tablas

40 cts
2/88

· Treinta años de Teatro Estudio

· A tiempo de escapar, un nuevo texto de Yulky Cary

La escena lírica en Festival

tablas

2/88

Revista *Tablas* 2/88 (abril-junio). Portada: *Fausto*, de la Opera de Cuba, foto Alicia Sanguinetti. Contraportada: *Historia del muy noble caballero Don Chicote Mula Manca y su fiel compañero Ze Chupanza*, del Teatro Nacional de Guiñol, foto Rafael Cruz. Reverso de portada: *Carmen*, por la Compañía de Antonio Gades, foto Expósito. Reverso de contraportada: Alicia Bustamante, actriz del Teatro Musical de La Habana, foto Hastié.

Directora: Vivian Martínez Tabares. Editor: Amado del Pino. Diseño y realización: Orlando S. Silvera. Administración: Unidad Presupuestada del Teatro Nacional. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción: Calle 6 No. 111, e/1ra y 3ra., Miramar, Playa, Ciudad de La Habana, teléfono: 29-3351. Impresa en los talleres de la Unidad 01 Osvaldo Sánchez, del Ministerio de Cultura. Precio oficial en Cuba: 40 centavos.

Treinta años de Teatro Estudio

Evocación histórica y juicio valorativo están presentes en la reflexión de la ensayista Graziella Pogolotti sobre los treinta años del decano de los grupos teatrales cubanos.

Teatro Estudio: Thirty years of life

Historical remembrance and judgement are present in the article by esayist Graziella Pogolotti about the thirteeth aniversary of the oldest Cuban theatre group.

A tiempo de escapar

Un hombre y una mujer se encuentran accidentalmente, y entre los dos se suceden contradictorias escenas de reconocimiento en **A tiempo de escapar**, el texto más reciente de Yulky Cary.

In time to run away

A man and woman meet accidentally, and develop contradictory scenes of mutual recognition: **A tiempo de escapar**, the latest play by Yulky Cary.

Acercamiento crítico al repertorio actual

Un artículo que estudia la problemática de nuestros principales colectivos y seis reseñas críticas sobre nuevos espectáculos, permiten una aproximación al repertorio actual de la escena cubana.

Critical approach to current repertoire

An article analyzing the problems of our main theatre groups and six critical evaluation about new performances allowing an approach to current repertoire of Cuban theatre.

TEATRO ESTUDIO: CONTINUIDAD Y RUPTURA

Graziella Pogolotti

En la noche de un treinta y uno de diciembre, un grupo de teatristas cubanos recordaba que en la casa de la calle Neptuno, allí donde empezaron los trabajos de Teatro Estudio, parecían temblar los cimientos cuando se improvisaba un baile en la azotea. Lo cierto es que se resquebrajaban las estructuras de la república neocolonial cuando en 1958 un pequeño grupo de artistas, plenamente conscientes de la situación que vivía el país, decidió formular un programa de estudio y creación. Al compromiso individual con la conducta que el momento exigía, se sumaba la búsqueda de un espacio teatral, definido en términos artísticos y de responsabilidad social.

Luchar por el teatro había significado hasta entonces, en gran medida, restituir la presencia del espectáculo, asegurar su permanencia, rescatar un repertorio de éxitos contemporáneos y, también de mero pasatiempo. A contrapelo de las circunstancias, se aspiraba a hacer de La Habana, en el contexto de la época, una plaza teatral.

Hubo, asimismo, y es justo reconocerlo, voluntad de renovar el lenguaje escénico. Se produjo también el empeño por estimular la reflexión en torno al teatro. Así, en condiciones más que precarias, pudo subsistir la revista *Prometeo*. En la Sociedad «Nuestro Tiempo», agrupación de intelectuales coincidentes en las aspiraciones de transformación social y renovación artística, encontró cauce y vía de difusión el debate acerca del pensamiento teatral más avanzado de los años cincuenta.

Sin que hubiera sido su propósito explícito, Teatro Estudio resultaba, en el momento de su fundación, la síntesis de un largo proceso, de aventuras casi solitarias, de aciertos y espejismos, de sacrificios y frustraciones por reivindicar un sitio para la escena. Del manifiesto inicial se derivaba una práctica que hacía del grupo la célula básica del trabajo de creación. De ahí la necesidad de una definición programática, en la que se articulaba la comunidad de propósitos básicos. El repertorio sería la consecuencia de una dialéctica sustentada en la exigencia del estudio, del entrenamiento, del debate. Más allá del hecho teatral en sí mismo, el aprendizaje


TRONO DE LA DIVINIDAD ETERNA
MANSION DE LOS ANGELES
DOMINACIONES · VIRTUDES · POTENCIAS
LAS SEIS ORDENES DE GLORIA
LOS CIELOS DEL FIRMAMENTO
LOS SIETE PLANETAS
LA TIERRA INMOVIL ETERNA

implicaba el dominio de una concepción del mundo. Esa coherencia original garantizó su posterior desempeño, su presencia decisiva en la vida teatral cubana a partir de 1959. En ella se encuentra una de sus lecciones más válidas para nuestro presente.

A lo largo de treinta años, Teatro Estudio ha sido –y así se le reconoce– una escuela para la formación y desarrollo de actores. La constante preocupación por el papel del actor, en el fenómeno de la comunicación teatral ha sido, en efecto, una de las constantes en el quehacer de este colectivo. Allí se encuentra uno de los rasgos fundamentales de su continuidad. Muchos habrían de tomar más tarde otros caminos. Con frecuencia, el aprendizaje cumplido, la experiencia adquirida, dieron origen a nuevas inquietudes, originaron fecundas rupturas. El permanente rejuego de continuidad y ruptura constituye –a pesar de los inevitables desgarramientos– una fuente viva de desarrollo.

Ningún colectivo artístico crece, incontaminado, atento tan sólo a su debate interno. Se va haciendo a través del tiempo, entre horas y días que no escapan a la historia, en un presente cambiante, siempre portador de nuevas exigencias, de nuevas inquietudes. Esa vertebración se hace aún más imperiosa cuando se trata de una agrupación que tuvo entre sus propósitos iniciales hacer, de manera consciente, que el espacio teatral fuera también un espacio de la historia, en las vísperas de un proceso que ya por aquel entonces anunciaba profundos cambios. Así se produjo la confluencia de Stanislavski y Brecht. Así podría descubrir por primera vez el espectador cubano la obra del dramaturgo alemán, en 1959, con *El alma buena de Se-Chuan*, estrenada por Vicente Revuelta.

Con ese estreno aparecía en nuestros repertorios teatrales uno de los autores que habría de ejercer una influencia considerable en los años subsiguientes. Lo más representativo de su obra se pre-

sentó en los más diversos escenarios. En años recientes, *Galileo...* ha vuelto de manera persistente al propio Teatro Estudio, como fuente de permanente experimentación. La irrupción de Brechet implicó, sin embargo, mucho más. Resultó una contribución decisiva para el debate y la reflexión acerca del teatro que animan la vida cultural a partir de los años sesenta. La intensidad de esta presencia no se tradujo en textos escritos. No hay reflejo documental de un proceso en que la feliz coincidencia de las circunstancias históricas, de un favorable clima creador y de la difusión de nuevas ideas contribuyeron al abordaje de los problemas del teatro desde una perspectiva más amplia.

El teatro ya no estaba destinado a sobrevivir. Había cristalizado una auténtica razón de ser. Todavía amorfo, se abría un inmenso espacio potencial, una tierra virgen que requería nuevas respuestas. La rapidez de los acontecimientos exigía un sentido de la provisionalidad y del riesgo. Contando con recursos mínimos, con un colectivo artístico todavía no profesionalizado, Teatro Estudio encontró, para su primera etapa de desarrollo, un terreno propicio. En ese período, situado en el municipio de Marianao, se llevó a cabo una febril actividad creadora.

El pleno compromiso del colectivo en una acción dirigida al logro de sus aspiraciones contribuyó a establecer una política de repertorio abierta hacia la contemporaneidad y estimulante para la literatura dramática nacional. El apremio de las circunstancias favoreció, asimismo, la aparición acelerada de nuevos directores. Algunos de los que así empezaron tomarían después otros caminos, que se irían afirmando en rupturas sucesivas, con lo que empezaría a diseñarse para la escena cubana la necesaria diversidad de opciones. Aunque se ha reconocido ampliamente el papel de Teatro Estudio en la formación actoral, no se han analizado en la medida adecuada los factores presentes en esta etapa decisiva y el lugar que le corresponde en el desarrollo de conceptos en torno a la puesta en escena. Cuestiones como esta merecen, sin embargo, la mayor atención. El estudio del pasado no tiene un valor hagiográfico. Se hace siempre en función de las necesidades del presente. Por lo demás, al cabo de treinta años de actividad continuada el juicio de la crítica y los reconocimientos recibidos coinciden en conceder a los estrenos de Teatro Estudio un lugar de privilegio en una antología de nuestras mejores puestas en escena.

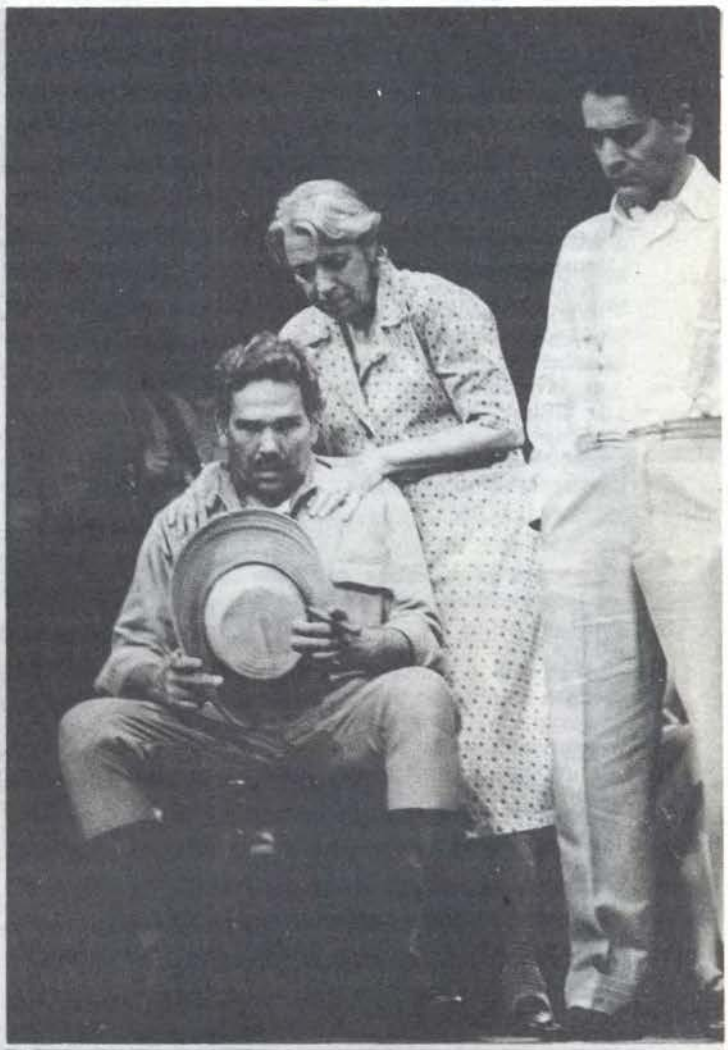
La trayectoria de Teatro Estudio y su influencia rebasan el marco de lo estrictamente teatral. Se vinculan al desarrollo de la cultura cubana en una etapa creadora, de virajes y profundas transformaciones. Los poetas han encontrado público en su sala. También ha habido lugar para la nueva canción y para la experimentación en el plano musical. El trabajo con los niños ha asumido, a través del tiempo, múltiples formas, orientadas siempre hacia el desarrollo de la sensibilidad y la formación del gusto. Por ello, cuando el colectivo se estableció definitivamente en la sala Hubert de Blanck, este espacio ha sido también el de los amigos y el de los visitantes extranjeros.

El más estable de los colectivos teatrales cubanos ha mantenido su continuidad, a pesar de las contradicciones y de los inevitable altibajos, a pesar de los desprendimientos de nuevas células creadoras.

Caracterizan su práctica escénica la preocupación por el trabajo actoral y una política de repertorio de muy amplio registro, que articula autores clásicos y contemporáneos. Entre los primeros, se concede primacía a los dramaturgos del Siglo de Oro español, junto al teatro ruso y a algún título de Shakespeare. En cuanto a los contemporáneos, la gama ha sido mucho más amplia. Se mantienen la fidelidad histórica de nuestra escena a los textos de Lorca, que alternan con obras norteamericanas, latinoamericanas y de los países socialistas europeos. Criterios similares presiden la selección en el caso de los cubanos. Han llegado al público materiales que habían permanecido hasta entonces en las bibliotecas. También, ha habido una presencia de las diversas generaciones de dramaturgos surgidas a partir de la década del cincuenta.

Con el andar del tiempo, resulta obvio que la guerra de algunas personalidades ha contribuido a definir las directrices del colectivo. A Raquel Revuelta, su directora, se debe en gran medida la constante búsqueda de la continuidad y el equilibrio. La puesta en escena recorre los extremos de un péndulo, desde la formulación de imágenes cargadas de significado en Berta Martínez hasta un Vicente Revuelta, portador de un germen de permanente ruptura, siempre insatisfecho, investigador perpetuo del trabajo del actor.

Esta historia empezó hace treinta años, en un mundo que comenzaba a desplomarse. En vísperas del derrumbe empezaban a hacerse nuevos cimientos. Con su continuidad y, también con sus rupturas, Teatro Estudio ha marcado nuestro tiempo. En la trastienda de la calle Línea, con su balcón abierto sobre la ciudad, se acumulan muebles y objetos que la penumbra hace parecer insólitos. Allí está el tiempo de la espera, de un quehacer cotidiano que hace posibles las noches de estreno. Allí están los testimonios del tiempo transcurrido. Tiempo pasado y tiempo de la espera imponen la confrontación viva como indispensable examen de conciencia al término de cada jornada de trabajo. Los estudiantes han descubierto en la antigua casona un lugar para la aventura. Una vez más, para ellos y junto con ellos, Teatro Estudio encontrará razones de continuidad y ruptura. Lo hará porque el teatro, hoy, ha conquistado una demanda social cierta. Para responder a ese reclamo tiene que abrirse al diálogo y tomar conciencia de los mejores valores de una historia que ya se ha convertido en herencia ●



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 semejantees 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 así 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 confiarnos las mismas preocupaciones por nuestra profesión y por nuestro pueblo, hemos acordado unirnos 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 capacite 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.

Muchas gracias.

Ernestina Linares, Raquel Revuelta, Rigoberto Aguila, Pedro Alvarez, Sergio Corrieri, Héctor García Mesa, Antonio Jorge y Vicente Revuelta.

La Habana, febrero 1958

MES DEL TEATRO CUBANO.

MANIFIESTO

A LA OPINION PUBLICA

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 artística, 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, esperamos para este planteamiento nuestro, tu respuesta y tu concurso!

TEATRO ESTUDIO
Abril, 1959.

Con el propósito de contribuir a la difusión de aspectos debatidos en los eventos teóricos que han tenido lugar recientemente, Tablas reproduce una ponencia presentada al Forúm de Artes Escénicas de la UNEAC y un estudio analizado en el Festival de la Creación Artística del Instituto Superior de Arte. En ambas reflexiones, el papel del actor ocupa un lugar destacado.

EL DRAMA DEL DRAMA

Reinaldo Montero

Se apaga la sala o, para dar un tinte añejo, se alza el telón que deja ver todo el escenario lleno de trastos, muebles, colgaduras, utilería diversa hasta un teatrino a la especulación. ¿Qué va a ocurrir? Puede haber música, o sonido, aunque es preferible que se escuche un gran silencio. Y sobre todo, que no se vea ni la sombra de una figura humana.

El paisaje sin hombre es el desierto, dice William Blake y dice bien, porque, ¿cuánto tiempo seremos capaces de soportar que protagonice la escena el espacio, sólo El Espacio?

Entra un actor. Respiramos con alivio. Era lo que necesitábamos, lo que estamos en la mejor disposición de agradecer. Con El Actor, no caben dudas, la obra comienza. El Actor se mueve, se sienta para enseguida levantarse, toma algún objeto, lo abandona, anda y desanda queda quieto. ¿Qué ocurre? ¿Qué le ocurre? ¿por qué? Seguimos esperando. El Actor se nos empieza a esfumar, se nos va convirtiendo en un elemento más de El Espacio.

La difundida y bien acreditada idea, según la cual se puede prescindir de cualquiera y hasta de todos los elementos que intervienen en la puesta en escena, excepto de El Actor, no ignora ni soslaya, simplemente presupone que eso es inobjetable siempre y cuando el solitario actor sea capaz de ir satisfaciendo preguntas tan simples y cruciales como ¿qué ocurre?, ¿qué le ocurre? y, sobre todas: ¿por qué?

En la misma medida en que va progresando la representación, se empiezan a complejizar y también a satisfacer esas preguntas, o así debiera suceder.

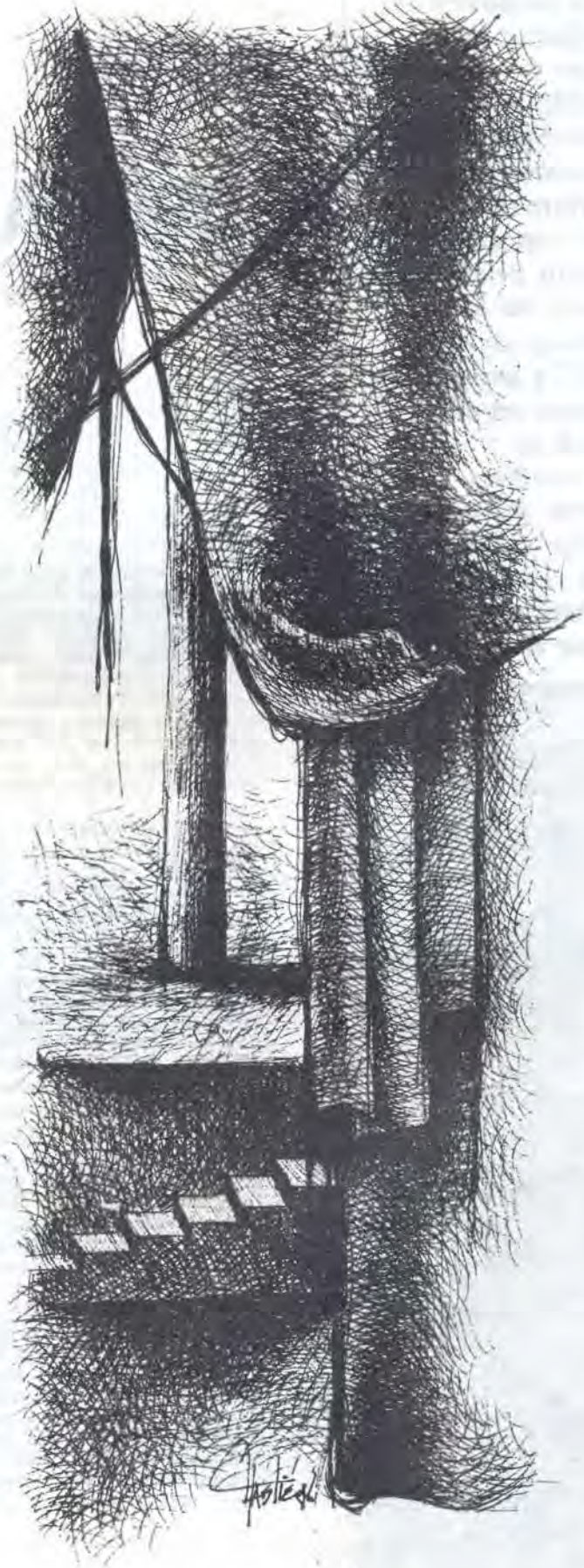
El que suceda o no, depende en gran medida del desarrollo de un encuentro de los más singulares que puedan registrarse dentro del arte en general, y que es privativo de las artes escénicas en particular. Me refiero al diálogo de franca oposición que protagonizan Espacio (personaje virtualmente pasivo, más o menos estático) y Actor (personaje activo que cumple el rol de ser dinámico por excelencia). El diálogo se puede convertir en combate feroz, y por tanto interesante en grado sumo. El Actor realizará denodados esfuerzos para activarlo todo, y a su manera dinámica va a agredir, a violentar, mientras que El Espacio hará la resistencia, y a su modo estático va a tratar de absorber al agresor, de anularlo. La única y peligrosísima arma de El Espacio es su quietud, su consustancial silencio. Las armas de El Actor no son el virtuosismo, la brillantez, la técnica, u otras del mismo orden, como pudiera pensarse a primera vista. Virtuosismo, brillantez o técnica serían piezas y resortes

de las verdaderas armas, que son la fábula, el conflicto, la peripecia .. o sea, las armas del drama, y le permitirán a El Actor, en última instancia, representar-mostrar con todo rigor qué ocurre, qué le ocurre y por qué.

