuente donde pueden desarrollar sus ideales estéticos y políticos.

En abril de 1959, la publicación de su segundo "Manifiesto" -ahora avalado por cincuenta y seis firmas-, proclamaba una postura a favor de las nuevas perspectivas abiertas por la Revolución. En junio de ese año, estrenan **El alma buena de Se-Chuán**, de Bertolt Brecht, dando a conocer al dramaturgo alemán en nuestro país, y aplicando nuevas técnicas de actuación en la escena nacional.

La vida artística de Teatro Estudio es amplia, rica y formadora. Su repertorio ha inundado salas como la Níco López, en el año sesenta; la Hubert de Blanck, donde transcurrió la mayor parte de su entrega al público y, más recientemente, la Casona de Línea, asumida al crearse el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y lanzarse en 1989 la convocatoria de los proyectos artísticos. Los seis directores que trabajaban en el grupo bajo una dirección general, formaron un proyecto Unico con seis vertientes de trabajo. En la práctica, se demostró que aquello no era una solución que permitiera conservar los principios estéticos planteados por sus ocho fundadores, de los cuales quedaban solamente Raquel y Vicente Revuelta. Se consideró necesario retomar las ideas iniciales que animaron la creación de Teatro Estudio y se solicitó oficialmente la separación de los proyectos de Raquel y Vicente, conservando el nombre de Teatro Estudio.

En julio de 1993 la Cámara de Comercio concedió oficialmente la marca cultural al grupo, ratificando el nombre de Teatro Estudio al colectivo dirigido por Raquel Revuelta. El resto pasó a llamarse Hubert de Blanck, bajo la dirección de Orieta Medina.

La significación de Teatro Estudio para nuestra escena es decisiva. Ha representado escuela, laboratorio, centro generador de ideas y cuna escénica desde la creación de sus simientes. Muchos actores, directores, dramaturgos, diseñadores y técnicos han sido parte activa de esa historia. Ellos durante cuarenta años han vestido nuestras tablas con la flor genuina de la representación, formando también a un público que ha sabido ser consecuente con esa entrega.

Baste un bosquejo por parte de su repertorio para confirmar el lugar activo que ha jugado la compañía en nuestro mundo teatral (con más de 170 estrenos y 40 premios y distinciones), mostrando obras de diversas latitudes y amparada por el sello de directores como Vicente Revuelta, Roberto Blanco, Berta Martínez, Abelardo Estorino, Héctor Quintero, Armando Suárez del Villar, Adolfo de Luis, Luis Brunet, Raquel Revuelta, y una larga relación imposible de mencionar en breves páginas.

MAS DE TREINTA AÑOS

Algunas de esas obras que forman parte de su repertorio, y que han elevado a Teatro Estudio en esa continua espiral del tiempo, son: **El alma buena de Se-Chuán**, **Los fusiles de la madre Carrar**, **Madre Coraje y sus hijos** y **Galileo Galilei**, de Bertolt Brecht, dirigidas por Vicente Revuelta; **La hora de estar ciegos**, de Dora Alonso; **La botija y la felicidad**, de Enrique Capablanca; **El retablo de las maravillas**, de Miguel de Cervantes; **Doña Rosita la soltera**, de Federico García Lorca, dirigidas por Roberto Blanco; **La casa vieja**, de Abelardo Estorino; **Don Gil de las calzas verdes**, de Tirso de Molina; **Bernarda** (sobre **La casa de Bernarda Alba**, de Federico García Lorca); **Bodas de sangre**, también de Lorca, todas bajo la dirección de Berta Martínez; **Casa de muñecas**, de Henrik Ibsen; **Ni un sí ni un no** y **Morir del cuento**, ambas de Abelardo Estorino; **Aire Frio**, de Virgilio Piñera; **La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea**, de Abilio Estévez, dirigidas por Abelardo Estorino; **El millonario y la maleta**, de Gertrudis Gómez de Avellaneda; **Mambrú se fue a la guerra**; **El premio flaco**, de Héctor Quintero; todas bajo su dirección. Y muchas más escritas y dirigidas por autores y directores nacionales e internacionales.

Algunos de los premios y distinciones del colectivo a lo largo de su vida artística son:

- * Premio Gallo de La Habana, por **La noche de los asesinos**, dirigida por Vicente Revuelta (1966).
- * Medalla Konstantin Stanislavski, del Teatro de Arte de Moscú, en consideración a los altos méritos de Teatro Estudio (1972).
- * Galardón de la República Democrática Alemana a la puesta de **Galileo Galilei**, dirigida por Vicente Revuelta (1974).
- * Premio de Puesta en Escena a **Contigo pan y cebolla**, en el Panorama del Teatro, dirigida por Héctor Quintero (1975).
- * Premio Espada de Oro, de Bulgaria, a **Santa Juana de América**, dirigida por Vicente Revuelta (1979).
- * Premio de Puesta en Escena y Actuación Femenina en el concurso de la UNEAC a **Bodas de sangre**, dirigida por Berta Martínez (1980).
- * Premio de Actuación Masculina a Vicente Revuelta y José Antonio Rodríguez, por **El precio**, en el Festival de La Habana (1980).
- * Premio Especial a Teatro Estudio, por el aporte sostenido al teatro cubano (1980).
- * Premio Ollantay del CELCIT a Teatro Estudio (1981).
- * Medalla "Félix Varela", del Consejo de Estado, a Raquel Revuelta (1981).
- * Distinción por la Cultura Nacional (1981).
- * Orden "Alejo Carpentier" al colectivo de Teatro Estudio. Orden Colectivo Vanguardia Nacional a Teatro Estudio (1983).
- * Premio Cau Ferrat en Siges, Barcelona, a **Morir del cuento** (1996).
- * Coral de Honor del Instituto del Arte y la Industria Cinematográfica a Raquel Revuelta (1996).