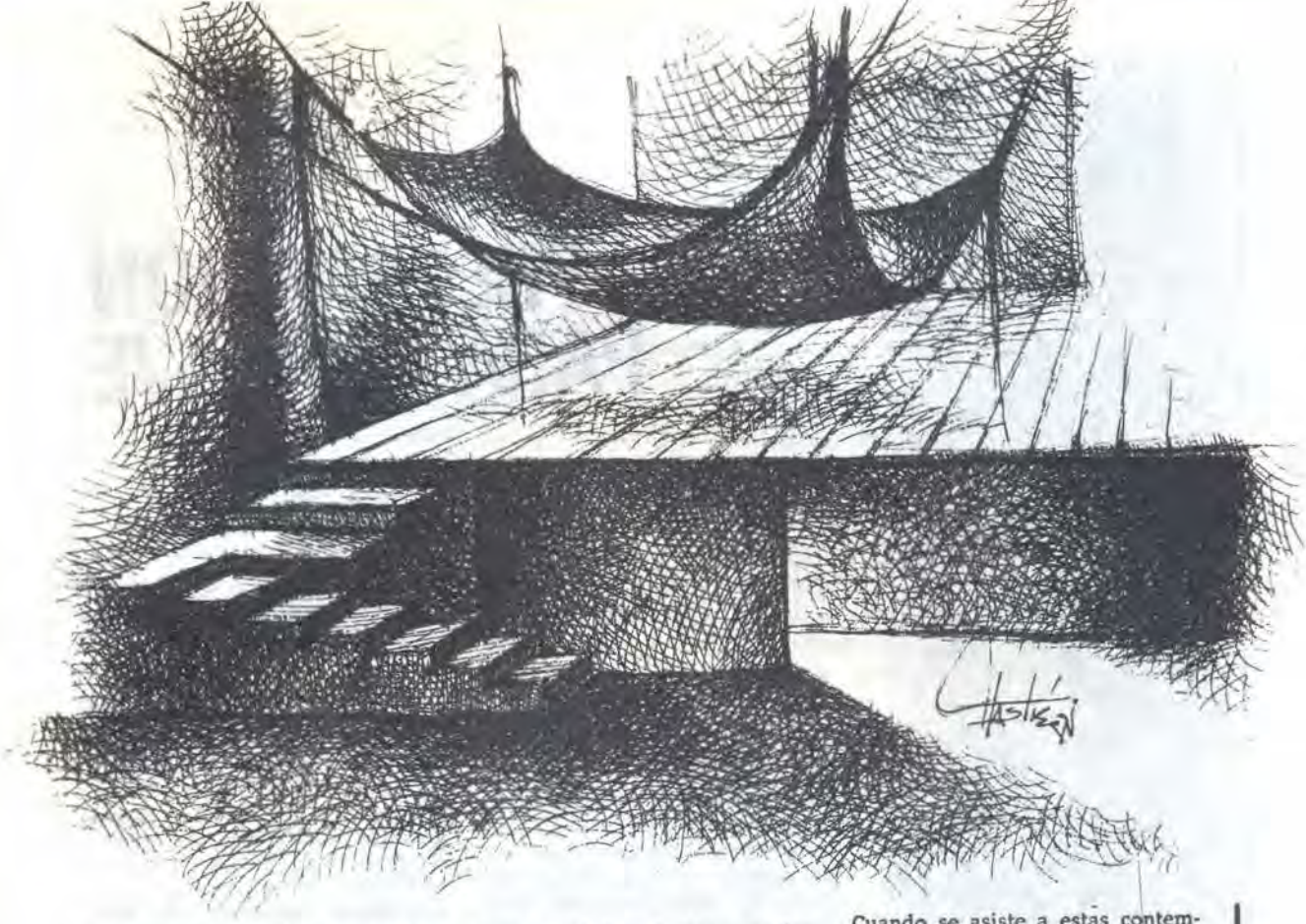
Si el actor registra un déficit en su arsenal o si nota que su armamento no es todo lo efectivo que debiera, se sentirá vulnerable, poco menos que indefenso, y desde antes de iniciar el combate comprenderá que tiene muchas posibilidades de perder la batalla, porque la victoria de El Espacio, y esto no lo habíamos dicho de manera explícita, es la victoria de *El Desinterés*, que en grado extremo se transforma en *El Aburrimiento* y convierte a ¿qué ocurre? a ¿qué le ocurre? y a ¿por qué? en preguntas faltas de sentido y a la representación toda en algo indeseado.

Tengo la impresión de que por hoy, algunos directores parecen empeñados en dinamizar El Espacio no haciendo uso de las armas de El Actor, sino deteniéndose en la orilla o singularidad de las imágenes visuales y en la ingeniosidad del movimiento escénico que a veces intenta ser una traducción coreográfica de fábula, conflicto, o peripecia. Esta fidelidad a la imaginería visual trae como consecuencia que se fomenten las tensiones, no en virtud de la ardua disputa entre Actor y Espacio, sino por obra de un encuentro entre El Espacio y El Espacio-mismo que no pocas veces obstruye la significación, porque puede estar hasta carente de sentido.

No se trata de que se considere el diálogo clásico entre Actor y Espacio (mucho más añejo que la alzada y caída de telones) como un arcaísmo, como algo extemporáneo, sino que se tiende a situarlo en un nivel de paridad con el coloquio entre El Espacio y El Espacio-mismo. De hecho se logra remodelar sustancialmente el encuentro que hemos calificado como de los más interesantes en el arte y privativo de las artes escénicas convirtiendo a El Actor en parte integrante de El Espacio. Esto no quiere decir que lo coloquen como trasto, mueble, colgadura, utilería diversa, o teatrino, sino que lo transfiguran de hecho en



o Ilustraciones Fernando H.



una especie de objeto actuante que pudiera denominarse, mejor que Actor a secas, Actor-Espacio, y que en el menos desafortunado de los casos representa-muestra a un virtuoso que de manera brillante nos expone su excelente técnica.

Si actores y público, en alianza con los pocos dramaturgos vivos (los muertos siempre son la mayoría) no han organizado una verdadera rebelión, es por falta de entendimiento mutuo, de un ponerse de acuerdo, y porque la oposición a los directores es la oposición a los amos y señores de las artes escénicas, no en Cuba, en el siglo. Lo que a veces sí pasa, y no con poca frecuencia, es que el público declara abiertamente la huelga, no acude a la representación, y el encuentro entre Actor-Espacio. vs. Espacio-mismo tienen que vérselas con el paisaje sin hombre, en este caso con la desolación que es una sala desierta.

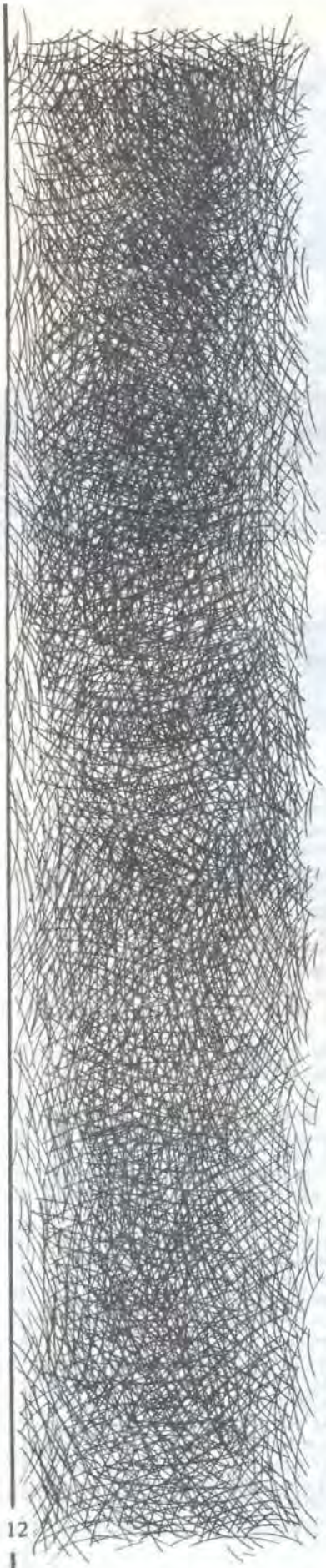
Desde los antecedentes chinos e indios, pasando por griegos, mayas, misterios medievales, y más, ha habido una preocupación de cómo perfilar con cuidado la forma en que se irán respondiendo y complejizando las sencillas preguntas ¿qué ocurre?, ¿qué le ocurre? y ¿por qué?

La revolución teatral de los años sesenta no desdeñó preocupación semejante, incluso al anular en muchos casos la relación de franca oposición entre El Dramaturgo y El Director (quizás herencia de la época de oro del realismo burgués) y al fundirlos a veces en una misma persona o en organismo colectivo, estos teatristas trataban de resolver que dramaturgia y montaje encontraran su solución de continuidad en un algo único.

Hoy por hoy, en medio de una época postvanguardista, abundan los usos indiscriminados de adaptaciones libérrimas, las soluciones novedosas licenciosas, quizás por las dudas sobre la eficacia dramática o contemporánea de los textos, tal vez por la certeza de que la reestructuración a fondo del libreto es parte del trabajo de dirección, y todo eso ha traído como consecuencia que El Dramaturgo y El Director ya no sean ni oponentes, ni tampoco se hallen fundidos en un algo único, sino que se comporten como dos extraños.

Cuando se asiste a estas contemporáneas y singulares representaciones, los atractivos no son cómo se responden las famosas preguntas ¿qué ocurre? ¿qué le ocurre? y ¿por qué?, ni cómo se comporta el diálogo entre Espacio y Actor, ni cuál de las interpretaciones posibles o por descubrir se le ha dado el texto, sino qué ha quedado de El Dramaturgo de su arte de conjugar fábula, conflicto, peripecia, que es el arte de hacer posible la realización del drama.

A pesar de los pesares, cada vez que asisto a una representación, me asiste a mí la fe en que luego de apagada la sala o alzado el telón, con escenario colmado o vacío, con música o con sonido o con un gran silencio, William Blake no va a tener motivos para preocuparse, no sobrevendrá el desierto, porque veremos entrar a El Actor, y su armamento será tan perfecto y sutil, y El Director le ha pautado todo con tal justeza que él irá desarrollando, de la manera más armónica, las respuestas a las sencillas preguntas ¿qué ocurre? ¿qué le ocurre? y ¿por qué?, y para dicha mía y de todo el público, en la disputa intensa con El Espacio, lo veremos vencer. ●



PREPARACIÓN PARA UN VIAJE

Boris Villar

Hace algunos años tuve mi primera experiencia vinuculada al teatro profesional. Después he visitado ensayos, observado espectáculos nacionales y extranjeros. Con mucha frecuencia me he sumido en una especie de «crisis de motivación» que tiene como referentes: lo que el teatro significa o puede significar, sus «técnicas» y utilidades. Conjuntamente he «digerido» alguna literatura teórica. Las inquietudes se han hecho más gruesas y el caos de conciencia me ha atiborrado de preguntas y más preguntas.

Con el tiempo algunas respuestas han comenzado a tornarse visibles, mostrando sólo una reducida parte de sus cuerpos. Esta parte corresponde más bien a las negativas. Responden lo que no debe ser hecho, siempre a partir de la interpretación personal de los asuntos. Si poseído de negativas, en alguna ocasión he pretendido afirmar algo, cualquier respuesta está acompañada por signos de interrogación. Hasta el momento la práctica no me ha permitido aseverar la validez de dichas afirmaciones, aunque no creo que su efectividad esté decidida por lo que para mí, algún día puedan significar. Si todas las personas de este oficio, están sometidas idealmente al mismo proceso, estarán generando inquietudes, negaciones y afirmaciones diferentes de las mías. He ahí el fenómeno de su relatividad.

Aún así, considero que lo relativo puede ser también enunciado, máxime si contiene valores esenciales. Estos valores aprehendidos y conducidos de manera particular en cada proceso, han sido «acumulados» por las necesidades expresivas de cada cual, y ni siquiera son exclusivos del arte del teatro. Constituyen leyes vitales, principios orgánicos, dialécticos, de los fenómenos biológicos, sociales e históricos, que deben ser respetados y asimilados en todas las intervenciones interiores y exteriores del hombre.

Si algunos de los preceptos pudieran parecer afirmaciones muy severas, quisiera resolver cualquier confusión por la cual el término esencial pasaría por absoluto. «Esencial» remite a la pregunta: ¿qué es?, cuya respuesta necesaria o sustancia, enuncia no sólo una cualidad de la cosa misma, sino aquello que la cosa no puede dejar de ser bajo ninguna condición.

La noción de teatro ha sido identificada en nuestros días con los significados más diversos. Algunos han asociado el término vinculándolo con el espacio «físico» en donde se producen las representaciones. Otros han intitulado con esta palabra al libro que recopila textos dramáticos de un autor.

En otros casos ha servido para denominar el lugar en donde se produce algún acontecimiento

importante (el teatro de la guerra). También se ha utilizado para dar nombre a la acción de un sujeto, que bajo pretexto de informar, ocupa un espacio establecido como de actores y dirige a un auditorio sus ejecuciones, cualquiera que sea el carácter de éstas.

Wagner, apegado al concepto que relaciona «teatro como fuerza viva, de acción inmediata y directa», apreció y promovió la idea de que este podía significar un punto de confluencia en donde los aspectos particulares de otras manifestaciones artísticas se intersectaran sintetizándose.

Pese a las claras diferencias entre estas nociones, un hilo que las teje puede salir a relieve y explicarse sus puntadas. Este hilo indica la aceptación en casi todos los casos de que esta palabra denomina un fenómeno de comunicación vital entre los hombres, de intercambio existencial. Como idea, puede resultar ésta bastante poco concreta y arruinar cualquier determinación, pero siguiéndole sería posible acercarse a otra propuesta, que aunque es igualmente vaga, la incluye e intenta recoger la esencia del arte del teatro.

Comunicación implica una relación entre partes diferentes que actúan creando un sistema. Esta propuesta reafirma al teatro como un sistema de relaciones.

A menudo, sistema y síntesis han sido adoptados como términos análogos. Entre ambos existe una relación de oposición, que en modo alguno los excluye. Un sistema puede contener en sí, elementos producidos por síntesis, que ahora se atienen a su indivisibilidad para combinarse.

Imbuído por esta dialéctica, he constatado fenómenos teatrales en donde los sujetos creadores, se proveen de sus múltiples experiencias y necesidades, y elaboran un producto que integra como sistema, modos particulares de otras manifestaciones artísticas. Estos no se diluyen para formar un todo nuevo, sino se relacionan de manera contradictoria, expresando a través de sus diferencias, elaboradas mediante síntesis particulares, una idea, a distintos niveles. Ahora, estos elementos con los que se transparenta una visión particular del mundo, son expropiados y pueden pertenecer tanto al teatro como a cualquier otro producto de artes plásticas, música, literatura, arquitectura.

Con ellos se ha hecho teatro y se seguirá haciendo, pero estando obligado a buscar una idea precisa que defina no sólo lo que este significa, sino también lo que no puede dejar de significar bajo cualquier circunstancia, podría hacerme estas interrogantes.

¿Qué le es privativo al teatro? ¿Qué sucede en su interior, que no se repite en ninguna otra forma artística? ¿Qué le garantiza en lo efectivo su independencia como lenguaje y su subsistencia?

Sólo en el teatro, el contacto entre el hombre que ejecuta y el hombre que le observa, se produce de modo directo, vivo y efímero. Lo único que media en el encuentro es, la «artificialidad» con la cual el primero ha articulado sus acciones-reacciones y la mayor o menor disponibilidad con que el ojo del segundo las reciba. La música, la literatura, la plástica, pueden intervenir, pero si se omitieran los componentes concientes de esta relación, y con ellos sus diferencias, esto podría significar otra cosa y no teatro.

La fuerza de un suceso radica en su particularidad. Su diferencia sobre los otros gradúan la mayor o menor incidencia que pueda tener sobre ellos mismos. La sigularidad de lo que ocurre en su interior decide su significado, su trascendencia a un nivel social más amplio. Este nivel social del teatro, mediatizado a través de un espectáculo, en donde se deposita de manera precaria un cúmulo de experiencias, sitúa en sus límites entidades diferentes e indivisibles. Como «guardias de fronteras» entran en efímera relación dos culturas, dos realidades. El actor en la totalidad de su arte; el espectador en la totalidad de su sinestesia.

AVENTURA Y RIESGO PARA EL ACTOR

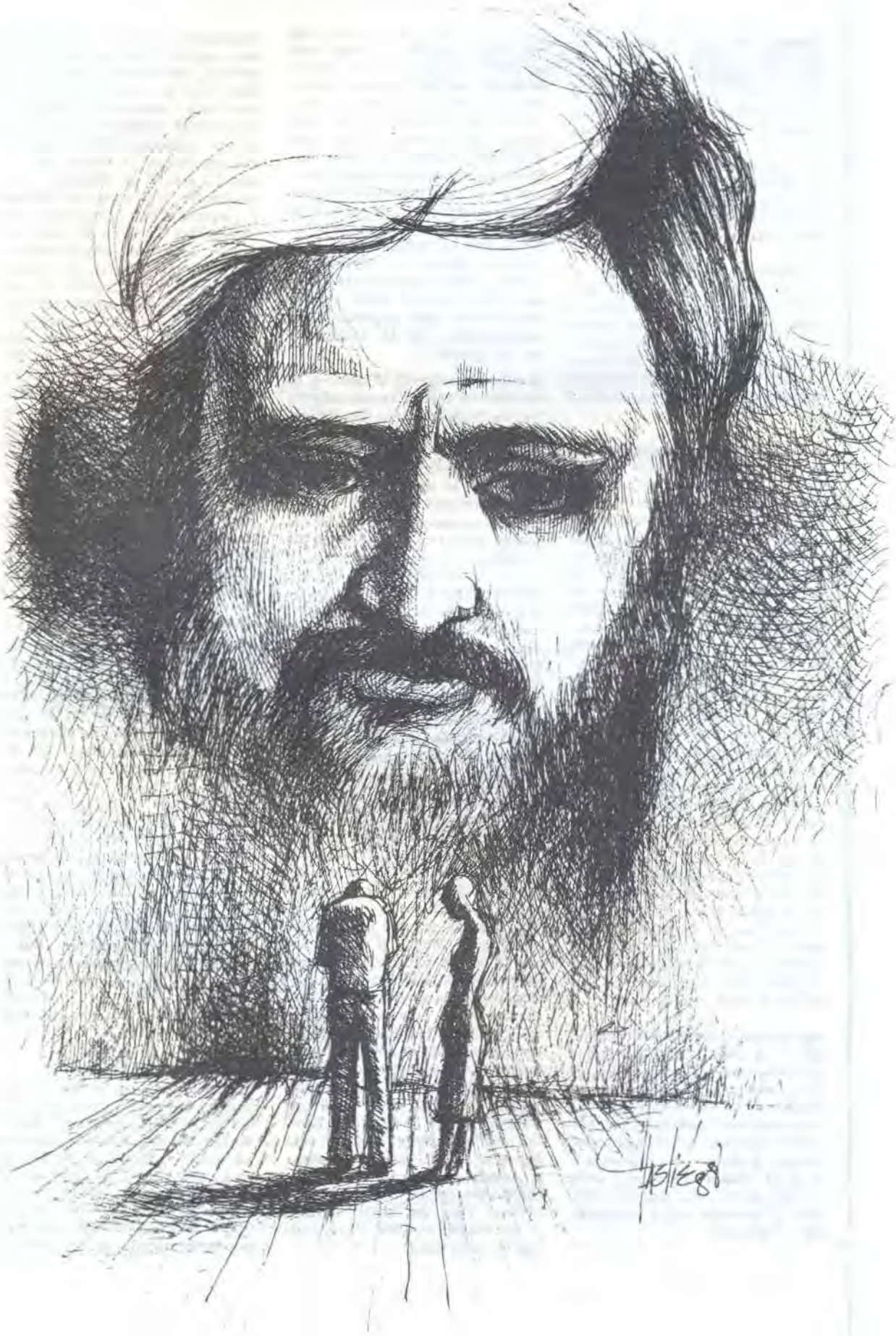
Resulta difícil precisar el significado que se deriva de la confrontación actor-espectador apelando a los términos utilizados en su sentido abstracto de «teatristas» –que puede indicar a todo aquel que en cualquier lugar del mundo represente el vector ejecutante en la relación–, y «público», que en cualquier lugar sin distinciones, remite a todo aquél que constituye el vector receptor de esta ejecución.

Cuando la sociedad dejó de existir como corporación homogénea, el teatro, signo de la conciencia de ésta, sufrió una conmoción que afectó el nivel de su representatividad. Nacieron múltiples maneras de vivir, de hacer sociedad, y cada una de ellas promovió su propia conciencia, su propia ética, su propio modo de producción, su forma de poder, su propia religión y por supuesto, su teatro.

En cada contexto esta intimidad espectáculo-espectador tendrá un carácter diferente. Por lo tanto, a cada uno, equivaldrá un valor. El mundo cuenta hoy con numerosos canales por donde corre el torrente de sus informaciones, de sus mensajes. Por algunos centavos se obtiene en cualquier estanquillo periódicos y revistas con amplios titulares. La televisión y sus emisiones contínuas del día a la noche, rodean el espíritu del hombre, saturándolo de noticieros, novelas, musicales.

El cine con su sofisticada técnica logra crear un «ilusionismo» que tiende una red a sus fanáticos», quienes consumen allí su demoniaca manía de «realismo» y «verismo». Ellos son ampliamente asimilados por una gran parte de las personas.

El teatro, entre quienes lo producen y lo «consumen», resulta foco de tensión para no más de un diez por ciento de la población en cualquier país desarrollado y con tradición teatral. Los que acuden a sus puertas en calidad de actuantes o espectadores, salvo megalómanos o practicantes de falsa erudicción, están afectados por una enfermedad



especial que no es posible curar en gabinetes médicos, consultas siquiátricas, salas de video o cines. Esta enfermedad se llama necesidad y ataca directamente el corazón de sus víctimas.

Los indicadores de la necesidad de teatro son concretos y proponen una relación efectiva a través de los signos particulares de determinado espectáculo.

El teatrista que se siente necesario en cualidad y cantidad infinitas, podrá morderse la cola, al igual que el gato que la asoció con su «felinidad». La práctica ha demostrado lo absurdo de esta vanidad cuando sólo un reducido número de personas, responde a ella.

Muchos actores guiados por la «presunción» de resultar necesarios a todo trance, ofrecen sus «virtudes» a una transación donde ninguna de las partes ha resultado favorecida en el mejor sentido, o sea, modificada en sus estructuras. El ejemplo más común de esta dependencia lo representa el actor que con poca audiencia se dice menos estimulado para interpretar. Igualmente he escuchado actores jóvenes que constatando la pobreza de un ensayo han exclamado: «¡no importa, mañana cuando haya público, las cosas mejorarán!»

La asistencia del espectador a la sala es la regla con la que muchos actores miden su grado de éxito. Esa norma convierte al actor en un objeto sobre el que el sujeto «público» actúa a su antojo. La relación potencialmente franca y reveladora es desviada hacia una relación opresiva en la que el tirano (público) dicta órdenes al oprimido (actor) que las obedece. Los esquemas capitalistas de producción y convivencia encuentran aquí un suelo fértil para reproducirse.

Me parece conveniente retomar ahora la idea del teatro como relación viva y directa entre un actor necesario y un espectador necesario. No representa esta una contradicción insoluble con respecto a lo que recién planteaba. Ambos criterios se presuponen, y sería bueno distinguir entre «flirteo» servil, dependencia tiránica y contacto útil e interrelación dialéctica.

En la primera uno de los dos miembros pierde su integridad en favor del «yo» del otro. En la segunda ambos factores conservan lo que le es suyo y satisfacen intereses de manera recíproca. Lo primero revela una condición insana, de agua estancada: lo segundo respira progreso. En esta condición la cualidad se impone al número, y la palabra clave es confrontación. En la otra el número gana y la palabra mágica es explotación. ¿Cómo aplacar esta tiranía? ¿Cómo hacer que el actor signifique siempre algo importante indistintamente de la condición que lo posea?

Existe con respecto al actor y su manera de significar «socialmente» un malentendido. Me he referido a los muchos actores, que gratuitamente dan a su significación un carácter de urgencia. Su «muestra» se efectúa sin mediaciones, rozando apenas al público con un coqueteo con ínfulas de suceso importante. La presión de mantener el contacto inmediato con su realidad, arruina la verdadera importancia de su tarea, que a través de los ligamentos mal empatados, obtiene una pésima copia de la misma realidad que pretende santificar. La refracción del mundo por parte de una individualidad, entiéndase indivisibilidad, es anulada por la «impersonalidad» conque todos repiten formas y contenidos sin consideración alguna.

Bajo la atracción de la inmediatez, el actor ha desaprovechado la virtud de su «espacio social». No ha esclarecido la razón de su elección; el sentido de sus diferencias. Se ha «mantenido» agarrado a duras penas a la sociedad, pero ha cortado las conexiones con él mismo y por tanto, con la misma sociedad, en la que su monotonía no ocasiona modificación sustancial. En pos del mundo se ha perdido a sí como actor y como hombre. El mundo ha sido privado de encontrar una imagen más sugestiva de su entorno, a través de él. En esa dialéctica el actor hace y el espectador recibe lo que este hace. En donde parecen alejarse uno del otro, en el trabajo personal y aislado del actor, se está garantizando un encuentro que significará para sus vidas, ruptura y laceración, es decir, continuidad y desarrollo.

Stanislavski, en uno de sus escritos, explicaba a sus alumnos el sentido del trabajo del actor. Para ello tomaba como ejemplo una visita realizada al taller de un célebre escultor ruso. Uno de los visitantes pidió al artista que esculpiera la figura de Venus. El artista se recogió en sí, se penetró con todas sus fuerzas y pacientemente comenzó a trabajar sobre la mole de mármol. Sudaba, se irritaba son él mismo, hablaba entre dientes. La noción del tiempo y la presión de sus espectadores fue desapareciendo para él, involucrado en cuerpo y alma. No se apuraba. Sabía que tanto esfuerzo, depararía un resultado hermoso, no sólo por la calidad artesanal de su figura, sino también por la cantidad de energía y vitalidad imprimida en modelarla. Si otros no gustaban de su arte, se privaban de penetrar al santuario de la auténtica belleza que se encontraba en la profundidad de su corazón y de su trabajo. Cuando terminó la obra, la contempló largo tiempo extasiado y no dejó de contemplarla.

Análogamente a este escultor, el actor significará algo importante para los demás cuando primero logre significar algo importante para sí mismo. Aniquilando sus mitos y redimiendo lo que le es esencial, estará dispuesto para ser aceptado como un revelador. El viaje desde la singularidad de su ser hacia la universalidad de la existencia, está preparado. Es un viaje donde el espectador interviene, aunque no siempre esté presente físicamente. La posible ausencia de esa referencia es uno de los grandes riesgos a correr, pero toda aventura hacia lo desconocido implica riesgos y sinsabores. Ahora dos preguntas: ¿Cómo hacer para que no se torne desventura? ¿Cómo conciliar para la relación mis intenciones y sus resultados?

EN PLENA TRAVESIA

El capitán Nemo recluta a seis hombres al azar y pone proa hacia un *iceberg* ártico en donde Blanca Nieves, atrapada, duerme su sueño milagroso. Nemo no cesa de evocar la hermosura transparentada a través de los hielos. Al tercer día de navegación sobreviene una tormenta y el submarino queda en las profun-

didades, atascado entre dos piedras. Nemo alista a sus hombres para reparar los daños, pero queda sorprendido al conocer que de los seis «escogidos» uno es ciego, a otro le falta una pierna, uno es sordomudo, dos son famélicos huesudos y otro ha muerto en el accidente. ¿Qué hacer con aquella tropa? Revisa la despensa y comprueba que la comida sólo alcanza para un día más. La electricidad también sufrió desperfectos y no tienen a bordo material para restituirla. Nemo maldice su suerte mil veces. La calefacción comienza a fallar y un frío inmenso cubre la nave matando uno por uno los hombres, que en su postrer gemido, exhalan una acusación contra el capitán. Al cabo del tiempo sobreviene otra tormenta y el submarino se zafa de las rocas y continua rumbo incierto con un sólo hombre en su interior.

Casualmente los primeros hielos del ártico se aproximan, y Nemo, henchido de alegría, abandona el submarino, pensando avizorar fácilmente el que oculta a su amada. Después de un leve rastreo se topa con la mujer de sus delirios, que durme placentera, incólume al frío. Sin más, se dispone a despertarla y... ¿cómo romper el hielo? No había reparado en eso antes. Su premura lo había embriagado de tal forma, que respondió al instinto como una flecha, sin pensar en ningún inconveniente. Ahora llora, mientras observa la cándida figura que aún duerme. Su desdicha es horrible. Desesperado proyecta su cuerpo contra el *iceberg*, cuyo contacto lo deja inconsciente. En el fondo del océano, es devorado por animales marinos.

Nemo pagó su insesatez con la muerte y, ¿quién pone en duda su buena fe y claro instinto? Los preciosos motivos que lo indujeron al rescate de Blanca Nieves fueron sepultados por la irresponsabilidad y la imprudencia. Al perecer Nemo, perecieron ellos, sin antes haber dejado rastro importante de su acción. Blanca Nieves continúa durmiendo en el *iceberg* en espera de su hombre y de su beso.

Comúnmente los actores actúan al estilo del capitán Nemo. Empujados por las ansias de decir se lanzan en una empresa aza-

rosa que sofoque su fuego. En ella sólo cuentan con una inifinita voracidad por «comunicarse». ¿Y no es bastante eso?, podría pensarse. Con la única ayuda de los deseos ningún hombre ha logrado modificar al mundo y cambiar la historia, podría ser una acertada respuesta.

Si el capitán Nemo hubiera seleccionado con prudencia a sus acompañantes, si hubiera previsto las eventualidades, si hubiera llevado algo con que destrozar el hielo, su aventura hubiera tenido otro fin. Tales obstáculos que por el carácter objetivo de su existencia no podrían ser eliminados, con preparación y pericia hubieran sido vencidos.

El actor, como Nemo, se encuentra en plena travesía con que le falta esto o aquello, con que necesita cojear y no sabe cómo, con que su voz le falla y no sabe cómo resolverlo, con que no puede concentrarse porque está pensando en su madre enferma, con que tiene un insólito miedo a ser observado . . Los actores con alguna experiencia podrían indicar: ¡pero si esos obstáculos aparecen precisamente cuando estamos ensayando y no antes!

La observación, que puede parecer ingenua, verbaliza un criterio práctico, que en nuestro contexto y en muchos otros, ha definido la producción de teatro. La escisión del proceso creativo en dos fases o momentos: ensayo y espectáculo. En el primero se tratan de resolver algunos inconvenientes generales del actor y además, los específicos al rol concreto que juega en determinado espectáculo. En el segundo se hace muestra de los resultados. Tal apreciación me conduce a señalar un tercer momento, anterior, en donde el actor y el conjunto se hacen preguntas esenciales respectivas a sus necesidades de expresión, y elaboran un material con las premisas básicas para hacer dúctiles esas necesidades.

Pero lo que estoy tratando de explicar es algo que supera la preparación de un actor para intervenir en un espectáculo concreto y que traslada a la existencia de obstáculos que comprometen toda la vida del sujeto, como hombre y como actor, tal como la tormenta y el *iceberg*, no sólo comprometen el amor de Nemo, sino su integridad como hombre y marino.

Cuando estos obstáculos dominan al actor, el actor perece. Su acción es escamoteada por la intervención de todos los automatismos, todas las conductas «naturales» carentes de precisión. En su «fuga» de una realidad a otra no han existido mediaciones. Se expone en el teatro tal como lo haría en la vida, tratando de obtener los mayores resultados con los menores esfuerzos posibles. Su «ser natural» obstruye su energía como actor y regala una serie de imágenes aburridas que recibiríamos en la sala de nuestra casa en cualquier conversación, sin necesidad de molestarnos en acudir al teatro. La comunicación, tal como la entiendo, revelación, descubrimiento, deja de efectuarse justo en el momento, en que este actor no hace más que representarse a sí mismo, es decir, representar sus estereotipos, sus modos culturales.

La búsqueda de la otra persona, el «sujeto espectacular», es un proceso permanente ligado a profundas relaciones dialécticas. El actor que reaprende a conducirse, modifica, quiéralo o no, su existencia personal y social y con ello su conciencia. Esta «artificialidad» comienza a transformarse en algo que obliga al actor a remodelarse sin cesar.

Esta indagación que normalmente se verifica desde adentro hacia afuera en una incorporación y acumulación de «técnicas» prestadas, cambia el sentido de su dirección, de afuera hacia adentro, actuando como vaciador de lo inútil y develador de lo esencial. La develación muestra al actor cuáles son sus técnicas y reglas para expresarse. Su originalidad, su novedad, está vinculada a su particularidad, al carácter estrictamente personal de éstas. Como conductas medulares de seres humanos concretos, no son patrimonios inmediatos de la tradición y la colectividad. Ellas habilitan un encuentro lleno de imágenes insólitas y sorpresivas. Estas imágenes grabadas en el recuerdo lejano de algún espectador, en su conciencia, en su acción total, plantean el mayor reto a cualquier actor: la incertidumbre sobre su necesidad y la obligación de significar algo importante para aquellos que casualmente lo escogen una noche como centro de atención ●

HACIA UN FESTIVAL PERMANENTE

Pedro García Albela

Anunciado con más de un año de antelación, el I Festival Internacional de Arte Lírico de La Habana se celebró en la segunda quincena de octubre del pasado 1987. Para los amantes de este arte se hacía realidad un acontecimiento esperado durante mucho tiempo, y con el que se abría un nuevo camino, que de hecho, significa el reconocimiento del nivel internacional alcanzado por el arte lírico cubano en la Revolución.

Viéndolo ya con la perspectiva del tiempo transcurrido, se trata ahora de pasar revista, por así decirlo, al resultado de los presupuestos de esta primera experiencia y fundamentalmente, hacer un recuento y un análisis de sus resultados artísticos.

PROLOGO

Resulta evidente que la dirección del Gran Teatro de La Habana se planteó desde el primer momento utilizar con el máximo de racionalidad los limitados recursos de que disponemos, a fin de realizar un festival lírico que lo hiciese merecer justamente el calificativo de internacional, no sólo por la simple participación de artistas extranjeros.

Se decidió buscar en los países socialistas un grupo de intérpretes de alta y pareja calidad, aunque ninguno apareciese registrado entre las «superestrellas» del *bel canto* mundial. A este grupo se sumaría, por supuesto, una selección de nuestros mejores cantantes, varios de los cuales han iniciado ya una exitosa carrera internacional.

El resto de las fuerzas necesarias estaba también garantizado, pues nuestro país cuenta con una orquesta que se ha ido especializando durante años en el ballet y en los diversos géneros líricos, un coro en progresivo ascenso, con una apreciable cantidad de jóvenes y un eficiente equipo de técnicos y trabajadores de la escena también especializado.

En cuanto al aspecto decisivo de la dirección musical y artística, se previó la participación, por un lado, de los maestros Roberto Sánchez Ferrer y Norman Milanés y las profesoras Elena Herrera, directora de la Opera de Cuba, y Marlene Urbay, directora musical del Ballet Nacional de Cuba; y por el otro, de los directores artísticos Armando Suárez del Villar, Gilberto Enríquez, Iván Tenorio y Gustavo Herrera, estos dos últimos coreógrafos del Ballet Nacional. Apenas unos días antes de comenzar al festival, a estos nombres se sumó el de Alicia Alonso, quien asumió la dirección coreográfica y artística de la ópera *El caminante*.

Contando con estos elementos, los organizadores se propusieron, en fin, un programa que comprendería el estreno mundial de una ópera dedicada a Cuba y al festival de La Habana; el rescate de una olvidada ópera cubana de principios de siglo; la reposición de otras obras clásicas del género operístico y la opereta, y una nueva versión de la zarzuela cubana por antonomasia: *Cecilia Valdés*, de Gonzalo Roig. Además conferencias con críticos extranjeros, conciertos de gala y otras actividades colaterales.

Salvo detalles insignificantes, todo lo que estaba previsto se cumplió al cabo de dos intensas semanas, con puntualidad y buena organización.

ACTO UNICO EN DIECISEIS JORNADAS

En justa correspondencia con el gesto del compositor Yuri Kasarián y el periodista Grigori Chiguinov –ambos armenios– de estrenar su ópera *Ernest Hemingway* en Cuba, el festival habanero decidió que su apertura fuera precisamente con dicha obra, que esperaba desde 1984, esta especial ocasión.

o *Hemingway*, un estreno mundial de la Opera de Cuba (foto Marquetti).

Ernest Hemingway, en las dos funciones que marcaron su nacimiento sobre la escena, despertó en el público reacciones diversas, lo que resultó perfectamente natural tratándose de una ópera contemporánea, que se escuchaba por primera vez, y de un público como el nuestro, no precisamente habituado a este tipo de composición operística.

La partitura de *Hemingway* está dentro de la concepción armónica de la música atonal –o politonal, como quiso aclarar su propio autor. Es, por tanto, una obra que no escapa a las influencias vanguardistas de Shönberg, por ejemplo, pero tampoco a las tendencias estilísticas más actuales. También está presente en ella, como una aproximación, el espíritu, el ritmo de la música afrocubana.

De una notable fuerza dramática, la música de Kasarián no está hecha precisamente para encantar el oído ni favorecer el virtuosismo de los cantantes, sino para acentuar las ideas contenidas en el texto dramático, al modo como encararon siempre esta dialéctica los reformadores de la ópera, como Monteverdi, Gluck, Wagner o Alban Berg.

Al escribir el guión de la obra, Chiguinov intentó plasmar la idea de Kasarián –compartida por él– de ofrecernos un *Hemingway* esencial, despojado de accidentes y características subsidiarias: el hombre envuelto en la confrontación entre el bien y el mal: el que ama tanto la paz cuanto odia la guerra y sus consecuencias; en fin, el humanista y el internacionalista encarnados a su vez en el genial escritor.

En general –aunque no siempre– la realidad del texto dramatúrgico logró concertar estas intenciones y exponer con fuerza la personalidad telúrica del autor de *El viejo y el mar*, quien es prácticamente, junto a la propia música, el único personaje protagónico de esta obra.

Desde el punto de vista de la realización escénica, lo más logrado son las secuencias al comienzo del primer acto (participación en la Primera Guerra Mundial) y aquella del segundo acto en que Hemingway dialoga con sus cuatro esposas, en un sucesivo enfrentamiento de los conflictos conyugales y existenciales del hombre y el escritor. Una gran belleza plástica posee el extenso ballet, también del segundo acto, que representa simbólicamente las relaciones de Hemingway con el mar, apoyado por un magnífico diseño de luces, que es al igual que la escenografía, uno de los principales valores de la puesta en su conjunto.