teatro estudio
CUATRO DECADAS DE VIDA ARTISTICA

MAS DE TREINTA AÑOS

MANIFIESTOS A LA OPINION PUBLICA

El teatro es, por excelencia, el reflejo de la vida del hombre. Tanto es así que basta presenciar una obra cualquiera de un autor representativo de su época, sea éste cual fuere, para que entremos de inmediato en el más directo contacto posible con el sentimiento, los problemas e intereses que envolvían y daban sentido a sus semejantes en ese momento histórico.

Así las ambiciones y frustraciones humanas, plasmadas por el autor, son ofrecidas al público que, provisto de esa objetividad que le proporciona la perspectiva del escenario, consigue verse mejor a sí mismo y a sus circunstancias. Cuando esto se ha logrado, se realiza el milagro consecuente, el de que a una mayor conciencia de los problemas propios, mayor sea la posibilidad de su resolución. Y todo esto ejecutado a través de la amable influencia del arte, que es esencia humana.

En Cuba ha surgido en los últimos años un movimiento teatral de consideración. Ahora bien, como es de esperar en toda actividad incipiente, por su misma inexperiencia, o por la falta de una verdadera tradición teatral, amén de otros factores, nuestra escena puede extraviarse por caminos equivocados.

Por este motivo, y con el decidido e irrevocable propósito de contribuir a su justo encauzamiento, un grupo de nosotros al descubrirnos y confiar las mismas preocupaciones por nuestra profesión y por nuestro pueblo, hemos acordado unimos y formar un nuevo grupo teatral, al que hemos querido llamar "Teatro Estudio", para analizar nuestras condiciones de medio, culturales y sociales, para escoger las obras, seleccionándolas por su mensaje de interés humano, y para perfeccionar nuestra técnica de actuación, hasta lograr una definitiva unidad de conjunto, de acabada calidad artística, según los modos escénicos modernos, que nos capaciten para ir ayudando a fomentar un verdadero teatro nacional, donde se den cita los actores, directores y técnicos de nuestro país.

Para iniciar nuestras actividades contaremos dentro de breve plazo con un local propio de múltiple funcionalidad, cuyo estilo es conocido como «teatro flexible», que, por supuesto, será susceptible de perfeccionamiento, según recomienda la experiencia.

Esperamos crear de este modo una conciencia apropiada en nuestro público; hablar a nuestro pueblo como él espera y tiene todo el derecho de exigir, de sus necesidades, de sus alegrías y tristezas, en fin, de sus intereses, ya que es con él con quien hemos de dialogar necesariamente. Por eso, y por la alta responsabilidad de nuestro empeño, sabemos que podremos contar con el concurso de todos aquellos que se detienen a pensar y saben que una buena obra merece la mejor acogida y respaldo.

Ernestina Linares, Raquel Revuelta, Rigoberto Aguila, Pedro Alvarez, Sergio Corrieri, Héctor García Mesa, Antonio Jorge y Vicente Revuelta.

La Habana, febrero, 1958

teatro estudio
CUATRO DECADAS DE VIDA ARTISTICA

MAS DE TREINTA AÑOS

II

En el mes de febrero de 1958, un grupo integrado por Raquel Revuelta, Ernestina Linares, Rigoberto Aguila, Pedro Alvarez, Sergio Corrieri, Héctor García Mesa, Antonio Jorge y Vicente Revuelta, decidió unirse para analizar la problemática cultural y social de nuestro país, y para perfeccionar su técnica de actuación con el fin de lograr una definitiva unidad de conjunto que diera una acabada unidad estética, con lo que, equivocadamente, perseguían crear una apropiada conciencia en nuestro público.

Después de meses de labor, esa actitud cristalizó en la puesta en escena de la obra de Eugene O'Neill, *Viaje de un largo día hacia la noche*, que obtuvo, por su calidad artística, cuatro primeros premios que pusieron de manifiesto que se había, efectivamente, progresado en la formación técnica.

El éxito obtenido reveló la necesidad de impartirle a la juventud interesada en estudiar arte dramático, nuestros conocimientos y nuestra experiencia, y fundamos la academia Teatro Estudio cuando el país vivía los últimos instantes de la dictadura, y aunque la repudiábamos con todo el pueblo no enfrentábamos, artísticamente hablando, aquella situación. El triunfo de la Revolución nos sorprendió estudiando concienzudamente el método que nos había llevado al éxito de *Viaje de un largo día hacia la noche*.

Mientras tanto, nuestro pueblo celebraba la victoria que nosotros no plasmábamos en obras artísticas.