Creo, en resumen, que la puesta en escena de Armando Suárez del Villar interpretó creativamente y con imaginación los objetivos propuestos por Kasarián y Chiguinov. Un ejemplo de ello es la solución dada a la continuidad esencial de Hemingway a lo largo de la obra, mediante un uso eficaz de la retrospectiva.

Es lamentable, sin embargo, que una vez más en el caso de las representaciones operísticas el escaso número de ensayos no haya permitido pulir defectos y acentuar virtudes. Así, si tenemos en cuenta además las dificultades vocales y musicales propias de la obra, se debe concluir que la Opera de Cuba realizó con *Hemingway* una extraordinaria labor colectiva, en la que descollaron la dirección musical de Elena Herrera y la interpretación del protagonista por el barítono cubano Angel Menéndez.

Otra de las expectativas era, sin duda, la presentación de *El caminante*, ópera en un acto, del talentoso y prolífico compositor cubano Eduardo Sánchez de Fuentes. Después de sesenta años en el silencio, reaparecía en una versión libretística que intentaba poner el acento en el contenido amoroso y despojarla de la aureola místico-religiosa presente en el libreto original.

Pero lo cierto es que este esfuerzo no tuvo un resultado del todo exitoso sobre la escena. La adaptación argumental no logró convencer a los espectadores, pues al final no se sabe bien cómo, el amor físico, terrenal, puede curar de su invalidez a Yolanda

o Una escena de *El Caminante* (foto Marquetti).

–la protagonista– sin la intervención de la ciencia, y entonces sólo vuelve a quedar la idea anticientífica, mística, propuesta en el libreto original.

Por otro lado, no quedan claras igualmente las circunstancias de lugar y tiempo, y no sabemos si la acción se está desarrollando, por ejemplo, en Cuba o en Europa, ni en qué momento exactamente. La escenografía y el vestuario sugieren cierto ambiente bucólico y una época que puede ser el siglo pasado, pero tampoco es suficiente para precisar el entorno.

Ello no resta méritos al trabajo de dirección artística de Alicia Alonso, quien aportó una adecuada concepción coreógrafica y consiguió que los cantantes representaran a sus respectivos personajes con eficaz gestualidad teatral.

La calidad interpretativa general fue discretamente buena, algo más pareja el primer día (Lázara María Lladó, Antonio del Río, María Julia García). Destacable fue el trabajo de la joven directora Marlene Urbay en el montaje musical de la obra y frente a la orquesta.

En orden de «novedades» a *El caminante* siguió la reposición, tras vientiséis años de ausencia, de *Fausto*, de Gounod, cuyas dos funciones cerraron el Festival. El *Fausto* de Iván Tenorio resultó en definitiva el espectáculo más integral de cuantos ofreció el evento internacional de La Habana.

Ya desde la primera escena, cuando el viejo doctor Fausto reflexiona sobre la vida y la muerte y decide ir al encuentro de ésta última mediante un veneno, se percibe esa atmósfera mezcla de misterio y magia en que, de un momento a otro, veremos aparecer a Mefistófeles, con la ayuda de una pirotecnia muy bien realizada.

Coreógrafo de talento, Tenorio utiliza con el máximo de eficacia todo el espacio escénico, distribuye en él con acierto a solistas, coristas y bailarinas y los hace desplazarse con movimientos bien calculados pero naturales de uno a otro lado, desde el proscenio hasta el foro, sin dejar de atender paralelamente el ritmo y el *tempo* de la música y el canto. Es algo que se dice con pocas palabras, pero que muy pocos logran conseguir en un montaje operístico, y menos aún cuando de una obra como *Fausto* se trata.

Mas todo esto pudo haberse quedado sólo en lo externo de no completarse –como visiblemente sucedió– con un profundo trabajo de interiorización psicológica de cada personaje, lo que unido a lo anterior, dio lugar a una verdadera actuación en el sentido complejo que exige la ópera, es decir, como interpretación vocal y dramática a la vez. Y aquí debió estar presente también, desde luego, la mano del director artístico.

El reto grande que representa la adecuada ambientación en una puesta del *Fausto* fue vencido por el mejor trabajo conjunto en los diseños de escenografía y vestuario –de Salvador Fernández y de luces –de Julia Rodríguez– entre los que se vieron en el Festival. El coro, dirigido por Corina Campos, tuvo sólo otro momento en *Cavalleria*... comparable a éste, y lo mismo puede decirse de la orquesta, bajo la conducción de Elena Herrera, que así cerró brillantemente un ciclo que comprendió además las *puestas en música* de la mencionada *Cavalleria*... y de *Ernest Hemingway*.

Los grandes lauros interpretativos hay que concedérselos en este caso, al tenor Jesús Li –Fausto– y a los bajos Nelson Ayoub y Gustavo Lázaro, quienes alternaron en el papel de Mefistófeles.

La ópera de Cuba como colectivo co-participante ofreció otras dos de sus obras de repertorio: *La traviata*, puesta en escena por Armando Suárez del Villar, y *Cavalleria rusticana*, con dirección artística de Gilberto Enríquez. En cuanto a la primera creo que la ocasión merecía –o más bien exigía– una labor de mejoramiento que no llegó a hacerse.

Se debió trabajar, sobre todo, con los finales del primero y último actos; en aquél, a fin de aligerar un poco la carga de acciones y movimientos de la protagonista, precisamente en el momento de mayor dificultad vocal de la obra; en el final –con cuya concepción estoy de acuerdo– para perfeccionar el mecanismo escénico en la irrupción de los usureros que vienen a despojar a Violeta, en su lecho de agonizante, de los bienes que le quedan.

El elenco de *La traviata* estuvo muy bien balanceado, pues contó con figuras ya consagradas como Jesús Li, Hugo Marcos y Angel Menéndez, las jóvenes revelaciones María Esther Pérez y Lázara María Lladó, y el también joven y prometedor Janos Bandi, tenor húngaro invitado.

o Jesús Li en *La traviata* (foto Alicia Sanguinetti).

o Hugo Marcos en *Cavalleria rusticana* (foto Marquetti).

La puesta en escena de la obra maestra de Mascagni realizada por Gilberto Enríquez se había convertido ya en una de las producciones más exitosas de la Opera de Cuba, antes de llegar al Festival. Diseñada en términos rigurosamente convencionales, descansa, por tanto, en la probada eficacia del libreto teatral de Targioni-Tozzeti y Menasci sobre el relato de Giovanni Verga y en la máxima acentuación dramática posible de su carácter *verista*.

Todo dependía entonces del nivel que alcanzara la interpretación en su conjunto, y puede afirmarse que éste fue alto, sostenido y parejo en las dos funciones ofrecidas. A la presencia en la escena de un grupo de magníficos cantantes - actores –muy inteligentemente dirigidos además– se unió un coro pródigo en matices, empaste y afinación y una orquesta que supo, también, atemperar intensidades de acuerdo con la compleja función de solista y acompañante.

Estas funciones de *Cavalleria*... nos brindaron la oportunidad de apreciar el arte de dos excelentes sopranos dramáticas invitadas, la checoslovaca Magdalena Blahusiakova y la búlgara Evdokiazdravkova, quienes alternaron en el papel de Santuzza. Pero en igual rango de excelencia se situó el desempeño de los cubanos Ramón Chávez –Turiddu–, Hugo Marcos y Gustavo Lázaro –los dos Alfio.

Por su parte, la Comedia Lírica Gonzalo Roig presentó una obra dedicada a cada una de sus líneas de trabajo: la zarzuela cubana *Cecilia Valdés*, del maestro Roig, y la opereta de Franz Lehar *La viuda alegre*.

La primera de estas obras enfrentó una circunstancia inesperada e infeliz: tuvo que pasar por las manos de tres directores artísticos, lo que seguramente contribuyó a frustrar el empeño de llevar a la escena una nueva versión de este clásico de nuestra creación zarzuelística.

Sería interesante, alguna vez, reflexionar detenidamente sobre el por qué de tantos intentos de hacer nuevas versiones de *Cecilia Valdés*, mas, por ahora, concuerdo con muchos que piensan era preferible presentar la versión original con toda la dignidad escénica e interpretativa posible. Y ello pensando sobre todo en el criterio, bastante generalizado, de que ésta es precisamente la versión más «musical» –más zarzuelística– de todas, lo que favorecería su elección para un evento de esta naturaleza.

En definitiva, lo que pudo y debió ser uno de los momentos estelares no lo fue, a pesar del buen trabajo de varios de sus intérpretes, especialmente de Dinorah Argüelles, Berta González y Esther Valdés, los jóvenes valores Ulises Aquino, Gustavo Galán y Lorenzo Dopazo, y los actores-cantantes América García, Olivia Belizaire y Ramón Zamorano, entre otros.

o *Cecilia Valdés*, por la Comedia Lírica Gonzalo Roig (foto Marquetti).

o Una escena de *La viuda alegre* (foto Alicia Sanguinetti).

La viuda... tuvo una mejor aceptación por parte del público, a quien debió gustar sin duda el atractivo despliegue de su es-escenografía y vestuario, luces y colores a lo largo del espectáculo; sin olvidar, claro, la bella música de Lehar y la entretenida trama de su libreto. Con todo, hay que decir que el lujo visual no estuvo acompañado por la debida elegancia en las interpretaciones, pues se llegó incluso, por momentos, a un tono más propio del sainete criollo que de la opereta.

Linda Mirabal exhibió la belleza espléndida de su voz y su físico, así como un buen movimiento escénico, pero le faltó interiorización a su Ana de Glavarys para lograr una entrega máxima. Benig Rumayor consiguió en su Danilo agradable proyección vocal y actuación convincente, mientras que los jóvenes Rosa Pina y Gustavo Galán demostraron estar ya preparados para empresas mayores. Ramón Zamora profesional como siempre, condujo el espectáculo desde su personaje de Zancada por el mejor rumbo posible, a pesar de la desviación general hacia lo sainetero ya apuntada.

Fuera de la programación artística, lo más destacable fueron las conferencias ofrecidas por los críticos Antonio Moral, de España, y Angel Fumagalli, de Argentina, y especialmente las de este último, una formidable síntesis en tres «actos» de la historia de la ópera hasta nuestros días.

EPILOGO

Al finalizar este recuento sé que faltan muchos nombres por mencionar. Ello se explica, sencillamente, porque fueron muchísimos los que colaboraron durante aquellas jornadas para que el I Festival Internacional de Arte Lírico de La Habana tuviera un resultado exitoso.

Pero hubo un último y definitivo protagonista, al mismo tiempo principal beneficiario: el público. Por él se logró el propósito de hacer un evento de calidad que tuvo varios momentos brillantes. Para él se hizo, y se repetirá desde ahora cada dos años, alternando con el Festival Internacional de Ballet de La Habana.

Entretanto, el mayor compromiso y deber de quienes tienen en sus manos el futuro del arte lírico en Cuba es consolidar este triunfo, hacer que las salas se mantengan llenas de entusiastas espectadores, como en un permanente festival. ●

PASAJES DEL TEATRO DE MANIGUA

Manuel Villabella

En urgentes y coléricas comunicaciones, el Gobernador de Puerto Príncipe, Carmelo Martínez, informaba al Capitán General de la Isla, Jerónimo Valdés, acerca del «alboroto ocasionado por jóvenes» en el viejo caserón de la calle San Ramón, que los camagüeyanos llamaban simplemente teatro y en ocasiones por el nombre de El Fénix.

En las notas se hace referencia a «jóvenes atolondrados (...) entre los que varios pertenecen a familias distinguidas, mal avenidas con el orden y la compostura».

El hecho se produjo el sábado 11 de septiembre de 1841 durante la representación de *Los prusianos en Lorena*, y se repitió, en forma alarmante, el sábado 6 de noviembre cuando la Compañía Iglesias ponía en escena *Rui Blas*, anunciado como «drama romántico en cinco actos (...) último que hasta el presente ha escrito Víctor Hugo, traducido por José Robreño».[1]

El frenético gobernante refería a su superior:

> «Se han obstinado en contrariar mis disposiciones, que a pesar de ser idénticas a las de vuestra excelencia, pues el Reglamento de Teatro que rige aquí es el mismo que se ha dictado para esa ciudad, tachan de despóticos y procuran mirarlos (...) con una imprudencia, desafuero y osadía tan grande, que me ha sido necesario hacer un sacrificio terrible para no adoptar el temperamento violento que las circunstancias exigían en la noche de ayer (...) Mis primeros designios fueron hacer aprender a los alborotadores, pero eran muchos, estaban diseminados por el patio y las lunetas, y estimé más prudente sufrir que exponerme a que padecieran los inocentes o se alterara la tranquilidad (...) Acabada la representación y despedido el concurso, he mandado cerrar el teatro y estimo que esta es la medida más prudente que puede adoptarse, pues aunque en su virtud quedan privados muchos que no han dado lugar, de una diversión honesta, serán mayores los disgustos que produzcan el seguir una causa contra tantos como son los comprometidos, o el tener que usar de la fuerza para reprimir iguales desórdenes».[2]

Esta es la primera protesta masiva, con evidentes implicaciones políticas, que tiene como escenario el teatro. Al parecer, el espíritu antiespañol se desbordó aquella noche.

El alzamiento de Joaquín de Agüero, en 1851, contó entre los comprometidos con destacados intelectuales camagüeyanos: Francisco Agüero y Duque Estrada, *El Solitario*, íntimo amigo de Nápoles Fajardo, *El Cucalambé*, y Antonio María Agüero, ambos poetas. Adolfo Germán Pierra y Agüero, quien fungió como secretario de Joaquín de Agüero, era famoso por su afición al teatro y las demás artes y educó a su hermana Martina, que se destacaría luego en la poesía, la música y el teatro. Pierra fue el mismo que en la Guerra Grande escribió *The Cuban patriots*, drama en tres actos en inglés, donde el héroe se enfrenta a un militar español y lo vence en amores y armas.[3]

No es extraño pues, que en el teatro El Fénix, recién inaugurado después de convertido en un local «decente», se ocultaran armas bajo un palco, en complicidad con el conserje, que por caprichosa coincidencia se llamaba José Martí.[4]

LA OFENSIVA TEATRAL DEL CASINO ESPAÑOL

En 1868 las medidas dictadas por España para contrarrestar la insurrección irrumpen en la vida intelectual y teatral de Puerto Príncipe. A finales de año el Teatro Principal fue ocupado por el cuerpo de voluntarios, y los interventores españoles cierran sus puestas al público. Salvador Cisneros Betancourt, uno de sus accionistas, dice en uno de sus apuntes que consta en el Archivo Nacional: «Durante la guerra fue ocupado el teatro por los voluntarios que a mano armada se posesionaron de él sin siquiera

[1] En *Gaceta de Puerto Príncipe*, 6 de noviembre de 1841.

[2] Archivo Nacional. Fondo Gobierno Superior Civil de la Isla de Cuba, Legajo 1335, orden 52357. Ver también *Cartas del Lugareño*, La Habana, 1951.

[3] Rine Leal: El teatro Mambí. En: *Revolución y Cultura*, nro. 33, mayo 1975, p. 34.

[4] Jorge Juárez Cano: *Hombres del 51*, La Habana, 1930, p. 27.

pedir sus llaves ni verse con el conserje, para que recogiera y cuidase de los efectos que allí había y los que constan todos en las apuntaciones que conservo»..

El Gobernador, Julián Mena, destina el Principal a cuartel del Batallón de Cazadores Voluntarios, y con esta medida la actividad teatral queda trunca. Cuando en 1872 desalojan el local lo entregan «a algunos de sus socios, quienes lo alquilaban y hacían dividendos», según Cisneros Betancourt. Al reanudarse las representaciones solamente se ponían en escena obras patrocinadas por la sociedad Casino Español. Las funciones se organizaban a beneficio de los heridos del ejército español o de los apátridas que regresaban del campo insurrecto. El Principal devino un importante vocero propagandístico, en el orden teatral, de las fuerzas peninsulares.

La Sociedad Popular, fundada el 20 de noviembre de 1864, con sede por esos años en el teatro El Fénix, y destacada por su sección de declamación, no fue ajena a las medidas tomadas por el gobierno. En junta directiva celebrada el 23 de septiembre de 1868 el Gobernador Mena previene: «que no se diese lectura en la sociedad a composición en verso o prosa ni se representasen piezas dramáticas sin que antes fuesen previamente censuradas por el gobierno».[5]

De hecho quedan suprimidas las representaciones, las tradicionales funciones mensuales no se ejecutan y se niega permiso a la directiva para reunirse. El 26 de diciembre, el jefe de la policía Manuel Andúzar se persona en el local y comunica a los conserjes el cierre inmediato del edificio. El 7 de abril de 1870 se concede permiso a la junta directiva para reunirse en la residencia de uno de sus miembros. El 18 de octubre disuelven la Sociedad Popular y el Casino Español se queda con sus salones. El teatro El Fénix quedó transformado en el Teatro del Casino Español, nombre que se embadurnó al frente del edificio.

En cuanto a la Sociedad Filarmónica, fundada en 1842 y en cuyo escenario se presentaban los más diversos géneros teatrales inter-

5 Aurelio Barrios Pascual: *Notas históricas de la Benemérita Sociedad Popular de Santa Cecilia.* Camagüey, 1921.

o Ilustraciones Franz Rodríguez.

pretados por aficionados, se convirtió en la sede del Casino Español. Esta agrupación de peninsulares fue la fuerza de choque y al mismo tiempo la ejecutora de las directrices del gobierno español en el ámbito cultural y artístico de Camagüey. Pero no hay que olvidar que de aquellos salones habían salido para la manigua los principales insurrectos.

EL TEATRO, UN REFLEJO

La conciencia nacionalista de los hombres que comenzaron a luchar en el 68 por liberar a Cuba se evidencia desde agudas contradicciones económicas, políticas y sociales, hasta gustos estéticos y artísticos. Se había ido gestando una sensibilidad diferente a la de los españoles.

No es casual que el 31 de mayo, cinco meses antes de estallar la insurrección en La Demajagua, surgieran «los bufos» en el Teatro Villanueva. Los «bufos» significaron la nueva óptica con que se veía al criollo. Tuvieron sus raíces en el teatro popular que desde principios del siglo XIX comenzaba a surgir y que tendría su máximo creador en Covarrubias.

Ya por 1839 Gaspar Betancourt Cisneros, *El Lugareño*, inspiraba al valenciano Francisco Javier Franch para que escribiera obras con temas camagüeyanos, las que se estrenaron con éxito en el teatro. Basta apuntar sus títulos: *Un paseo a Nuevitas, La Plaza del Recreo, El camino de hierro*. Eran expresiones de un teatro autóctono. Según *El Lugareño*, los temas principales de las obras eran los caracteres y asuntos camagüeyanos, las críticas a los llamados «estacionarios».

Salvador Cisneros Betancourt, Marqués de Santa Lucía, quien había cursado estudios de ingeniería civil en los Estados Unidos, poseía una sólida formación cultural. En 1947, junto a otros criollos participa en la edificación del Teatro Principal, inaugurado el 2 de febrero de 1850.

El Principal fue el primero de los grandes escenarios del interior del país y la realización de un sueño regional ambicionado por muchos años. Costó más de cincuenta mil pesos fuertes y el pueblo vigiló con celo su construcción.

TEATRO EN LA MANIGUA

Cuando el periodista James J. O'Kelly entrevista a Carlos Manuel de Céspedes en su campamento en 1873, se refiere a un concierto en plena manigua y apunta que «muchos de los cantos eran producción de los hombres que los cantaban, como Fornaris, Céspedes y el Mayor Figueredo».

Al irlandés le impresiona el «tinte atrevido y agreste» de las canciones. Ese día, un soldado negro, «una mezcla de *minstrel* y cómico representó bosquejos de la vida en Cuba libre, desempeñando él solo todos los papeles». El artista dio vida a «una serie de cómicos bosquejos de las varias clases de mambises siendo el desempeño tan aproximado a lo natural, aunque con un ligero tinte de exageración, que todos los presentes» no dejaban de reir «por el actor mambí que no perdonó en sus sátiras los defectos y fracasos de algunos de los espectadores».

Ese día se mostraba «a un convoyero en busca de alimento, cerca de la avanzada española», y el actor interpretó con maestría «el exitamiento nervioso del hombre debido a su conciencia del peligro y su terror al darle el alerta algún oculto soldado español, su precipitada fuga y el abandono de su saco de provisiones». El periodista comenta que el artista hubiera triunfado en cualquier lugar y le regala cinco pesos, que son rechazados por el actor mientras confiesa que era payaso antes de la guerra y le dice que le entregue el dinero a algún compatriota en Nueva York que lo necesite.[6]

De la conocida crónica de O'Kelly analizaremos algunos aspectos: el marco donde se desarrolla la representación, «la antesala del bohío (...) arreglada expresamente para la función»; el tono satírico, donde se critica al mambí que no supo cumplir su deber, por medio de la burla, al parecer una característica habitual del teatro de manigua. Y el modo de estructurar el espectáculo, que O'Kelly llama concierto. Era en realidad una especie de velada donde no faltó el repentismo.

Unos años más tarde, el 18 de febrero de 1897, Salvador Cisneros Betancourt, entonces Presidente de la República en armas, hace circular una invitación dirigida a los jefes y oficiales bajo su mando para que en compañía de sus familias asistieran a los festejos por el segundo aniversario «de la actual Revolución», a celebrarse «el 24 del corriente y en el lugar que oportunamente se sabrá».[7] Las fiestas duraron tres días e incluyeron discursos, recital de poesías, chistes, y una función de teatro por el Capitán Argilagos, ayudante del Marqués Betancourt.

Las características generales de la llamada velada no se diferencian, en lo esencial, de lo que presenció O'Kelly en 1868. Pero no parece que estas actividades fueran tan esporádicas al menos durante la guerra del 95. En un párrafo de su diario, Serafín Sánchez dice: «1896 mayo 6, miércoles. Llegamos a la finca Naranjal, donde encontramos al Gobierno y a los Grales. Calixto García, Rabí y Capote. En esta comarca son frecuentes las fiestas organizadas por el gobierno con baile, teatro, música».[8]

En la Infantería Gómez, segunda división del tercer cuerpo, que se extendía en la zona al oeste de la ciudad de Camagüey, también se vio teatro de manigua. Los espectadores eran los mismos soldados; predominaban los temas satíricos, basados en argumentos extraídos de los problemas de la tropa. Las representaciones se efectuaban de noche, a la luz de candiles.

Las piezas eran sencillas y en su mayor parte improvisadas o escritas por el de mayores posibilidades —en dotes «literarias» y en buena letra—. No se abordaron temas patrióticos ni se representaron batallas. Era un teatro crítico que abordaba los problemas internos en forma jocosa.

6 James J. O'Kelly: *La tierra del mambí*, La Habana, 1986, pp. 254-255.

7 Archivo histórico provincial. Fondo Juárez Cano. Anales, legajo 48, enero a junio 1897.

8 Serafín Sánchez Valdivia: Diario de operaciones (junio 1895 noviembre 1896). Copia manuscrita por Luis Lagomasino Alvarez, La Habana, marzo 23, 1906.

Se conocen algunos argumentos de obras. En cierta oportunidad llegó un cargamento de ropa y no se hizo la mejor distribución. El tema apareció enseguida en el estreno «de manigua», con dos soldados en escena.

BLANCO. ¿Cómo tú no has cogido la ropa que han repartido ahora?

NEGRO. Acuérdate que tú eres de los blancos del Liceo y yo soy de «las cuatro esquinas» y negro.

La obra terminaba con un justo y equitativo reparto de la ropa, lo que se hizo al otro día realmente.

En otra ocasión uno de los representantes del gobierno en Camagüey se negó a recibir a un soldado que venía a exponer sus quejas. El estreno de la noche lo recogió. Dos soldados dialogaron lo siguiente:

UNO. ¿Por qué no ves al Gobierno?

OTRO. Yo no soy aristócrata. ¿Cómo voy a ir allá?

Después del estreno se tomaron medidas y se pidieron explicaciones al funcionario que no había querido recibir al quejoso soldado. Otros temas versaban sobre los ascensos, se criticaba o elogiaba la forma en que eran conferidos. Y no pocas veces se criticó a los «majaes» que se las arreglaban para no pelear.[9]

El teatro de manigua fue una expresión propia de campaña, un estilo de teatro de variedad o menor, influido de las características criollas de los bufos, no muy alejadas del género chico español. Esta mezcla de canto, diálogo y recitación, en la que no faltaba el repentismo, no trasplantó a los campamentos cánones teatrales establecidos, entre otras razones porque la rudeza de la guerra lo impedía.

Representativo del espíritu nacional en sus improvisaciones, sus poesías patrióticas, su música, fue un exponente de la democracia mambisa, donde algunos temas pueden parecer desenfadados o irrespetuosos, y tal vez lo fueran, pero el teatro no se utilizó como simple distracción. Siempre tuvo un propósito preciso, fue un elemento activo y transformador. Expresión de rasgos apasionantes para su investigación, quizás albergue, aún sin desentrañar, aspectos reveladores para nuestra escena. ●

9 Testimonio de Miguel Pérez y Castro Palomino, actor aficionado que acostumbraba representar en Camagüey el Simón Sirineo en las Procesiones del Retiro. Era conocido por el apodo de "el brujo camagüeyano y murió en 1929. Testimonios de estos hechos fueron referidos al Historiador de la Ciudad, Jorge Juárez Cano, quien los trasmitió a su hijo, Jorge Juárez Cedeño, el que también fuera por muchos Historiador de la Ciudad de Camagüey. Los datos se verificaron también con el hijo de Miguel Angel Pérez, del mismo nombre. (N. DEL A.)

¿UN REPERTORIO INTERMITENTE?

Eberto García Abreu

Pretender una caracterización de la práctica teatral cubana es sin dudas una tarea sumamente difícil, si se toma en cuenta la multiplicidad de tendencias que en ella se inscriben y el nivel de desarrollo alcanzado en estos años, que no sólo se expresa en la madurez artística de algunas manifestaciones sino también a partir de la institucionalización del movimiento teatral como una respuesta consecuente a la evolución integral de nuestra sociedad.

El público, como factor indivisible del hecho escénico, también ha sufrido un proceso de definición a lo largo de estos últimos años, en la medida que se han perfilado intereses y perspectivas por parte de los creadores; de tal modo que hoy resulta prácticamente imposible considerarlo como una categoria abstracta e impersonal. Dicho de otra manera, se trata de que cada creador ha ido conformando su público, y en una buena medida las relaciones entre uno y otro polo de la producción teatral se han precisado conscientemente.

Otro elemento que se ha impuesto por su propio peso dentro de nuestro teatro y que yo señalaría incluso como uno de sus rasgos más permanentes y, hasta cierto punto, vitales, lo constituye la presencia de una actitud crítica y cuestionadora del movimiento teatral acerca de sí mismo. Me refiero no solamente al ejercicio de la crítica artística que por las vías tradicionales puede aparecer sistemáticamente en órganos de prensa, ni al desarrollo de un pensamiento teórico preocupado por el análisis de los diversos factores que definen el hecho teatral en toda su amplitud, que integra generalmente el enjuiciamiento parcial de una u otra puesta en escena para proponerse así establecer los nexos y las regularidades características de ese gran proceso creador que es el Teatro Cubano. Este constante espíritu de reflexión puede apreciarse en el desarrollo de eventos de los más variados caracteres, en los espacios también más originales, y sobre todo en el ejercicio cotidiano de la labor común; en la permanente búsqueda de un rumbo, a veces extraviado; en la conciencia de nuestras certezas e imprecisiones y por qué no también, en la ignorancia de nuestros propios obstáculos.

Pero, como es natural, no es mi objetivo hacer toda esa historia precisamente ahora. Todos hemos asistido de una u otra forma a la progresiva *consolidación* del teatro cubano, y hemos tomado parte en discusiones acerca de los aciertos, desvaríos, frustraciones y alumbramientos de nuestra escena.

De ahí que, por ser en muchos casos participantes directos de los hechos, tengamos que reconocer que las consideraciones generales expuestas al inicio no explican en esencia la proyección actual de nuestro teatro, sino que sólo pueden ser el punto de partida para una valoración más profunda.

Desde diferentes ángulos se ha intentado un acercamiento objetivo y abierto a los principales problemas que enfrenta el teatro cubano hoy día. Intentaré sumarme a esta reflexión a partir de determinados temas cuyo contexto propicio para el análisis lo constituye la actividad del colectivo teatral, en tanto célula creadora de las propuestas artísticas que sustentan la existencia de nuestra expresión escénica; lo que supone situar como centro de la valoración las interrelaciones de los diferentes procesos de creación y lenguajes expresivos que coexisten en cada colectivo internamente y a nivel del sistema de relaciones que articulan el movimiento teatral cubano.

Quiero señalar oportunamente que muchos de los criterios que expondré en este trabajo tienen por base una investigación realizada durante 1985 y 1986 con el propósito de valorar la política de selección de repertorio de los colectivos Teatro Estudio, Rita Montaner y Teatro Escambray, en el período comprendido entre 1976 y 1984. El tiempo no se ha detenido, y quizás algunos puntos de vista tendrían que ser reconsiderados; sin embargo creo que la realidad actual de nuestra escena no ha variado lo suficiente como para refutar de manera absoluta mis observaciones. Además, aunque este análisis no se circunscribe a la actividad de los tres conjuntos teatrales, ellos son los de mayor trayectoria y estabilidad; y en alguna medida, el estudio de su dinámica de trabajo, más allá de especificidades, nos permite acercarnos a las regularidades generales que afectan a otras agrupaciones y que constituyen rasgos definitorios de nuestra actividad escénica. Entre

o *La opinión pública* (foto Vidal Hernández).

los posibles temas a tratar se impone como interrogante de primer orden la definición del concepto *colectivo teatral.*

Quizás parezca que trato de «descubrir el Mediterráneo», pero en realidad ocurre con frecuencia que el uso o desuso de los términos conduce a permanentes discusiones. Todo el mundo sabe que un colectivo teatral es el núcleo de creadores donde se gestan diferentes propuestas escénicas, de acuerdo a una determinada concepción del teatro, a ciertos criterios ideoestéticos, a intereses particulares en relación con el público, e incluso a partir de afinidades personales o de cualquier otro orden. Todos los puntos de partida pueden ser válidos en tanto generan a su vez una práctica creadora consecuente con sus propósitos artísticos. Sólo ahí radica la verdadera fuente que da origen a la identidad de un colectivo teatral.

Actores, técnicos, dramaturgos, directores, músicos, diseñadores, coreógrafos, etc., han de impulsar y orientar conjuntamente la actividad del colectivo de modo que este funcione como un mecanismo donde la individualidad creadora no se diluya, sino que se exprese armónicamente en todas las acciones del conjunto teatral como una manera de mantener y enriquecer los principios artísticos que dieron lugar a su nacimiento.

Esta perspectiva para asumir el trabajo de creación no puede considerarse sólo a partir de los resultados de uno u otro proyecto escénico; sino también como un proceso orgánico en el que se incluyen indivisiblemente el entrenamiento, las clases, los ensayos, el proceso de montaje y todas las actividades que demanda la propia puesta en escena y sus relaciones con el resto de los espectáculos elaborados por el grupo y las demás propuestas que integran el panorama teatral precedente y actual.

En igual sentido, pienso que el proceso de surgimiento del grupo condiciona, y está condicionado a su vez en una relación dialéctica, por los objetivos artísticos que se expresan en la línea o en las diferentes líneas de creación que coexisten en su seno. Es esta la base para la selección de los títulos que han de llevarse a escena. Selección de las piezas y lineamientos artísticos constituyen dos aspectos de una misma unidad que se amplía continuamente a partir de la confrontación con los espectadores. Este proceso, donde participan y se manifiestan todos los intereses del colectivo en la concepción de los espectáculos, resulta el punto de partida del *repertorio.*

El hecho de que el repertorio esté formado por aquellas obras que ya han probado su efectividad no sólo desde un punto de vista meramente técnico, sino también y esencialmente a partir de su calidad artística, no significa en modo alguno que sea un muestrario frío, rígidamente establecido sobre la base de «éxitos» confirmados. El repertorio es el bagaje laboral y artístico que se acumula durante los años de trabajo del grupo, el acervo de lo más positivo de su experiencia creadora e implica la posibilidad de mantener viva esa experiencia. Ello supone necesariamente un replanteo constante de los espectáculos, de los recursos expresivos empleados, de los objetivos propuestos con cada obra, del desarrollo de los miembros del grupo y de la perspectiva que este se sitúe para el trabajo dirigido hacia el público y el contexto en que se ubica su labor.

De este modo el repertorio puede significar una búsqueda coherente y sistemática de la identidad del colectivo asegurando la diversidad de opciones tanto por la variedad de autores, títulos, y temas, como por la integración de las diferentes vertientes que en términos de lenguaje escénico se manifiestan entre sus miembros. Y es precisamente ése un aspecto esencial a tener en cuenta cuando se trata de mantener vivas esas experiencias pues el factor humano, los creadores, con sus condiciones técnicas, intereses y perspectivas en evolución constante ante su propio medio y el público, son los únicos responsables de materializar el carácter *mutable* de la política creadora del grupo y consecuentemente del repertorio. Todo ello ha de ser la evidencia de la superación consciente de determinadas etapas de trabajo artístico, del logro de objetivos planteados que generen una otra proyección como resultado del surgimiento de nuevas necesidades expresivas en los artistas y en el público, para garantizar así la continuidad y la apertura permanentes.

El punto culminante de este proceso, si se quiere, hipotético, lo constituiría el establecimiento de una práctica creadora definida por la existencia real de un *teatro de repertorio.* Esta práctica hay que considerarla como un proceso integrador de todas las actividades del colectivo teatral y las diferentes facetas de desarrollo de los proyectos escénicos y su confrontación con los espectadores. En ese sentido, la diversidad de opciones, deja de ser el rasgo que define el repertorio, y se complementa a partir de la necesaria vinculación

del grupo con *su* contexto, con *su* público y con las contingencias socio-culturales que influyen sobre su trabajo. El funcionamiento de toda esta estructura resulta el soporte de la vitalidad del repertorio y por supuesto, de la presencia del colectivo teatral.

Después de esta apresurada exposición *conceptual*, que quizás para muchos signifique una utopía o el «deber ser», se impone el necesario «regreso» a la realidad. La distancia evidente entre esos conceptos ideales –que de manera directa responden a las aspiraciones generales de nuestros creadores escénicos– y la práctica cotidiana en cada uno de los colectivos, es un punto en el que todos seguramente coincidiremos, por ello las respuestas hay que buscarlas desde un inicio en la génesis de los diversos procesos de creación escénica y en el sistema de relaciones que ellos conforman.

POR UNA EXPRESION CARACTERIZADORA

Resulta incuestionable la existencia de una vida teatral, concentrada fundamentalmente en la capital. Sin embargo, el nuestro es un teatro en cierta medida carente de una perspectiva integradora, o para ser más preciso, carente de un sentido verdaderamente definido en tanto expresión artística con una identidad propia. Cada espectáculo constituye en sí mismo una unidad aislada que no permite reconocer en la generalidad de los casos una línea de creación distintiva en los colectivos teatrales. Las diferencias sólo se manifiestan a partir de elementos metodológicos, circunstanciales, o en el mejor de los casos, a partir de la identidad ya reconocida del director artístico.

Al margen de las valoraciones cualitativas de cada propuesta escénica, el proceso de producción de sentido de un espectáculo, prácticamente responde a los mismos patrones en la mayoría de nuestras agrupaciones. El punto de partida lo constituye el texto dramático –sea cual fuere su origen y su carácter– en torno al cual el director artístico elabora su interpretación escénica. Desde ahí proyecta el sentido de la representación y presupone el papel del público dentro de su espectáculo. En este proceso, el actor, deviene intérprete de la lectura personal del director y de la concepción del dramaturgo, su virtuosismo está condicionado por su capacidad para materializar los criterios de ambos.

Como otro elemento componente de este mecanismo se encuentra la labor del dramaturgo, que no siempre desarrolla su trabajo vinculado directamente a un colectivo teatral, con las implicaciones que ello puede traer para el proceso de creación de la puesta en escena. Esta problemática también se hace evidente al considerar la labor de los restantes integrantes del equipo de creación: diseñador, compositor, coreógrafo, etc.

Llegado a este punto del análisis puedo comprender que existan contradicciones esenciales con mis criterios, sobre todo cuando se valoran las trayectorias de los colectivos de más reciente creación como El Buscón, Teatro Irrumpe y Buendía, unido a aquellos grupos que se caracterizan por su vinculación a un determinado público lo cual *debe* definir la proyección general de su trabajo artístico. Debo recordar entonces que se trata aquí de una reflexión sobre las generalidades y no sobre los casos excepcionales, y especialmente del análisis del proceso de producción teatral, y no del cuestionamiento sobre una u otra manera de hacer el teatro.

Más allá de estas diferenciaciones, existen, o pueden existir, problemáticas afines a todos los

o *Primer día de resurrección* (foto Tito Alvarez).

grupos, las cuales, en última instancia, pretenden ser el centro de este trabajo.

Si nos detenemos en el análisis del proceso de producción teatral que caracterícé antes, podemos cuestionar su validez o sus evidentes desaciertos. Podemos afirmarlo o sencillamente negarlo. Pero no es ese mi propósito ahora, pues tendríamos necesariamente que entrar a valorar los resultados cualitativos de las diferentes propuestas teatrales de manera particular para caer entonces en un debate bizantino sobre la eficacia, el valor, la trascendencia y el sentido de una u otra expresión teatral. Aunque si debo señalar la permanente necesidad de esa discusión que, por razones obvias, demanda otros espacios.

Para acercarnos desprejuiciadamente a la verdadera imagen del teatro cubano actual, propongo considerar como referencia central el repertorio que se nos ha presentado en estos años, y especialmente la interrelación existente entre cada una de las vertientes teatrales que lo componen. Pero es justamente aquí donde se dificulta el análisis, en tanto la generalidad de nuestros espectáculos constituyen unidades aisladas dentro de la producción de un colectivo e incluso, dentro de la trayectoria individual de un creador, específicamente un director artístico. Este cuestionamiento no parte de la valoración de los resultados finales del proceso de creación, de los méritos o desaciertos de una puesta en escena, sino del estudio de aquellos rasgos que permiten señalar los puntos de continuidad o de ruptura dentro de la trayectoria de un artista o de una agrupación teatral, los cuales se manifiestan a través de cada uno de los espectáculos que se presentan al público.

Suele ocurrir con frecuencia, si analizamos el problema desde el punto de vista individual de los directores artísticos, que no se observa una línea de desarrollo consecuente en cada uno de sus proyectos. En algunos casos resultan más evidentes las constantes que definen la identidad de un director a partir de los recursos expresivos que integran su lenguaje escénico, sin embargo cuando profundizamos en los temas, concepción ideológica con que se asume el material dramatúrgico o la propia fuente dramática, podemos encontrar entonces las inevitables contradicciones, las cuales no siempre apuntan hacia un nivel más elevado del desarrollo. Y ello no constituiría una preocupación principal, si no afectara –como ocurre en realidad– a todos los demás miembros del grupo.

o *El burgués gentilhombre* (foto Marquetti).

Cuando se valora este fenómeno en el contexto del colectivo teatral, el problema se hace mucho más complejo, pues ese modo de producción es la base sobre la que descansa la política creadora del conjunto y es el punto de partida del repertorio. De esta forma, desde el inicio mismo del proceso, se pone en evidencia la desarticulación y el desajuste a la hora de definir los objetivos y consecuentemente la manera de materializar los propósitos generales del proceso creativo del grupo, en cuanto a desarrollo artístico integral se refiere. Este aspecto que pudiera valorarse sólo desde el punto de vista práctico y operativo, apunta también hacia una incoherencia en el trazado de la política creadora, en la medida que los lenguajes expresivos que caracterizan a los directores escénicos integrantes de la agrupación –en el caso donde existan varios directores cuyo trabajo se halle bien diferenciado– resultan líneas *casi siempre paralelas.*

A la luz de todos estos aspectos debo insistir en que mi preocupación se dirige esencialmente a cuestionar la línea creadora de los colectivos teatrales, la cual incluye indudablemente todos los elementos que sustentan la existencia de un espectáculo, el desarrollo técnico y artístico de todos sus miembros y el acercamiento a las diferentes expresiones escénicas que se manifiestan entre nosotros.