Los trascendentales acontecimientos ocurridos en lo que va de este «Año Libertador», pusieron en evidencia el divorcio que había entre nuestra preocupación estética y la función social del teatro. Al ritmo de esos acontecimientos se fue agudizando esa conciencia en nosotros hasta que lo que inicialmente era una situación incómoda o imprecisa se ha convertido hoy en una actitud consciente de rebeldía. Hoy, no hay derecho de hacer teatro en Cuba si no es para plantear los problemas que hoy Cuba enfrenta.

Si se desconoce esta realidad, sólo se conseguirá distraer la atención de nuestro pueblo de sus intereses vitales, y la función del teatro es exactamente la contraria: señalarle al pueblo cada día, en todas las formas que tengamos a mano, no sólo cuáles son sus intereses y cómo debemos defenderlos, sino también quién es su enemigo.

A los que creen que el artista está divorciado de una posición social, a los capaces todavía de defender «el arte por el arte», a quienes piensan que la exposición de los intereses del pueblo carece de belleza, les respondemos que: "El arte es una forma de comunicación entre los hombres, y sólo cumple su misión plenamente cuando logra plasmar en obras artísticas la época en que se produce."

En nuestro país hoy es urgente que el arte responda al momento. ¡Artistas cubanos, esperemos para este planteamiento nuestro, su respuesta y su concurso!

TEATROESTUDIO
Abril, 1959

teatro estudio
CUATRO DECADAS DE VIDA ARTISTICA

La piel prohibida es un serio estudio de nuestra segunda piel que nos cubre del (mal) tiempo y nos encierra en una pudibundez que marcha con los humanos, demasiado humanos (como decía el filósofo), acorde con las épocas, las diferencias de clases, las razas y los prejuicios ante los posibles perjuicios y posjuicios de tantas miradas sobre uno en cada momento de la historia de la vida o quizás, da igual, la vida de la historia.

Historia es, de algún modo, este libro delicioso como su autora, pleno del mejor humor que cada tanto hace sonreír al lector amigo que bien conoce a María Elena (o «la Molinet», como la llamábamos sus alumnos de la Escuela Nacional de Artes Dramáticas). Historia del hombre y su vestimenta. Historia de las telas sobre el cuerpo. Historia de esa piel prohibida que tantos asumen con mal o buen gusto estético, en contradicción acaso con la íntima referencia y acorde con las modas, ¡ay!, las modas de las constantes mudas que no miden los excesos sin sesos y, a veces, incluso, sin sexos...

La piel prohibida constituye, en fin, una suerte de toma y daca del hombre en la historia de la humanidad, desde Adán y Eva hasta nuestros años de fin de siglo, donde todo es posible en el vestir, según constatamos a diario, ¿eh, María Elena?

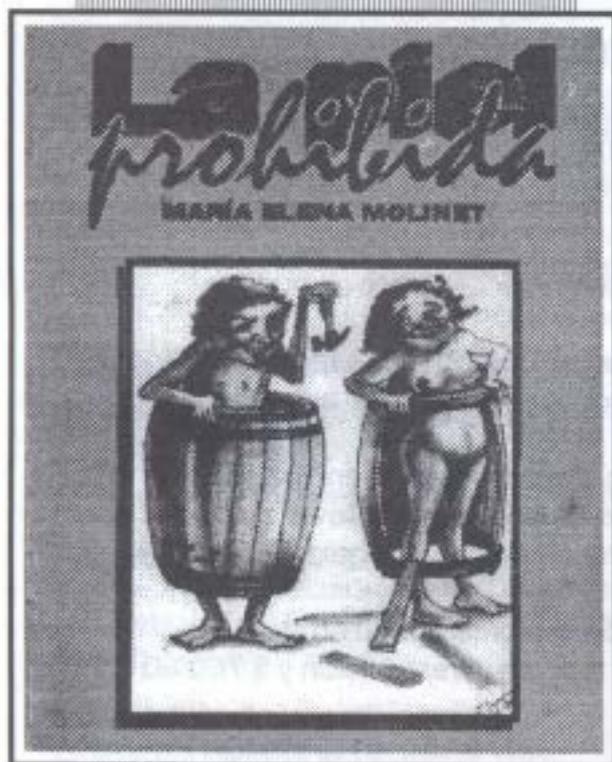
Waldo González

El primer volumen de María Elena Molinet es una especie de refugio creativo y minucioso, pero además una historia seria de la ropa y una reflexión analítica e irónica ante el deseo del ser humano por lo imposible. La novedad de *La piel prohibida* no está sólo en su antidogmatismo, en la crítica a todo tipo de reacción y canon, sino también en la sutileza con que engarza cada siglo, cada hecho, cada personaje. Es un libro de búsquedas, de detalles, divertido y culto, a la vez.

Sirva para recordar que las restricciones -incluso mayormente las injustas- han ilustrado la vida de la gente y su afán por controlar todos los aspectos de la existencia.

Fluye la historia como hecho cotidiano, a veces tan absurda que parece improbable, y -paradójicamente- a pesar de mostrarse todos los esfuerzos del hombre por atrapar la expresión de esa "segunda piel" que es la ropa, él siempre queda desnudo.

Silvia Llanes



TABLILLAS

EN tablas

CONVOCATORIA

PREMIO DE LA CRITICA 1998

El concurso anual que convoca la revista **tablas** sobre aspectos de las artes escénicas está destinado a críticos teatrales, teatrólogos, profesores, especialistas y periodistas del sector cultural.