¿PROFESION VS. OFICIO?

Después de esta primera aproximación al problema, me salta a la vista una afirmación, quizás excesivamente cruda: la generaralidad de nuestras agrupaciones teatrales no constituyen una célula de creación orgánicamente articulada que se identifica formal y conceptualmente en cada una de sus múltiples y necesarias variantes escénicas. Esta situación se complejiza aún más cuando valoramos las dificultades de carácter extra-artístico a que deben enfrentarse los grupos, las cuales hay que ver también en estrecha relación con las características del proceso de producción teatral.

No se trata de homogeneizar, unificar, uniformar nuestra expresión escénica. Todo lo contrario. Se trata de reflexionar sobre la dispersión y, en muchos casos, la anarquía que se expresa en el repertorio que se nos ha ofrecido en los últimos años. Pero especialmente, el cuestionamiento hay que dirigirlo hacia ese modo de producción teatral, muchas veces arbitrario, que es la fuente del repertorio y en el que se hallan implícitas directamente las problemáticas que afectan de manera general el desarrollo del personal artístico, los técnicos, y la asimilación de nuevos horizontes para el trabajo creador del colectivo. Justamente ahí se encuentra también uno de los riesgos más nefastos para nuestro teatro: convertirse día a día en un oficio al perder su carácter de *profesión artística*.

Si tomamos como referencia el período comprendido entre 1976 y la celebración del Festival de Teatro de La Habana 1987 encontramos una muestra variada y amplia de autores, temas y lenguajes expresivos. Si bien este rasgo de heterogeneidad supone un abarcador espectro de opciones en términos generales, al dirigir la mirada a cada colectivo en particular, como hemos dicho, la otra cara de la moneda nos resulta un tanto inconsistente. Desde esa misma perspectiva, este proceso descrito hasta ahora, señala ineludiblemente el desdibujo de los lineamientos artísticos de los colectivos, o en última instancia, es la evidencia directa de la dispersión, la inconsecuencia y el estancamiento de los presupuestos estéticos que definen la identidad del conjunto teatral.

Solo así puede entenderse entonces el divorcio existente entre los objetivos o lineamientos artísticos generales que orientan y al mismo tiempo caracterizan a un grupo y la dinámica de su práctica creadora. Es justamente ahí donde se localizan una buena parte de las causas que generan los problemas más comunes a todo el movimiento teatral cubano, tanto los problemas de carácter propiamente artístico, como los problemas burocráticos y administrativos que inciden sobre el proceso creador.

Ante la encrucijada de posibles variantes para el análisis del panorama teatral contemporáneo, y en particular, ante las dimensiones del problema que me ocupa en estas notas surge una interrogante impostergable: ¿Se ha desvirtuado el conjunto de ideales estéticos que motivaron el surgimiento de nuestras agrupaciones teatrales, o lo que realmente ha ocurrido es que la práctica que en ellas se desarrolla no está verdaderamente articulada con esos ideales, de manera que resulte posible, ante cada nuevo proyecto, la integración de perspectivas creadoras superiores para el colectivo?.

Si esta interrogante encontrara una respuesta afirmativa en uno u otro sentido, no sería difícil comprender la enorme carga de formalismo y de rutina que afecta a nuestra producción teatral. Que tenemos teatro nadie lo duda. Lo que sí es difícil reconocer su carácter como una experiencia inédita que se comparte igualmente por los artistas y los espectadores. Algo que se ha diluido con el tiempo es precisamente el sentido del riesgo que define el momento inasible de la representación teatral. Y esa pérdida nos ha llevado a un teatro que se ampara en sus propias convenciones y que, quizás inconcientemente, cierra las puertas a su mayor exigencia: la renovación.

Y las soluciones no vendrán sólo por el abordaje de nuevos temas, de las problemáticas más inmediatas y polémicas, sino y esencialmente por la búsqueda de nuevos lenguajes que nos revelen cada día la posibilidad de acercarnos a la esencia del arte teatral, a aquella zona de la realidad que sólo a él le es propia.

En el terreno de las respuestas, o mejor dicho, en el terreno del debate al que he pretendido incorporarme, se revelarán nuevos ángulos del problema. Las estructuras administrativas pueden ser los elementos más inmediatos e inobjetables. Sin embargo, creo firmemente que las bases de todas esas estructuras, su razón de ser, es precisamente el proceso de creación artística, sus particularidades, sus relaciones sistemáticas, su interdependencia. De ahí mi necesidad de revisar la imagen actual de nuestra escena a partir de su núcleo esencial, la génesis del espectáculo teatral, su dinámica y su integración en el seno del colectivo.

Estoy convencido de que la reflexión abierta nos llevará inevitablemente al replanteo de nuestra postura frente al teatro que hacemos, pero quizás –y es esa mi mayor esperanza– se iluminen también algunos caminos empolvados por el tiempo y el desuso, a través de los cuales, paso a paso, gestaremos nuestra imagen del futuro. ●

ALICIA BUSTAMANTE: HACER REIR Y LLORAR

Maida Royero

Aún recuerdo los ecos de una vieja melodía de Frank Domínguez que cantábamos con tilin en medio de una guagua mientras nos movíamos al compás de la música. Íbamos hacia Matanzas a representar Abdala, *con la actuación imprescindible del coro hablado del Teatro Universitario, dirigido por Helena de Armas, y del cual fue fundadora Alicia Bustamante.*

Hacíamos tertulia entre clases en los espacios cercanos al Aula Magna. Desde entonces la personalidad de Alicia se imponía, como ha seguido siendo cada vez que sale al escenario. No podíamos dejar de escucharla. Cuando hablaba parecía más una profesora que uno de nosotros. Y no por doctoral, nada más lejos de su manera de ser campechana y sencilla, sino por su angel natural. Una actriz verdadera, sin afectación ni pose. Desde entonces lo sentíamos todos. Y la buena fortuna nos ha dado el placer de reafirmar aquel sentimiento de admiración.

– Alicia, ¿Cómo llegas a Teatro Universitario, tu primera escuela artística y el grupo que te dio a conocer como actriz?

– Bueno, lo de actriz no estaba totalmente definido en mis primeros años. Era quizás algo latente, pero ni mi familia ni yo lo veíamos como el único camino. Más bien aquellas experiencias se tomaban como gracias naturales de niña vivaracha.

– Por fortuna no has perdido esa «gracia natural de niña vivaracha», cualidad fundamental en un artista, creo. Es decir, la gracia, el don otorgado por la naturaleza y esa capacidad de mantener la ilusión infantil, cierta ingenuidad del corazón que hace a los creadores sentirse un poco mesiánicos, fuertes, con un impulso interior que los lleva a desarrollar su vocación por encima de todos los obstáculos y con una fe extraordinaria.

– Dejo al público y a los críticos opinar sobre «la gracia» y la capacidad. Yo hago lo que siento, en lo que creo, y eso sí, guardo en mi pecho un corazón joven, niño casi. Pero vuelvo a Teatro Universitario, al aprendizaje artístico y a la infancia. Lo cierto es que no dije desde un principio: «Voy a ser actriz y nada y nadie lo impedirá.» No hubiera tenido por qué decirlo. De haberlo decidido, mi familia no se hubiera opuesto. Gocé de una niñez plena de comprensión y cariño. Estudié música en el Conservatorio municipal de La Habana (hoy «Amadeo Roldán»). Me hice maestra de *kindergarten* y para esto hay que saber música y acumular una serie de conocimientos sobre arte y psicología que ayudan a relacionarte con los más pequeños en su primer año en la escuela, lo que hoy es el pre-escolar. O sea, que en este sentido no fue Teatro Universitario mi primera escuela artística. Ejercí durante seis años en una escuela pública en San Antonio de Los Baños. Además, empecé a estudiar Pedagogía en la Universidad. Estando aquí, veo en la Plaza Cadenas *Desdén contra desdén* y es entonces (1955) cuando decido ingresar en Teatro Universitario, más con la idea de dirigir que con la de actuar, porque he de confesarte que siempre antes de salir a escena me aterrorizo, por el amor y el respeto al público que siento.

– Eso sí que es una sorpresa. Tu seguridad en las tablas no dan lugar a tales sentimientos.

– Pues sí, aunque no lo creas. Los profesores Helena de Armas, Ramonín Valenzuela y Roberto Garriga, que me enseñaron a hablar, a desenvolverme en escena, me decían que debía actuar y así he llegado a treinta y dos

o Junto a Violeta Casal y Asseneh Rodríguez en *La madre* (foto Osvaldo Salas).

años de labor ininterrumpida en el escenario. De niña siempre recitaba en los actos cívicos de la escuela, aunque me portara mal. Y eso era una gran concesión, pues el acto cívico era un homenaje a los mejores. Mi madre, descubriendo mi vocación, me llevó a la Corte suprema infantil en Progreso Cubano (hoy Radio Progreso). Allí gané el primer premio recitando *El maniserito*, de Pizzi de Porras. Me lo habían enseñado mi madre y mi hermana cuando todavía yo no sabía leer. Después aprendí otros muchos poemas que caían en mis manos, todos, de alguna manera, de contenido social, pues mis padres eran miembros del Partido Socialista Popular.

o Con Eduardo Vergara en *El becerro de oro*.

– Demos ahora un salto a la actualidad, al Teatro Musical de La Habana donde eres una figura de primer orden. Allí te he visto cantando, bailando, actuando. Háblame de cómo te convertiste en una comediante, en una actriz genérica para quien no hay secretos en lo que a dominio escénico se refiere.

– *De película* es el primer espectáculo en el que canto y bailo además de actuar. A partir de ahí se me empieza a considerar también como comediante, porque hasta ese momento estaba encasillada sólo como actriz dramática. Asseneh Rodríguez y yo éramos las únicas actrices y hacíamos ocho personajes cada una. También José Antonio Rodríguez y Carlos Ruiz de la Tejera tuvieron buena faena en esa obra. Fue una rica experiencia, pero no me cogió de sorpresa. Ya desde la época de Teatro Universitario aprendimos que el actor debe ser capaz de manejar con soltura todos los factores necesarios para la puesta en escena, no sólo ante el público, sino también en la parte técnica: iluminación, automaquillaje (casi todos los actores lo hacen), pantomima, asistencia de dirección.

«A través de estos treinta y pico de años que llevo dedicada al teatro me he visto precisada, por distintas razones, a realizar diversas labores relacionadas con el arte escénico. Y cada una de ellas he tratado de hacerla lo mejor posible, con pasión, porque pienso que es una forma de desarrollo continuo que evita el anquilosamiento y me hace feliz. Así que del teatro, no creo que conozca absolutamente todos los secretos. Al contrario, constantemente estoy en aprendizaje y en busca de nuevos proyectos, no circunscrita únicamente a la actuación, aunque desde luego, esto me complazca sobremanera».

– De maestra a actriz. El magisterio tiene de arte, en muchos aspectos.

– A mí nunca ha dejado de gustarme enseñar. Leo mucho (obras teatrales, teoría y técnica del teatro). Y he sido tremendamente feliz los miércoles y viernes por la mañana en el Seminario de superación del Teatro Musical de La Habana impartiendo clases, que son obligatorias para los bailarines y los integrantes del coro y opcionales para los actores profesionales, pero casi todos asisten.

– Bravo por los artistas y la maestra.

– Y ¡bravo! también por el Seminario de superación, algo que debiera existir permanentemente en todos los grupos teatrales.

– Tu experiencia como directora no ha sido tan extensa como la de actriz. ¿Te ha satisfecho una labor más que la otra?

– Te hablaré del día más feliz de mi carrera: 31 de agosto de 1986. Ensayo general con público de *Sábado corto*. Me sorprendo grandemente por los largos aplausos tras el monólogo. Pero como aún no había terminado, me esfuerzo al máximo por hacerlo mejor hasta el final. Una ovación enorme. Cuando salí a la calle, después de lo que me demoré cambiándome de ropa y en todos esos trajines, me esperaban afuera compañeros que hacía tiempo no veía, de Teatro Estudio, del Rita Montaner, del Político, amistades que me querían mucho y me lo estaban demostrando a manos llenas con felicita-

o En su personaje más querido, la Esperanza Mayor de *Sábado corto* (foto Antonio López).

ciones, besos, abrazos, con su presencia allí... Sentía que rompía la barrera de los grupos, que me querían como artista y como ser humano. Quise mucho a todos esa noche y a Héctor Quintero especialmente. Siempre lo he respetado, pero esa noche lo amé más que nunca. Los alumnos me mandaron papelitos, gente desconocida se acercaba a saludarme. Fue una explosión de amor indescriptible. ¿Ves? hice feliz a los demás con mi actuación y ellos me hicieron feliz a mí.

– Recibieron lo que les trasmitiste y te lo reciprocaron efusivamente.

– Sí, fue algo mágico. Ahí tienes un ejemplo de satisfacción por mi trabajo de actriz. Hay, sin embargo, otra noche memorable: cuando los compañeros del elenco de *Pachencho vivo o muerto*, mi primera dirección escénica en grande (cerca de 80 personas) me dieron una placa de reconocimiento a mi labor directriz un momento antes de empezar la obra. La placa dice: «A Alicia Bustamante en su ópera prima *Pachencho vivo o muerto*. 1983». Y no sólo por esos actos de amor que te he contado, es que me siento realizada arriesgándome, incursionando por nuevos senderos.

– Y ya que hablamos de amor, ¿cuáles son las personas que más te han ayudado en tu carrera o por quienes sientes un especial afecto?

– A Helena de Armas y Rolando Ferrer, los guardo en mi corazón con eterno cariño. Y Berta Martínez y Héctor Quintero, que están en plena actividad, demostrando cada día su talento.

– Me hablarás por fin de tu familia, ¿qué hacían?

– Mi madre era despalilladora de tabaco y mi padre era tabaquero, activos luchadores antimperialistas y cumplidores de todas las tareas del Partido Socialista Popular, al cual pertenecían como te dije antes. Yo no considero que fui o que he sido tan activa como ellos. Por mi parte, antes del triunfo de la Revolución fui miembro de la Juventud Socialista y trabajé voluntariamente por supuesto, en la escuela del PSP «Magdalena Serra», donde enseñaba a leer a obreros analfabetos. Después, ya sabes, integrada y entregada en cuerpo y alma a la Revolución, sin titubeos en ningún instante, en la Milicia, en la Federación de Mujeres, en el Comité ... Durante quince años he formado parte del Consejo de Trabajo y he sido miembro del Consejo Técnico Asesor del TMH.

– Una mujer como tú, llena de inquietudes, supongo que no puede conformarse o, mejor dicho, estar tranquila con ser actriz esperando que algún director se acuerde de ella.

– La verdad es que, en general, no me puedo quejar. He tenido bastante trabajo casi siempre. Se han acordado de mí con frecuencia, por suerte. Esto no quiere decir, sin embargo, que no haya tenido mis altas y bajas, como todo el mundo. Tengo tres sobrinos que son mis tres soles. Uno de ellos ha estado muy cerca de mí, como un hijo. Hoy es sonidista del TMH. Además, para que nunca el ocio me corroa, me he puesto a estudiar idiomas: inglés, francés, ruso, portugués. Por cierto, me han sido de mucha utilidad. Por ejemplo, cuando estuve en Gabrovo (Bulgaria) durante el Festival del Humor, iba como observadora, pero trabajé bastante como intérprete de ruso y francés, idiomas que sirvieron para desenvolverme también en Checoslovaquia, adonde fui enviada por la UNEAC en un viaje de confrontación artística. En la RDA traduje para el periódico *Eulen Spiegel (El Búho en el Espejo)*, aparte de otro viaje que hice a ese mismo país con la gira de *Vida y muerte Severina*.

o Junto a Erdwin Fernández en *La última carta de la baraja* (foto Jorge Macías).

– Una vida rica y completamente llena, por lo visto. Apenas puedo creer que no haya en ella ningún conflicto, ninguna frustración.

– No corras tan ligero. Creo que en la actuación estoy realizada. Me enamoro de los personajes, los profundizo, doy lo mejor de mí en cada uno de ellos. En cuanto a la dirección, además de *Pachencho vivo o muerto*, que es mi trabajo mayor y más complejo en ese campo, realicé el montaje de las pantomimas (que aprendí con Pierre Chaussaut en el Conjunto Dramático Nacional) para *Los diez días que estremecieron al mundo*, dirigida por Raquel Revuelta y Liubimov y antes las de *El avaro*, de Moliere para la sala Tespis, en montaje de Helena de Armas; los *Cuentos del Decamerón*, la primera versión a cargo de Héctor Quintero y la segunda de Rosendo Geada y dirigí *Sin lágrimas*, de Orlando Fernández, y *Encuentro con Guillén*. Sin embargo..., haciendo un recuento de lo que menos me ha complacido y de lo que me gustaría hacer... está por una parte, lo que no me gustó de mi infancia: tener que recitar.

«Al principio me divertía, después se iba convirtiendo en una obligación cargante, hasta que por fin lo dejé. Y por otro lado, si hay algo por lo que aún espero es una buena oportunidad en el cine. He actuado en ocho películas y con ninguna estoy plenamente satisfecha. Unicamente el personaje que hice en *Un día de noviembre*, de Humberto Solás, me ha interesado. Los demás han sido de breve aparición y de pobre estructura. Quisiera hacer en la pantalla grande papeles de mayor fuerza de los que he hecho hasta ahora. Si a alguien se le ocurriera filmar *Sábado corto*, me encantaría hacerlo. Y, por último, un anhelo que llevo dentro es dirigir mucho teatro cubano. Me gustaría llevarlo a cabo con los alumnos del seminario. Hay un proyecto de guión que se llamaría *Alicia en el taller de las maravillas*.

o Una escena de *Vida y muerte Severina* (foto Marquetti).

– Quisiera que me hablaras de tus personajes más queridos o que han marcado etapas en tu desarrollo.

– Fundamentalmente hay tres: la mujer de los *Entremeses japoneses*, de Yukio Mishima, dirigida por Rolando Ferrer. La poncia de *La casa de Bernarda Alba*, puesta en escena de Berta Martínez y la Esperanza Mayor de *Sábado corto*, bajo la dirección de Héctor Quintero, La Mujer de los *Entremeses*... fue un personaje que me ayudó a hacer un trabajo riguroso, tanto físico como intelectual, porque no era nada fácil encarnar una japonesa con kimono y cara empolvada. Y, además, gracias al buen gusto y a la cultura de Rolando tuve la oportunidad de estudiar con él aspectos muy profundos sobre lo que debe ser un artista.

«A partir de La Poncia empecé a ver una manera distinta de hacer teatro. Fue la última obra que hice en Teatro Estudio, un grupo que siempre recordaré con mucho afecto. La manera de trabajar la voz, cómo Brecht era traído a Cuba, qué podía el teatro cubano aportarle a sus enseñanzas y éstas al teatro cubano. Berta Martínez dió en el clavo con esa escenificación.

«Y, finalmente, uno de los trabajos que más complacida y satisfecha me ha dejado ha sido la Esperanza de *Sábado corto*, no sólo por haber obtenido con este personaje el premio a la mejor actuación femenina en el Festival de Camagüey. Mucho antes de alcanzarlo ya estaba segura y sentía que era el trabajo que estaba esperando, me dio la oportunidad de hacer un personaje tan rico en matices y ¡tan humano! y, además, realizarlo dentro de ese marco tan difícil a que nos obliga el estilo naturalista del montaje y la comedia como género. Estoy convencida de que Esperanza Mayor es uno de esos personajes que me acompañará siempre, aunque ya no esté en el escenario. Puede que aparezca otro papel que me guste tanto como Esperanza, pero más... ninguno. Creo que hacer reir al público y a la vez hacerlo llorar en una misma obra es algo difícil y maravilloso. ●

DIALOGO PARA POLEMIZAR CON VIRULO

Vivian Ceballos

Si el teatro musical es aquel que integra de manera indisoluble música, drama y danza, donde todos estos elementos son causa y consecuencia, hay que ubicar el trabajo del Conjunto Nacional de Espectáculos, por sus características, dentro de este género teatral.

Sin embargo, por alguna razón que no está muy clara para mí, el quehacer del Conjunto no se reconoce dentro del movimiento teatral cubano, sino que se ve como un hecho aislado, ajeno para muchos a la definición de teatro musical, aunque lleva cerca de diez años haciendo un tipo de representación escénica, marcada por la música de un trovador que ha devenido director del colectivo: Alejandro García, Virulo, a quien decidí abordar para motivar una polémica que obligue a tomar en cuenta esta experiencia.

– ¿Crees que el CNE puede considerarse un colectivo que hace teatro musical?

– Nosotros sí hacemos teatro musical porque en nuestras obras la música y las situaciones dramáticas están yuxtapuestas, una es la consecuencia de la otra, los números musicales no son entes aislados; por el contrario, las canciones son necesarias, muchas veces culminan una situación, resuelven una escena o ellas mismas son una unidad. Para entender esto hay que hablar un poco de la historia del Conjunto, donde hay dos etapas: una primera en la que pueden citarse *Génesis*, *La divina comedia*, y en la que más que un trabajo teatral hacíamos un trabajo musical. Luego, en la segunda etapa, la música fue perdiendo preponderancia; la idea inicial de la ópera-son, por ejemplo, fue fundir el humor con nuestras formas musicales más populares. Esto, por supuesto, necesitaba un planteamiento dramatúrgico, precisamente una de las cosas más endebles en nuestro trabajo, por la falta de experiencia en este sentido.

«A partir de aquí cobra mayor fureza el elemento vernáculo,

creado a partir de situaciones actuales, y nuestras obras se convierten en especie de revistas musicales. Nuestra línea parte de la tradición del teatro bufo y del teatro vernáculo. De alguna manera estas expresiones fueron perdiendo su vinculación con la música, que quedó subvalorada únicamente para hacer los mutis. A nosotros nos interesa esta línea, pero dándole otro significado a la música, en sí misma y en su relación con el resto de los elementos.

«En Cuba, el teatro musical se está haciendo de la manera más convencional: hay una escena, y después una canción subraya o comenta algo que tú has visto en la escena anterior; el elemento musical está de más pues si le quitas la música, lo que queda es perfectamente una obra de teatro.

«Tengo más puntos en común con Angel Quintero, quien hace un trabajo muy interesante en la unión de la parte musical y el texto. Prácticamente todo es música, pero lo dramático está muy bien integrado, lo que hace que todo sea una unidad lógica y coherente. Con esto siento afinidad desde el punto de vista conceptual, porque el teatro musical exige una unidad donde no se vean las costuras, y esto me parece poco logrado en los que desarrollan esta línea.»

– En esta unidad que tú persigues ¿cómo está visto el elemento coreográfico?

– Ese es un punto bastante difícil para mí y utilizo cada vez menos la coreografía por varias rfazones. Como no soy coreógrafo, muchas veces no logro un entendimiento de lo que yo quiero coreográficamente para mis obras, sin decir con esto que subvalore la coreografía No he encontrado la manera más idónea de que la danza se integre a la unidad que yo necesito; tampoco he conseguido un coreógrafo acorde con mis intereses, porque los mejores se resisten a trabajar con nosotros, por el bajo nivel artístico y técnico de los bailarines con que podemos contar.

«Desgraciadamente nosotros recibimos el subproducto de las escuelas de danza, la gente que no puede ir al Ballet ni a Danza Contemporánea. Muchas veces nos enfrentamos a bailarines que tienen una formación técnica muy buena, pero que son de una pobreza artística extraordinaria. Este es un hecho muy concreto que ha incidido en la poca utilización de la coreografía en nuestro trabajo.

«Pienso que igual que con la música, para utilizar la danza tiene que haber un motivo. Cuando una coreografía no funciona, mejor la quitas, porque seguro que desde el punto de vista escénico vas a ayudar más a la puesta; eso me ha pasado cuando me encuentro una coreografía esteticista, que repite movimientos archivistos o movimientos de cabaret, y entonces lo que no aporta, prefiero no ponerlo».

o Foto Antonio López.

– Y el texto literario ¿qué función cumple y qué importancia tiene en relación con los otros ingredientes del musical?

– Del texto literario sí nos hemos ocupado bastante, y cuidamos mucho los buenos chistes y el sentido del texto, pues sabemos que la calidad del humor es lo que sostiene al Conjunto, más que el trabajo de las puestas en escena.

«Nosotros tenemos nuestra sede fija en el escenario del Karl Marx, donde después de la quinta fila, lo que tú expreses, lo que tú hagas no tiene ninguna importancia. Prácticamente nuestras obras se convierten en programas de radio, donde al actor lo único que tiene que preocuparle es que estén bien puestos los micrófonos, para que se escuche bien lo que dice; de hecho esto hace que los textos cobren una importancia vital. Hay una serie de elementos de organicidad, de expresión, que en nuestro teatro se pierden y se convierten en inorgánicos cuando hay que multiplicarlos por diez para que se vean, entonces lo que hacemos es ganar terreno con la palabra.

– Ustedes han desarrollado casi como única opción dentro del género las revistas musicales. ¿No le interesan otros géneros como la comedia musical, por ejemplo?

– Nos interesa mucho la estructura de la revista musical, pues

nos permite abordar a la misma vez, muchas temáticas que nos preocupan, pero sobre todo porque permite tener dentro de la misma unidad varios números musicales, elemento de promoción de ideas de una síntesis increíble que se puede escuchar en cualquier lugar y que no llega a aburrir, pues tiempo de duración es limitado y en ese intervalo uno tiene la posibilidad de expresar un sinfín de ideas. El recurso de utilizar la canción en este sentido no sería posible en una comedia musical pues las canciones tendrían que circunscribirse a un argumento concreto.

«La estructura de la revista musical nos permite más libertad y amplitud temática, que es lo que nos interesa por el momento. En los próximos años el Conjunto mantendrá esta línea pues creemos que es un método efectivo de comunicación con el público.

– Como guionista y director del Conjunto ¿no temes al riesgo de la intrascendencia por ocuparte únicamente de hechos cotidianos e inmediatos en lugar de aquellos problemas que sí pueden estar considerados como los conflictos mayores del hombre?

– No me preocupa ser trascendente o intrascendente, me preocupa comunicarme con la gente de mi época y tratar de hablar de sus problemas. Creo que ese concepto se maneja con mucha superficialidad, porque esto no lo determinan ni los especialistas ni los críticos, sino el público y la historia.

«Yo quisiera conocer un texto más intrascendente que el de la canción *El manisero*, pero es una canción que ha trascendido a través de varias generaciones en Cuba y aunque trata de un hecho cotidiano, ha llegado a ser completamente popular:

«Muchas veces hay quienes tildan de intrascendente a todo aquel que logra comunicarse con el público. Yo creo que detrás de eso, hay un interés por esquivar el hecho de no poderse comunicar. Yo vivo mi tiempo y mi época y trato de comunicarme con mi gente y mi público. Martí decía que para trascender en la mente y en los corazones de los hombres, había que ser un hombre de su tiempo o un hombre de todos los tiempos. Yo estoy seguro de que no voy a ser un hombre de todos los tiempos, pero sí trato de ser un hombre de mi tiempo y eso significa que con mi arte debo decir cosas que no se han dicho, que pasan inadvertidas; y si con otras generaciones no me comunico, bueno...»

– ¿Es el humor el único recurso que utilizan para establecer esa comunicación con el público?

– El humor no es un recurso, es una forma de expresarse, de decir las cosas. Cuando hay algo que me molesta, muchas veces pienso en forma humorística. Esa es mi manera de decir las cosas. No digo que el humor es lo único que hay sobre la tierra, creo que es lo menos que hay y lo más que utilizamos, aunque también decimos cosas de una manera seria, sólo que a veces, desgraciadamente, muchos artistas niegan y menosprecian el humor. Yo no niego otras formas de expresión, pero sí me molesta que me nieguen y digo esto porque una de las cosas que más tienen que enfrentar los humoristas es la subvaloración constante de su trabajo al ser acusados de intrascendentes.

– Creo que el trabajo del Conjunto puede enriquecerse mucho más; las puestas en escena no son novedosas sino más bien convencionales si las comparamos con nuevas formas de lenguaje teatral que a veces están presentes en nuestras salas de teatro. ¿Qué piensas de esto? ¿Una solución a este problema sería la colaboración con otros directores, como una suerte de experimento?

– Nosotros nos tenemos que enfrentar a determinadas características físicas del espacio en que nos movemos, como ya te referí, donde el margen creativo que hay para la puesta en escena es limitado, es decir, para romper esquemas y convenciones estás obligado a hacerlo única y necesariamente a través de los textos.

«A mí me interesa trabajar con la mecánica teatral que es un hecho que ha quedado empolvado y que es una de las cosas que más magia le da al teatro, pero por cuestiones técnicas de mi sede es imposible hacerlo.

«Nosotros hemos tratado de incorporar cosas nuevas, en *El bateus de Amadeus* hay cine, pero hasta eso es limitado, por la sombra que produce la pantalla y por las limitaciones del proyector. Hemos trabajado con otros directores y también con textos

o Foto Antonio López.

de otros guionistas: Albio Paz, Jesús Gregorio, Aquiles Nazoa, Héctor Zumbado, y creo que se han logrado buenos resultados, es un experimento que seguiremos haciendo pues siempre aporta y enriquece.»

– No cabe duda de que las presentaciones del Conjunto complacen el gusto de miles de espectadores, pero para ti ¿público es sinónimo de calidad?

– No siempre, yo creo que a veces las grandes mayorías no tienen la razón con respecto a su gusto. Hay artistas que se imponen a través de los medios de difusión masiva, no son buenos y lo que hacen es confundir el gusto de esa gran mayoría. Pero pienso que es un error darle la espalda a las grandes masas. El público está ansioso de recibir cosas y lo fundamental es dárselas y tratar de llevarlo adonde tú quieres; siempre hay oídos receptivos y la gente va avanzando.

«Es un fenómeno interesante lo que sucede entre el público y el Conjunto, se ha ganado en aceptación popular, hasta tal punto, que el teatro Karl Marx se llena durante todo el tiempo que esté una obra sobre el escenario, ahí están las estadísticas, pero nadie habla de eso y lo subvaloran porque es humor. Pero no estoy resentido, estoy feliz y contento con mi trabajo y, aunque creo que no se ha sido justo con nosotros, no voy a dejar de tener mis criterios sobre el teatro y el público.»

– ¿Qué aporte real crees tú que haya dado el Conjunto Nacional de Espectáculos al desarrollo teatral de nuestro país?

– Ha servido de motor impulsor a un movimiento de jóvenes humoristas que hacen teatro en Cuba, con elementos musicales o no y eso es un hecho concreto. Este movimiento tiene un estilo propio y a su vez diversas maneras, ahí está la Seña del Humor de Matanzas, la Leña del Humor de Santa Clara, el grupo Sala manca del ISA. Hay más de cien jóvenes haciendo un nuevo tipo de humor y por otro lado se ha logrado cambiar el gusto de grandes sectores del público.

«Sobre otros aspectos no me atrevo a afirmar nada, porque sería muy pretencioso decir que hemos marcado pautas; nosotros hemos intentado cosas, unas se han logrado, otras no, pero no me considero apto para hablar como si tuviera la verdad» ●

TIEMPO QUE ATRAPAR

Amado del Pino

Cuando conocí a Yulky Cary en 1978, era mucho más que una mujer atractiva, pero desde la perspectiva de mis dieciocho años, estudiante de dramaturgia del primer curso, se revelaba sobre todo como una muchacha apasionada e inquieta que confesaba –con toda la gracia de mujer cubanísima– que en el teatro «lo único que le faltaba era actuar».

Por supuesto, que de esta «declaración» enseguida sus colegas de entonces inferimos dos conclusiones: con ese ímpetu y esa esencial vocación de teatrista, en cualquier momento subiría a las tablas como actriz, y como segunda evidencia aparecía que este «haber hecho de todo» en la escena la preparaba para nuevas y enjundiosas obras, dirigidas tal vez por su firme voz de *mujer de teatro.*

A diez febriles años de distancia, la primera predicción no se ha cumplido, pero nadie descarta la posibilidad de ver, a la que un día se transformó para la escena de Caridad Córdova en Yulky Cary, asumir otros nombres frente al público. La segunda conjetura está ampliamente confirmada: nuevos títulos, sucesivos estrenos, diseños de escenografía; un colectivo teatral –Anaquillé– y un nuevo espacio –la Casa de Comedias– que en la última década han crecido ligados a su nombre.

La Yulky Cary que ahora entrega a *Tablas* el original de *A tiempo de escapar* (y tengo que insistir porque quiere continuar el incesante laboreo en la perfección del texto), trabaja «con una sola mano» porque con su otro brazo carga a su hijo varón, mientras la pequeña Deniyé navega en el divertido mundo de los juegos. A intervalos llega el torrente de su elocuencia que trae proyectos, esperanzas, sueños, *todo para el teatro.*

LOS DOS SENDEROS DE UNA DRAMATURGIA

A diferencia de algunos teatristas que separan esquemáticamente el teatro para adultos (algunos hasta prescinden del apellido, como si fuera el único posible) de la escena infantil; Yulky Cary ha consagrado muchas de sus energías creadoras al teatro para niños. De esta vocación han surgido varios textos: *Okan-Deniyé, la dama de averreal, Agüe , el pavorreal y las guineas reinas* y la muy reciente *El pájaro de los sueños,* entre otras.

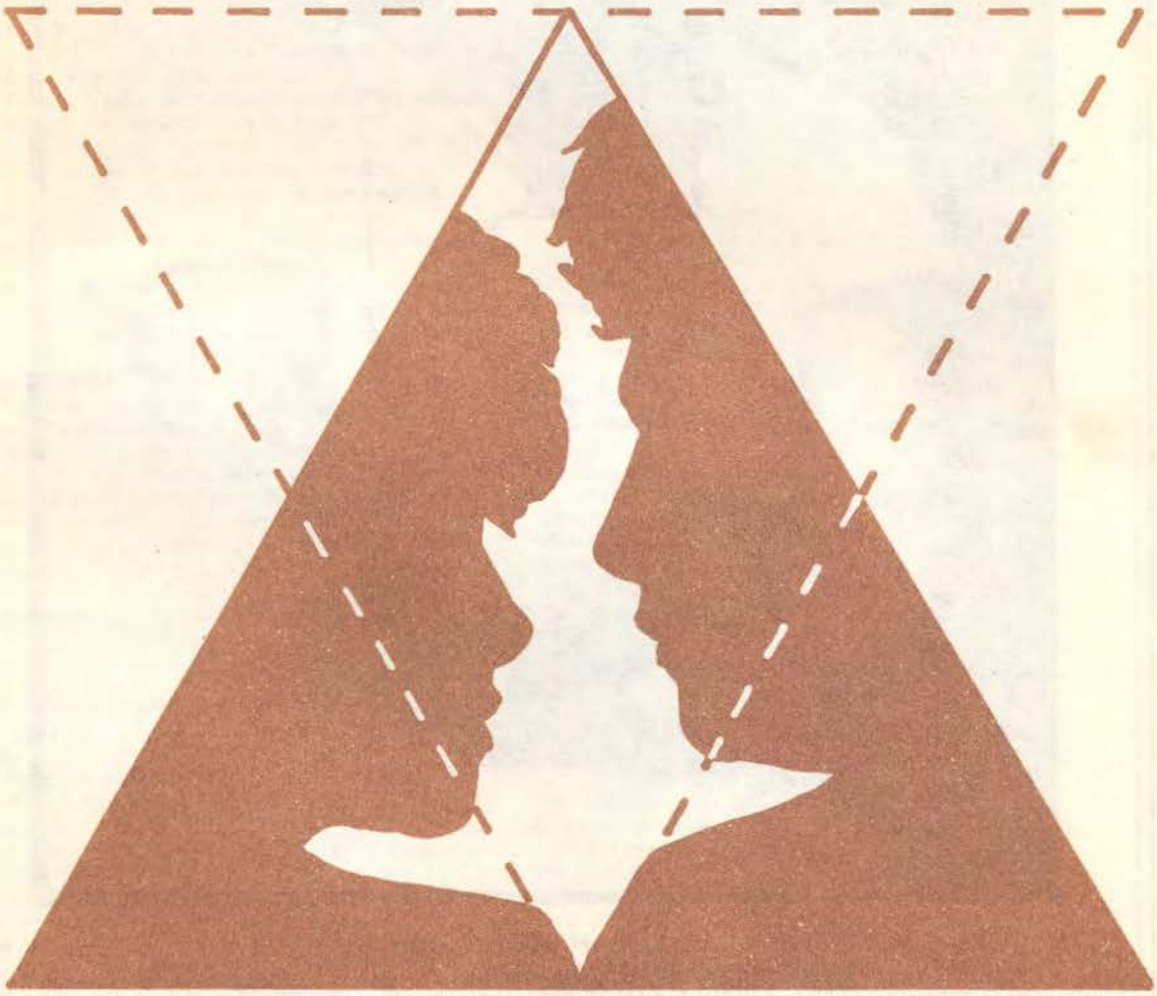
En esta primera vertiente de su dramaturgia la autora manifiesta una clara preferencia por la rica fuente de las leyendas folklóricas extraídas de la raíz africana.

La tendencia a transformar anécdotas que proceden de la mitología afrocubana en situaciones dramáticas ha sido una presencia significativa en nuestra dramaturgia; especialmente a partir de 1961, en que los alumnos del ya histórico Seminario del Teatro Nacional establecieron una íntima colaboración con el sugestivo terreno de las investigaciones sobre nuestro folklor.

En dramaturgos disímiles como Tomás González y José Ramón Brene aparecen figuras y situaciones de esta mitología. En el primero se convierte en la médula de algunas de sus obras como *Shangó Bangoché* –que

tablas

LIBRETO No. 18



A TIEMPO DE ESCAPAR

de Yulky Cary

YULKI CARY CORDOVA (Ciudad de la Habana, 1948). Graduada en la Escuela Nacional de Arte en la especialidad de Diseño Teatral, cursó un postgrado en la Gran Escuela de la Música y el Arte en Checoslovaquia. Se vincula desde muy joven al movimiento teatral como escenógrafa, asesora y asistente de dirección. En 1982 se gradúa como Licenciada en Teatrología y Dramaturgia en el Instituto Superior de Arte. Ha escrito múltiples obras para los niños: **Okán-Deniyé, la dama del averreal, Agüe, el pavorreal y las guineas reinas, Los jimagüas y Don Kiné, Los ñames de Jicotea,** entre otras. En su producción dedicada a los adultos se destaca **Rampa arriba, Rampa abajo** (Premio UNEAC 1979). Como Directora ha obtenido premios de puesta en escena en los últimos cinco festivales nacionales de teatro para niños. En la actualidad es Directora General del grupo Anaquillé.