Se otorgan dos premios:

MEJOR TRABAJO EN TEORIA E INVESTIGACION

(10-20 cuartillas), que trate temas históricos o contemporáneos.

MEJOR CRITICA

(5-8 cuartillas) sobre espectáculos del quehacer escénico de hoy.

En ambos casos deben presentarse en papel 8½ x 13 a dos espacios (30 líneas), original y tres copias, acompañados de una breve ficha del autor.

Los materiales deben ser inéditos, no premiados ni mencionados en otro concurso, ni estar comprometidos para su publicación. La revista se reserva el derecho a la primera publicación en el caso de los textos galardonados.

Los premios consistirán en la publicación, diploma y pago en metálico (\$ 1000.00 m.n para el mejor trabajo de teoría e investigación y \$ 700.00 m.n. para la mejor crítica).

Los concursantes deben entregarlos personalmente o por correo en la sede de la revista **tablas**, antes del 1 de noviembre del año en curso.

NUESTRA DIRECCION

San Ignacio 166, e/ Obispo y Obrapia, La Habana Vieja, C.P. 10100, Cuba.

II SEMINARIO INTERNACIONAL RITO Y REPRESENTACION

Se realizará del 25 al 29 de noviembre de 1998, organizado por la revista *tablas* en coordinación con la Fundación Fernando Ortiz.

Profundizará en la teatralidad del rito desde una perspectiva multidisciplinaria, y estudiará diferentes aspectos relacionados con su vigencia y presencia en el quehacer de nuestros realizadores contemporáneos. Se ofrecerán conferencias magistrales, mesas redondas y talleres teórico-prácticos impartidos por prestigiosos profesores, así como una correspondiente muestra teatral.

Esta vez se enfatizará en el estudio de la dramaturgia ritual.

CONFERENCIAS

1. El tratamiento del ritual en los dramaturgos cubanos.
2. Apropiación del ritual en la dramaturgia caribeña (mesa redonda).
3. Teatro ritual caribeño: orígenes y práctica contemporánea. Santería, palo monte, sociedad secreta abakuá, vodú y espiritismo.
4. Aspectos teóricos. Concepto de teatro ritual caribeño. Indagación de límites transculturales e interdisciplinarios.
5. Teatralidad y ritualidad del carnaval y las fiestas populares. Teatro popular, teatro de calle.
6. Lo mitológico en el teatro para niños y jóvenes.
7. Exploración de la ritualidad en la danza caribeña.
8. El rito como esencia de lo espectacular en el teatro contemporáneo. Presencia en el quehacer de nuestros realizadores.
9. Experimentación de la posesión como técnica de actuación (mesa redonda).

TALLERES TEORICO-PRACTICOS

Se ofrecerán talleres de actuación basados en experiencias de las religiones afrocubanas y el espiritismo. Impartidos por los creadores: Eugenio Hernández, Tomás González, Mario Morales, José González, Gerardo Fullea.

MUESTRA TEATRAL

En diversos espacios de La Habana Vieja.

Cuota de inscripción en el Seminario:

\$70.00 U.S.D. y \$70.00 M.N. Será abonada personalmente en la revista *tablas*.

San Ignacio 166, e/ Obispo y Obrapia, La Habana Vieja, C.P. 10100, Cuba.

Teléfono: (537) 62-8760 Fax: (537) 33-3810

E-mail: [escenart@arsoft.cu](mailto:escenart@arsoft.cult.cu)

Los interesados deberán confirmar su asistencia antes del 25 de octubre.

revista
tablas



FUNDACIÓN FERNANDO ORTIZ

ciencia, conciencia, paciencia

EN EL EXTERIOR

LA ESTRELLA AZUL Y LA GRACIA DE LOS TÍTERES

Luego de una amplia gira internacional que duró seis meses, regresa el colectivo titiritero La Estrella Azul, que dirige Luis Enrique Chacón.

La primera plaza donde se presentaron correspondió al I Festival Internacional de Teatro Villa de Mancha Real, entre el 18 de diciembre del pasado año y el 4 de enero del presente. El evento, organizado por el Centro de Educación Medioambiental «Casería de la Música», estuvo patrocinado por el Excmo. Ayuntamiento de Mancha Real.

La Estrella Azul fue uno de los ocho grupos que representó a América Latina, y lo hizo con el estreno mundial de **Alita**, versión sobre el original de Paul Eluard. La obra tuvo gran acogida por parte de los niños, así como por la prensa local, que reconoció el trabajo de Gretel Roche Santana.

Otra propuesta fue **Los pícaros burlados**, en la 8va. edición del Festival Internacional de Títeres de Gavá, realizado entre el 8 y 10 de mayo de 1998. La Estrella Azul participó también en la 8va. Feria Internacional del Títere, en Sevilla, con **La República del caballo muerto** y **Los pícaros burlados**.

C O N V O C A T O R I A P R E M I O N A C I O N A L D E D A N Z A

Dentro del amplio espectro de la cultura cubana, la danza ocupa un sitio muy especial por haber logrado, dentro de la universalidad de este arte, representar los matices más característicos de nuestra nacionalidad e identidad insular, caribeña y latinoamericana, logrando además trascender nuestras fronteras para significarse en las más distantes y diversas regiones del mundo.

Desde nuestras acriolladas contradanza y danza o nuestros criollos danzón y son, las formas danzarias cubanas han sido reconocidas y aceptadas como tales, y universales por todo el orbe: la conga, la rumba, el mambo, el cha cha cha, por sólo citar los más famosos.

Con esta tradición -desde sus primeros intentos profesionales- la danza escénica, junto con su afán cualitativo, se propuso imprimir el sello inconfundible de la nación cubana: el secular ballet, con la impronta Alonso, la danza moderna, venida originalmente de Norteamérica, transformada por el batá y las caderas; la danza folklórica, laboratorio etnológico de nuestra auténtica intelectualidad y humildes capas sociales. Unido a estas básicas corrientes espectaculares, los aficionados, las tradicionales comparsas y las raíces populares han sido un apoyo estético e identitario imposible de eludir. Esto también trasciende a la danza cubana en los espectáculos nocturnos, musicales e incluso en aquellos que pudieran reflejar otras entidades como la hispana, la asiática o la árabe.

El rigor de nuestras compañías danzarias y sus resultados nacionales e internacionales han estado sustentados, luego del triunfo de la Revolución, por un sistema de enseñanza artística que permite obtener -de una inagotable cantera de talentos escogidos desde las más pequeñas edades- artistas de la danza con una sólida preparación técnica, artística e intelectual, que alcanza la enseñanza universitaria.

Es por el desarrollo de la danza cubana y su papel trascendente en nuestra cultura, que el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC han decidido instituir el PREMIO NACIONAL DE DANZA, el cual se regirá por las siguientes:

BASES

1. Los nominados al PREMIO NACIONAL DE DANZA serán personas vivas y residentes en el territorio nacional con inobjetable valores artísticos y éticos dentro del campo de la danza.
2. El PREMIO NACIONAL DE DANZA será entregado por el conjunto de la obra sostenida del artista, cuya calidad y trascendencia hayan sido reconocidas para nuestra cultura.
3. La obra debe haber contribuido con aportes significativos a la danza, no sólo en el ámbito nacional, sino también internacional.
4. Las nominaciones se harán por las instituciones que de alguna manera promuevan la danza en nuestro país. Cada institución podrá nominar un sólo candidato.
5. La entrega de las nominaciones se hará por escrito, acompañada de una fundamentación que la sustente, *currículum* mínimo del nominado (biográfico y artístico) y la firma legal que representa la institución que nombra. Los premiados de años anteriores también estarán entre los nominantes de años posteriores.
6. El plazo de admisión de las nominaciones vencerá el 28 de febrero del año en que se convoque el PREMIO.
7. El PREMIO NACIONAL DE DANZA será único e indivisible y se entregará cada dos años. Consistirá en diploma y 10.000 pesos en M/N.
8. Para la selección de los nominados al PREMIO NACIONAL DE DANZA se conformará un jurado compuesto por figuras significativas dentro del arte danzario cubano que no hayan sido propuestas en el año de convocatoria. Los premiados anteriores también integrarán el jurado.
9. Los nombres y *currículum* de los nominados serán dados a conocer por los organizadores antes del otorgamiento.
10. Los organizadores y el jurado del PREMIO NACIONAL DE DANZA son los únicos facultados para interpretar legalmente las Bases o decidir sobre aspectos que no aparezcan en ellas. El fallo será inapelable.
11. El PREMIO NACIONAL DE DANZA se otorgará en acto público, organizado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, en el lugar y fecha anunciados con antelación.



Silvia Planas

RARA AVIS

Usted



decide su debut teatral a la edad en que por decreto las personas de su sexo disfrutaban de su primer año de jubilación

de acuerdo a las actuales leyes laborales cubanas. Y salta a la escena de la mano directriz de su hijo Vicente para interpretar en una pequeña sala del habanero Paseo del Prado un personaje del primer Tennessee Williams que pareciera moldeado por usted y para usted, sobre todo por ese *leit motiv* de Amanda con su "¡Levántate y animate!" Y aunque yo no tengo la posibilidad de verla, seguro estoy de que ya desde entonces usted sienta cátedra en eso de mostrar -para beneplácito de los "stanislavskyanos"- cómo debe ser aquello de la llamada organicidad y espontaneidad del actor para el hallazgo expresivo del "sentido de verdad". Y pienso así porque sí puedo verla luego en otros títulos de los iniciales años del pionero escénico nacional Teatro Estudio, hasta que me corresponde la suerte personal de que en 1964 usted estrene la Fefa de **Contigo pan y cebolla** para marcar ese personaje con un sello que nadie ha podido igualar, pese a los muchos elencos de representaciones nacionales y foráneas. Y es precisamente también ese personaje el último que usted sube a las tablas del Hubert de Blanck en 1990, cuando ya su salud le impide otros.

Entre ambas Fefas abundan interpretaciones teatrales suyas, como en **Los fusiles de la madre Carrar**, **El alma buena de Se-Chuán**, **Las medallas de la señora Ana**, **El cumpleaños de Lala Rumayor**, **Mambrú se fue a la guerra**, **Si llueve te mojas como los demás**, y otras muchas, en tanto que para el cine quedan brillantes testimonios en *Lucía*, *La muerte de un burócrata*, *Amada*, *Los pájaros tirándole a la escopeta*, y seguramente otros que ahora escapan de mi memoria. Y debo agradecerle, además de los personajes que me interpretara, el patrón a seguir que siempre ha significado para mí su personalidad de eterno brío y ejemplar energía, su transparencia personal, su proyección de amor hacia el esposo, los hijos, la familia, los amigos y compañeros de trabajo; su particular valor hacia las pequeñas cosas que devienen estímulos de vida en momentos de cavilaciones existenciales. En nuestro último encuentro personal, Raquel le dice: "Mamá, dile a Héctor en qué año tú naciste." Usted responde: "Nací en el uno, tengo sólo un año menos que el siglo. ¡Y todavía hay viejita para rato!" Por eso le hablo en presente, porque a usted, por lo que ha hecho, por lo que ha dejado, por lo que ha sido, no podremos hablarle nunca en pasado, sino sólo en este presente del que usted forma parte, porque su recuerdo está vibrante en esas citadas pequeñas cosas que como salidas de sol o vuelo de mariposa poseen el eterno valor de su sonrisa y su presencia.



u a r i o

María

*de los
Angeles*

Lastayo Margolles

Sancti Spiritus, 16 de enero de 1928

La Habana, 24 de enero de 1998

Graduada en Filosofía y Letras, 1954, y en Derecho Civil, 1957

Desde 1964 en que comenzó a trabajar en la Biblioteca Nacional José Martí, como jefa del Departamento de Selección y Canje, encontró un alto motivo para su existencia al servicio de la recopilación, documentación y

preservación de la información editada.

Sus múltiples tareas y la confiabilidad en su persona y desempeño, la llevaron a laborar en los archivos de la Oficina de Intereses de Cuba en Washington, en 1978.

Pero es a partir de 1980 cuando pasa a fundar el Centro de Información del Teatro Nacional, donde culminó su quehacer, atesorando críticas, programas, revistas, reseñas, afiches y cuanto tuviera que ver con nuestra escena.

El celo, la avidez y el respeto hacia nuestro arte y artistas que demostró siempre, fue algo ejemplar. Sensible pérdida.

CENTRO CUBANO del ITI

Entre el 6 y el 10 de noviembre de 1998, La Habana será sede del VI ENCUENTRO REGIONAL DE CENTROS ITI DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE. Auspiciado por el Centro Cubano, este encuentro bianual que por primera vez se llevará a cabo en nuestro país, pretende, entre otros objetivos, dar a conocer la actualidad creadora de las artes escénicas en nuestros pueblos a partir de conferencias ilustradas con proyección de videos por parte de cada uno de los países participantes.

Además de los representantes de los Centros ITI de la región, el encuentro contará con la presencia de André Louis Perinetti, secretario general del ITI (Instituto Internacional del Teatro de la UNESCO) y personalidades teatrales de la escena hispana en Estados Unidos, Canadá y países de Europa.

El acceso a las sesiones será libre para todos los integrantes de la comunidad teatral y danzaria cubana interesados en el evento, y se celebrarán en las salas "Luis Buñuel" y "Lezama Lima", del Gran Teatro de La Habana.

Los Premios Villaverde, que otorga la sección de crítica y teatrología de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC y el Centro Cubano de la Asociación Internacional de Críticos Teatrales, fueron otorgados a los mejores espectáculos de teatro y danza-teatro que durante el año 1997 ocuparon las tablas cubanas. ☺

ESPECTACULOS NACIONALES

La casa vieja

Teatro D'Dos

Dir. Julio Cesar Ramirez

Otra tempestad

Teatro Buendia

Dir. Flora Lauten

Maria Vivian

Danza Combinatoria

Coreografía de Rosario Cardenas

Reflejos Codanza

Coreografía de Gábor Pérez

ESPECTACULOS INTERNACIONALES

Sobre el corazón de la tierra

Teatrul delle Radici (Suiza)

Dir. Cristina Castrillo

El ojo de Tamandua

Compañía Tamandua de Danza-Teatro

Dir. TGakao Kusuno

Reta de fim de fiar

Compañía Marcia Duarte (Brasil)

El Lazarrillo de Tormes

Teatro El Galpón, de Uruguay

Dir. César Campodónico

En la raya

Teatro La Candelaria

Dir. Santiago Garcia

Asociación de Artistas Escénicos

UNEAC

CONVOCA

IX Edición del Concurso Nacional de Teatro para Niños UNEAC 98

OBJETIVOS

Contribuir al desarrollo del teatro para niños

BASES

1. Podrán participar todos los creadores artísticos de los grupos profesionales, cubanos o extranjeros, que hayan trabajado en el país durante cinco años o más y que realicen espectáculos teatrales dirigidos a los niños.
2. Cada concursante podrá participar con un máximo de dos obras, cuya duración mínima será 45 minutos, estrenada entre el 1 de noviembre de 1996 y el 30 de septiembre de 1998, debiendo llenar una planilla que obtendrá en las oficinas de la Asociación de Artistas Escénicos (17 y H, Vedado) o en la filial provincial correspondiente.
3. Posteriormente informará a la Asociación de las fechas de la representación; con un mes de anticipación, si se trata de un grupo de Ciudad de La Habana, y con dos si el mismo radica en alguna de las demás provincias, para así poder garantizar la presencia del jurado que, además, asistirá a todos los encuentros y festivales que se programen durante el año y a los cuales sea invitado.
4. El jurado estará integrado por artistas de reconocido prestigio, siendo inapelables sus decisiones, que podrán ser aprobadas por simple mayoría.
5. Se otorgarán los siguientes premios:

Mejor dirección artística	\$800.00
Mejor act. femenina con muñecos	\$600.00
Mejor act. masculina con muñecos	\$600.00
Mejor act. femenina s/muñecos	\$600.00
Mejor act. masculina s/muñecos	\$600.00
Mejor música p/puesta en escena	\$600.00

6. El plazo de admisión vence el 30 de septiembre de 1998, y la premiación se efectuará durante el mes de octubre del mismo año.

De nuevo Flora Fong en tablas. *Nube de otoño* es un catálogo que ilustra su obra plástica. Carlos Martí Brenes, presidente de la comisión organizadora del Congreso de la LINEAC, pronunció las palabras de presentación, de las que reproducimos fragmentos.

NUBE DE FLORA: LA ESCRITURA TOTAL

La nube sobrevuela nuestras islas, a veces mansa, otras furiosamente, y desde allí nos observa. De alguna manera las nubes son el principio y el fin, el punto equidistante entre la inmensidad; serena, muda, oscura; y la explosión del color, del viento y del relámpago. Es la frontera humana; del lado de acá están las emociones; del otro lado, las mareas del infinito... y los cosmonautas solitarios.

Por eso está bien que Flora tenga su propia nube y que cabalgue sobre ella, como el dragón del clásico chino Han-Yu, que, según él, "vaga por la inmensidad del cielo, distribuye la luz y la sombra, desata el trueno y el relámpago y preside los cambios de la naturaleza". Y así también Flora sobre su nube de talento y maestría, cuya virtud no es sobrenatural, como la de Han-Yu, sino que está hecha a base de tesón y sobre todo de inmenso amor a la naturaleza propia; aquella que su ojo descubre y nos devuelve inquietante, desde la nevadura de la hoja de tabaco, hasta la curva cósmica del sendero por donde se aproxima el huracán. Entre una y otra dimensiones, la pintura de Flora Fong va construyendo a lo largo de más de veinte años, desde los tempranos setenta, con un lenguaje muy original y definido también tempranamente, un discurso de admirables resonancias conceptuales y estéticas: es la capacidad advertida para descubrir el instante poético en los aconteci-

Nube de Otoño



mientos más aparentemente sencillos, como el rumoroso viento de la tarde sobre las hojas de los plátanos; el esplendor cotidiano de la cafetera distribuyendo los aromas... Pero también sus colores vibran y dialogan como si se dispersaran, se juntaran, se avivaran, cuando se desata la furia del viento. De tal suerte emergen nuevos escenarios, que a veces son apenas dos y son simétricos; otras son tres y cuatro y más espacios que interactúan en sus composiciones, siempre equilibradas, aún en medio del caos telúrico de la naturaleza. Caos interpretado y conceptualizado -y sobre todo sentido- por su especial sensibilidad para sugerirnos las relaciones armónicas entre el estado de ánimo propio y la propia naturaleza. Sus obras siempre aparecen enmarcadas. El borde resulta imprescindible si queremos aventurarnos con ella: del trazo negro al concepto; de la nada a la impresión; de las sensaciones -y también los colores primarios-, a la experiencia de los matices

y las tonalidades. Y avanzamos hacia una visualidad recreada, a la cual pertenecen -y es lo admirable- tanto el barroquismo extremo de los explosivos colores, como la línea fina -casi lírica- de sus bahías inestables y misteriosas.

Nube de otoño, de Flora Fong, que hoy presentamos al público, es un libro coherente, hermoso y lúcido que antologa la obra de una eminente artista, dueña plena de sus múltiples y extraordinarios recursos expresivos, sobre los que he intentado reflexionar brevemente esta tarde. Pero el libro -o álbum- de sus pinturas es todo lo dicho y, por supuesto, mucho más que no he sido capaz de advertir yo, pero que seguramente descubrirá para sí todo aquel que asista como lector y espectador a esta fiesta visual -obra de editores y artistas gráficos extraordinariamente profesionales y muy conocedores de la pintura de Flora Fong. Admiro -sobre todo- que en este libro se hayan reunido textos verdaderamente aportadores gracias al convite que reúne a Adelaida de Juan, Alejandro G. Alonso, Graziella Pogolotti y el bello poema en prosa de Miguel Barnet, junto a otros comentarios de Tony Piñera, Oscar Morriña, Eie Nussa, Marta Rojas, Manuel López Oliva y Jorge de la Fuente. Pero aquí se suman también las fotos reveladoras de una Flora, íntima y cálida a la vez, como la de Ramón Grandall.

Quede en las manos del lector y la lectora -presentes y futuros- el incesante aprendizaje que ella nos propone hacia lo profundo de nuestra identidad, donde las palmas batan -también como alas de dragón sobre la nube- su mirada universal. Porque para Flora el arte no es simple trazo del pintor; es la escritura total, o lo que es lo mismo: es la nube de Flora.

S U S C R I B A S E

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.

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.

América del Norte: 22.00 USD

(North America)

América del Sur: 20.00 USD

(South America)

Otros países: 24.00 USD

(Other countries)

Los cubanos interesados pueden realizar la suscripción en nuestra sede o mediante giro postal, por un valor de 20.00 MN

Envíe su solicitud de suscripción anual a:

Please, mail your four-issue annual subscription request to:

revista de artes escénicas

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia, La Habana Vieja, Cuba.
CP. 10100

tablas

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 ENTREACTE 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 - 3ª derecha oficina K 28001 telef. 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

**Cursos , talleres, asesoría nacional e internacional,
coproducción de audiovisuales, inversión,
producciones de tecnoescena,
realización de negocios conjuntos...**

Todo en EL MUNDO DE LA ESCENA CUBANA

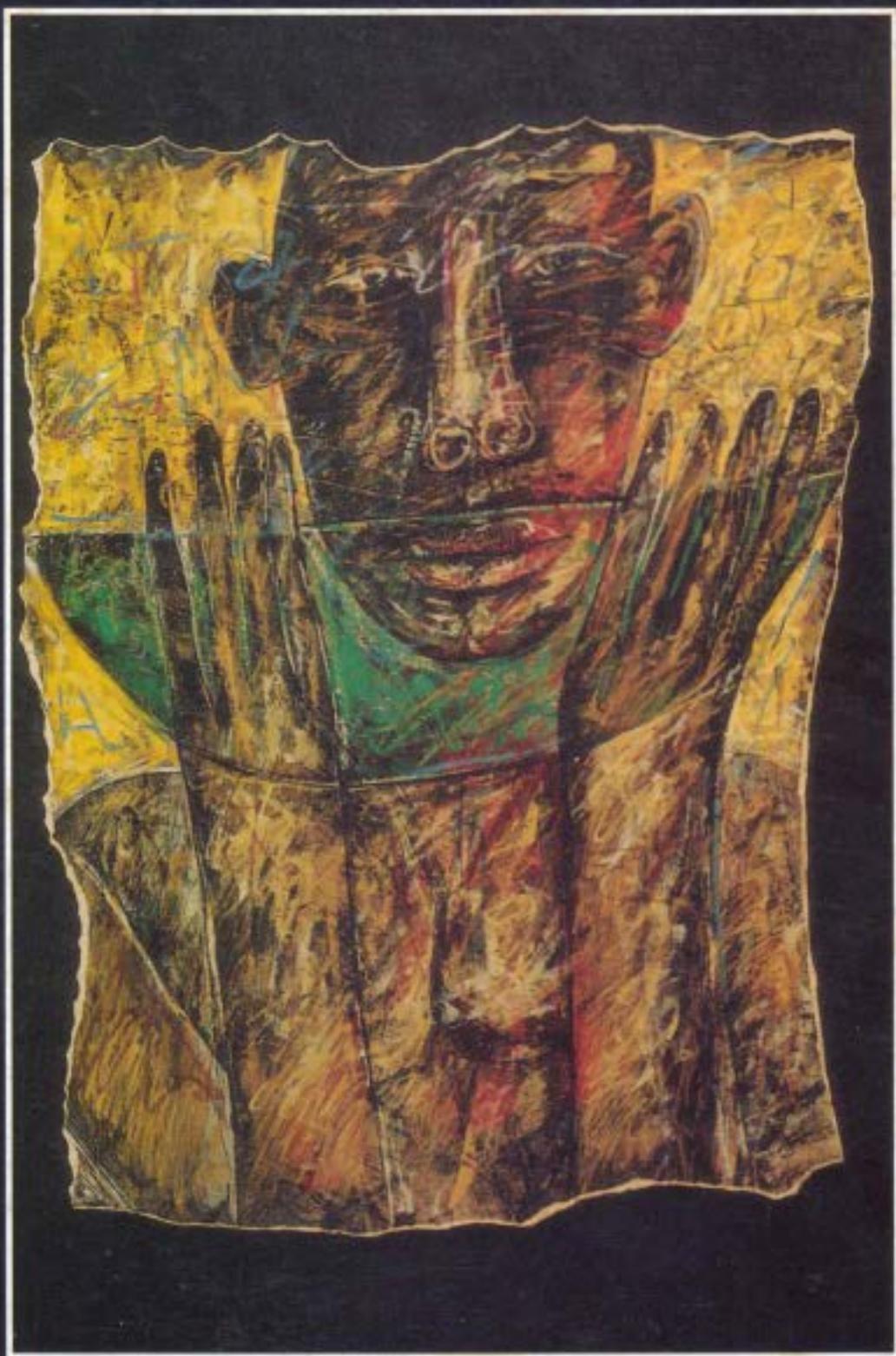
DANZA Folklórica y Moderna

TEATRO Dramático, Musical, Humorístico,
para Niños y Jóvenes

BALLET Clásico y de Pantomima

ESPECTACULOS Circences





Eduardo Roca Salazar (CHOCO)

Taller Experimental PLAZA DE LA CATEDRAL

Callejón del Chorro, La Habana Vieja. Tel.: (537) 62 0979

Dirección particular: Ave. 41 No. 2809, apto. 10 e/ 28 y 34, Kohly, Playa, C. de La Habana, Cuba.