PERSONAJES:

EL, se nombra José
ELLA, la llaman Martha

Cuba, 1988

A Simón

ACTO UNICO

EL. ¿Va a esperar toda la noche?
ELLA. ¿Se ha empeñado en no dejarme en paz?
EL. Es la primera vez que me dirijo a usted en una hora cuarenta minutos.
ELLA. ¿Qué más prueba? ¡Una hora cuarenta minutos! Ha espiado mi tiempo como si fuese algo que a usted le interesa. Por favor, no deseo hablar.
EL. No he espiado su tiempo, me he interesado.
ELLA. Cambio de palabra...
EL. No, de intención.
ELLA. ¿Qué dice, porque...
EL. No me detengo en su por qué. Yo solamente me he fijado en usted.
ELLA. ¿Desea un reconocimiento por la confesión? Me di cuenta desde los primeros minutos que llegué a esta parada. Sobradamente sé que usted, me ha acompañado en mi espera.
EL. No sólo en su espera, digamos, en nuestra desesperación.
ELLA. Yo sólo espero.
EL. Usted me interroga, se inquieta, me fija la mirada buscando correspondencia y cuando yo me relaciono a manera de justificarse con un además lo suficientemente descortés, me vira los ojos y yo quedo mirándola hasta que usted se vuelve de espaldas, simulando indiferencia. Abre su cartera, se peina, va hacia la esquina y...
ELLA. ¿Y qué?
EL. Y usted y yo seguimos esperando sin atrevernos.
ELLA. Sin atrevernos ¿a qué?
EL. A ser más realistas.
ELLA. ¿Cuál es su definición de realismo?
EL. ¿Cómo prefiere mi identificación? ¿en lo abstracto? ¿naturalista?
ELLA. *(Sonríe).* De nueva figuración.
EL. Entonces vamos.
ELLA. Se equivoca.
EL. Nos equivocamos, pero no ahora, fue antes.
ELLA. ¿Antes?
EL. Cuando nos esperanzamos, cuando confiamos en que acudirían a nuestra cita.
ELLA. Yo espero a mi hermano con su esposa.
EL. Yo esperaba a una muchacha más joven que usted. Buena hembra, de ojos expresivos y deseos en los labios.
ELLA. ¿A mi qué me importa eso?
EL. Yo esperaba a una conocida, a la más reciente *(pausa).* Le he dicho la verdad, ahora usted hará sencillamente el ridículo, si continúa mintiendo.
ELLA. ¡Usted es monstruoso!
EL. Las cosas son más fáciles. Usted las complica, esto es bien sencillo. Te miré, me miraste, nos gustamos, nos plancharon, borrón y cuenta nueva, ¿A dónde vamos? es la pregunta inmediata, si no sucede así es porque su... en fin, porque usted no quiere que sea.
ELLA. Buenas noches.
EL. Buenas noches señora...
ELLA. ¿Y eso de señora?
EL. ¿Le molesta? Se ve, pasas de treinta años, y no lo digo porque estés casada.
ELLA. ¿Quién es usted? ¿De dónde me conoce?
EL. De ninguna parte, te juro que es la primera vez que te veo, aunque ¡ay vida!, sabía que existías, que algún día te iba a encontrar. Eres semejante a mí, me condicionas las respuestas, no tengo que apiadarme de mi agudeza verbal. ¡Justa a mi medida! ¿Nombre?
ELLA. *(Sonríe).* ¿Es usted un proyecto o una tésis de loco?
EL. Casi una empresa, no estoy en los comienzos, sino en hacerme rentable.
ELLA. *(Ríe).* No tendrá usted problemas con las mujeres. es verdaderamente «encantador».
EL. *(Gentilmente, cual bufón de corte).* Gracias por el primer piropo.
ELLA. Piadosa verdad.
EL. *(Transición).* No es esa la verdad que quiero... ¿nos vamos? El no va a venir. El está muy complicado, tiene toda la complicación de sus días, del paso de sus años. En cambio yo.....
ELLA. En cambio, usted ¿qué?
EL. ¡Estoy decidido! Lo necesito igual que usted.
ELLA. ¿De dónde me conoce?
EL. Póngame en el cepo, deme cientos de bocabajos, no me sacará una sola palabra.
ELLA. Lo sabré todo dentro de poco.
EL. ¿Seguro?¿Cuándo?¿Cuándo se acueste conmigo?
ELLA. Lo de siempre...
EL. Se equivoca.
ELLA. ¿¡Sí!? ¿me equivoco? ¿qué me pide?
EL. Lo humano, la entrega.
ELLA. *(Transición)* ¿Qué hace usted?
EL. Trabajo en una gasolinera.
ELLA. Tipo tiene de eso.
EL. Hasta que usted quiera, cuando usted decida tendré la silueta, marca o perfil que a usted le interese.
ELLA. *(Sonríe).* ¿Se regala?
EL. Me expongo.
ELLA. ¿A qué se expone?
EL. Al error, deseo vivir.
ELLA. ¿Acaso no lo hace?
EL. Vamos...
ELLA. Usted cree que vivir es encontrarse con una desconocida.
EL. Decídase. La indefinición no deja crecer al entusiasmo. ahoga la espontaneidad, condiciona todo a la infelicidad. Usted se ha propuesto ser infeliz de por vida.
ELLA. ¡Un momento..! Me insulta en cada frase tomándose una atribución que no le pertenece. Usted no sabe de mí y de pronto, se atreve a hacerme cuestionamientos. Me ofende. Debería dejarlo con la palabra en la boca.
EL. No lo va a hacer, porque usted todavía espera que él aparezca por esa calle, que la vea hablando conmigo y venga a su encuentro en apresurado paso. Desea decirle: este hombre me molesta. Si producirá una riña, y usted se sentirá complacida. Eso la realizaría.
(Ella se aleja unos pasos. El va a su encuentro tomándola por el brazo.)
EL. No voy a dejarla ir.
ELLA. *(Evadiéndolo bruscamente)* ¿Cómo se atreve?
EL. No sé quién eres, pero hace una hora cuarenta minutos que nos sostenemos la mirada y no me dejas marchar. Yo sólo espero de cinco a diez minutos y por usted me detuve cien, alrededor de seis mil segundos. Ahora yo decido. ¡Vamos!
(Ella lo mira agresivamente, él sonríe amable.)
EL. No se haga de rogar, por favor.
ELLA. *(Transición)* Tengo sed.
EL. ¿Nos tomamos un té?
ELLA. Prefiero el ron.
EL. Después, después hasta cenaremos, todo es normal, y lo anormal también puede suceder.
ELLA. ¿Lo anormal?
EL. Entre un hombre y una mujer, no hay nada

anormal, aunque sí, tienes razón, suceden cosas anormales. Ni siquiera sé cómo te llamas y te estoy haciendo una invitación.

ELLA. La segunda.

EL. La primera, te invito a tomar un té, antes, te hacía una propuesta. Aquí podemos refrescar.

(Llegan a una mesita, se sientan)

EL. Extrañaba mi té frío con limón y hielito picado. ¿Traje mis goticas de menta? *(Se busca en los bolsillos)* ¡Siempre! *(Le muestra el pomito)* ¡Delicioso té con menta! Hoy además del te voy a pedir dos limoncitos.

ELLA. Si todo fuera como eso... *(El enciende un cigarro)* ¿Fumas mucho?

EL. ¿Quién en estado de soledad no fuma?

ELLA. Yo.

EL. Usted se maquilla, se peina, se pinta las uñas con un color bien encendido mientras yo me conformo con una sencilla bocanada de humo *(Pausa)* ¿Cómo te dicen?

ELLA. Elena ¿Y a ti?

EL. ¡José!

ELLA. Tienes nombre de santo.

EL. ¡San José del Nuevo Vedado! Ojalá a Brene se le hubiera ocurrido, por lo menos hoy sería famoso.

ELLA. ¿Quién es él?

EL. Un escritor, el de *Santa Camila*...

ELLA. ¡¿De La Habana Vieja?! *(Sonríe)* cuando dijiste San José, me desinformé, ni pude imaginarlo.

EL. De eso me quejo, de mi anonimato. *(Dulcemente)* ¿Ya menos furiosa?

ELLA. Resignada ... *(Transición)* Nunca pensé que me dejara esperándolo.

EL. ¿Lo quieres?

ELLA. Mucho...

EL. ¿Puedo preguntar algo más? ¿Cuánto hace de esa relación?

ELLA. Casi once años.

EL. ¡Once años!, y te dejó plantada en una esquina.

ELLA. No puedo llamarlo por teléfono, no estamos en horario de trabajo, me aseguró venir. Tiene que haberle sucedido algo *(Inquieta)* Voy a ver, puede estar en la esquina.

EL. No ha llegado todavía.

ELLA. ¿Cómo lo sabes?

EL. Estoy sentado justamente donde puedo ver para dónde estábamos parados, incluso quien llegue puede verme a mí, no te preocupes, la pared y el ángulo de la calle te protegen.

ELLA. ¿Cómo sabrías si el que llega es él?

EL. Quien busca siempre se descubre... *(Pausa)* por eso yo fuí hacia usted.

ELLA. Puedes tutearme, dime Martha.

EL. Pudiera decirte Esperanza...

ELLA. *(Sonríe)* Me confundes, dime Martha.

EL. ¡Martha!... *(Pausa)* ¿No te inquieta que él llegue y te encuentre aquí?

ELLA. Puedes ser un amigo, puedo improvisar una respuesta comprensible, la espera nos justifica. No te preocupes, aunque en tu caso, no tendrías salvación, ella seguramente al no verte en la esquina, vendrá para acá.

EL. Tu lógica es adecuada, pero no siempre exacta. Ella no viene para acá, va para mi apartamento.

ELLA. ¿Tiene llaves?

EL. *(Ríe)* ¡Tonta! ella no va a aparecer. Yo esperé todo el tiempo por ti.

ELLA. No entiendo.

EL. Te vi en la parada y me dije: no es bonita pero puede ser inteligente; espera y si no llega el supuesto dichoso, tendré alguna posibilidad, será mi turno de suerte.

ELLA. *(Sonríe)* ¿Qué haces?

EL. Soy profesor *(Transición)* trabajo en los taxis.

ELLA. ¡En los taxis! ¿Y eso?

EL. Más dinero.

ELLA. ¿Será posible?

EL. Tengo que vivir.

ELLA. No llega el té, ni tus limones.

EL. Hay que esperar, aquí hacen un café fuerte, ¡Café *diablé!* con bastante ron.

ELLA. ¡Con bastante ron! y el café fuerte ... *(Sonríe)* Nunca me lo han servido así, vale la pena tener amigos.

EL. Di mejor seres humanos que lo quieran a uno. *(Señala a una supuesta mujer que permanecerá fuera de escena)*. Esa mujer es de oro, me ayuda lo suficiente para que pueda existir. *(Pausa)* Estoy solo... *(Transición)*. Ya viene, se llama Nancy, con el tiempo podrán ser buenas amigas. ¿Qué vas a tomar? ¿Té o café? *(Pausa)* ¿Qué prefieres?

ELLA. Nada.

EL. ¿Nada?

ELLA. Nada .. *(Levantándose)* Hasta luego...

EL. Déjate de niñerías.

ELLA. ¿Crees que no me molesta que me traigas a un lugar archiconocido, al preámbulo de tus planes sexuales? *(Sale rápidamente ganando nuevamente la esquina, el logra alcanzarla)*

EL. Tienes toda la razón, vivo a dos cuadras de aquí, desde hace treinta y dos años. Nací en este barrio. Ella no sólo me sirve el té, sino que me limpia la casa, me lava la ropa dos veces por semana. ¿Qué puede preocuparte eso? No pusiste ninguna condición, solamente me dijiste que tenías sed...

(Ella lo mira en silencio. Caminan. Transición)

ELLA. Por qué los taxis?

EL. Me iba del país.

ELLA. ¿Y eso?

EL. No estaba de acuerdo con... dar clases.

ELLA. Y te decidiste por los *Chevis*. ¡Mentiroso!

EL. Te invité a estar conmigo, no a que me hicieras interrogatorios.

ELLA. Mira, no estoy dispuesta a complicarme la noche o parte de ella con un ser humano como tú. O te comportas como una gente de todos los días o me largo.

EL. ¿Qué es una gente de todos los días?

ELLA. Por favor, ¿pero qué clase de diálogos son estos?

EL. Diálogos abiertos...

ELLA. Si tu amigo el escritor los tomase, bien poco pudiera hacer... seamos más... no sé ni qué decir.

EL. Lo mejor es no saber qué decir, para no aceptarnos como somos y desde ahí empezar a ser de otra manera. Yo no quiero que tú veas en mí a uno que encontraste en la parada cuando esperabas a un tipo. Yo quiero que encuentres en mí la posibilidad del amor.

ELLA. Que encuentre en ti una posibilidad de amor... es poético. ¿Te gusta la poesía?

EL. Me gusta la felicidad, busco una mujer para enamorarme, no quiero una más.

ELLA. *(Interrumpiéndolo)* ¿Por eso lo primero que haces es invitar a la cama a una desconocida?

EL. A mi edad, ni vírgenes, ni pajuatas, mujeres de mediana edad, como tú, treinta y piconas, de buen ver, preferiblemente divorciadas.

ELLA. Te dices y te contradices, aunque me preocupa algo ¿por qué tú...?

EL. *(Interrumpiéndola)* Nunca he pensado irme de este país ¡Ay hijita!, en mil novecientos ochenta y ocho, si uno ha permanecido aquí, todo lo demás resulta pura boberia. ¿No te parece?

ELLA. ¿Nos vamos?

EL. ¡Vaya! *(Aplaude)*. Al fin decidida, pero esa decisión debes mostrarla en todo.

ELLA. ¿Qué es todo?

EL. En todos los momentos de la vida, superando mezquindades, trascendiendo dificultades, discúlpame... estos no son temas para desconocidas.

ELLA. ¿Cuándo puedo elevar mi categoría?

EL. Cuando nos acostemos.

ELLA. ¿Por qué todo lo resumen en la cama? Es lo más superficial en estos casos, un acto gimnástico. No hay amor, predominará el deseo del momento y después, no queremos ni vernos más. No hay nada que hablar al terminar, entonces ¿qué? El reloj mirado con premura, la supuesta justificación de... me esperan, es tarde o algo parecido. Y uno más y ¡Chao!

EL. No siempre, por lo menos, nosotros podemos hacer algo para que no sea así.

ELLA. ¡Vamos!

(Salen caminando uno al lado del otro. Ella disimuladamente vuelve el rostro hacia la esquina. El al parecer no se percata de nada).

EL. ¿Puedo tomarte de la mano?

ELLA. ¿Para todo pides permiso?

EL. No siempre... *(la besa)*

ELLA. Es que... *(Besándolo)* no lo haces mal.

EL. No caminaremos mucho, ese es el balcón de mi casa.

ELLA. ¿Te gustan las plantas?

EL. Eran de mi madre, todavía las conservo, me recuerdan a la vieja. Lo curioso es que cuando ella vivía, yo las detestaba. Pero ahora, lo último: en casa hace más de cuatro meses que no entra una gota de agua y yo cargo agua para bañarme, cargo para cocinar, cargo para lavar, cargo para limpiar, cargo para fregar y cargo para echarle agua a las matas, ¿lo crees?

ELLA. Seguro... *(Transición)* Es moderno el edificio, tienes buen gusto.

EL. Lo normal, ni buen, ni mal gusto para lo cotidiano, excepto para una cosa que me felicito.

ELLA. ¿Para qué?

EL. Para las mujeres.

ELLA. ¡Qué extraño! De pronto te me haces común.

EL. ¿Qué tú quieres encontrar? *(Transición)* Vamos, anda.

ELLA. No tengo ningún deseo de pasar calor entre cuatro paredes. Vamos.

EL. ¿A dónde?, no me vas a decir que tienes un apartamento con todas las de la ley a pocos pasos de aquí.

ELLA. No precisamente un apartamento. ¿Puedes venir?

EL. *(Burlonamente)*. No soy señorito.

(Caminan unos pasos. Ella saca unas llaves y abre un carro).

ELLA. Podemos movernos, no me negarás que es una feliz noticia.

EL. Ya se me encarece el producto, uno siempre no debe guiarse por la etiqueta.

ELLA. ¿Qué diablos dices?

EL. Tus ojos me parecían de novata, casi de colegiala, pero ahora veo que eres toda una *profesional.*

ELLA. Y para que no te equivoques, Candidata a Doctora en Ciencias Exactas. ¿Quieres manejar tú?

EL. ¿Qué prefieres? ¿Qué te manejen el carro o te manejen a ti?

ELLA. *(Sonríe)* ¡Ya estás nuevamente agresivo!

EL. Caí en una trampa.

ELLA. No precisamente en una trampa, pero debo aclararte algo *(Transición)*. Yo no me niego a que me colonicen todos los días, y a ustedes los hombres les encanta avasallarnos, como siempre están llenos de más posibilidades, unos por *status*, otros por historia y otros porque a la mayoría de las mujeres para sentirse mujercitas, no mujeres, les encanta que las vulneren todos los días, pero yo no soy de esas que tienen que quitarle la ropa para hacerle el amor. Yo me desnudo. Y procura al menos hacer un buen papel porque si llegas primero no me voy a quedar fingiendo una complacencia ideal. Mi venganza va a ser, al menos, que te quedes con la duda de si tienes o no capacidad para satisfacer realmente a una mujer. En otras palabras, yo exijo un tratamiento paralelo. *(Transición)*. No quiero ir a tu aparmento, no deseo ver, ni tener presente tu historia familiar, podemos acostarnos aquí, donde la historia de mis realizaciones están presentes, donde voy corriendo para mi trabajo y debato mis contradicciones, donde paseo felizmente a mi niña y también me encuentro con un tipo desconocido.

EL. Debía darte una bofetada. Tendrías una excelente maestría para ser matrona, por si no alcanzas a saber lo que es: jefa de casa de putas. El que se va ahora soy yo.

ELLA. No lo hagas porque arranco el carro y se frustró tu esperanza. *(Breve pausa)* ¿Qué diferencia hay entre la mujer que invitaste a tu casa siendo una desconocida, con la dueña de este carro ganado por mis méritos de trabajo?

EL. *(Transición)*. Discúlpame, me excedí.. *(Pausa)* Ahora el que siente temor por lo desconocido soy yo. Te creí inexperta.

ELLA. ¿Qué tengo de experimentada? Sólo cuatro ruedas. Tú tienes tu habitación y plantas reverdecidas en el balcón. ¿Quién da más?

EL. ¡¿Quién da más?! *(Sonríe)*. ¡¿Quién da más?! Todo se resume en una subasta, desde este preciso momento hemos comenzado a ser personajes de un acto adquisitivo. ¿Qué tienes? ¿Qué tengo yo? ¿Quién eres? ¿Qué soy? Y todo eso va a condicionar nuestros pasos...

ELLA. No te atrevas a decir que nuestro acto sexual.

EL. ¡Eso es! hemos llegado a la consecuencia final sin pasar por la operación del producto *(Recordando)*. ¿Cómo era que me decía mi profesora de Matemática?

ELLA. José, yo no he hecho nada más que defenderme, me sentí agredida, la invitación a tu apartamento... Espera .. *(Deteniéndolo)* por favor entiéndeme, me sentí provocada. Ahora...

EL. Ahora ¿qué sientes?

ELLA. *(Transición)* ¡ahora siento un gran vacío!

EL. ¡Un vacío! *(Pausa. Transición)* Yo también, acaso no seremos capaces de llenar nuestros espacios con nuevas cosas.

ELLA. ¡Qué lindo es lo que dices! *(Lo acaricia)* José, si te miré cuando estábamos en la parada fue porque también me sentí atraída. *(Sonríe)*.

EL. Martha, si te llevaba a mi casa, como he llevado a todas las que han querido estar conmigo, lo hice porque tengo que empezar de alguna manera. El final es el que seamos capaces de dar, porque ahora .. no sé porque estoy *(Suavemente, casi al oído)* ¡cabrón!

ELLA. No ha pasado nada.

EL. Es lo peor. Al principio me sentí dueño de la situación... *(Pausa)*. Martha, ¿quién eres? ¿por qué no te alegraste, cuando viste mi balcón, cuando te dije que estaba solo? ¿por qué no me has preguntado cuánto gano?

ELLA. José, ¿por qué no te ha alegrado saber que tengo auto? ¿por qué no cantas victoria al ver que abandoné la espera del hombre con el cual me había citado? ¿por qué tienes en cuenta hasta el más mínimo razonamiento mío?

EL. Porque necesito una mujer, no una mujer de ocasión. No me basta con una o dos noches. Debo confesarte, después, al otro día o a las

dos horas, yo también me quedo rumiando un placer transitorio, y me siento más solo Martha *(Pausa. Transición).* No soy profesor, soy estomatólogo, ya casi soy maestro porque de vez en cuando dicto conferencias a los alumnos de primer año de Medicina. Yo me especializado en prótesis artísticas *(Pausa).* Martha, yo sé enmascarar la sonrisa. *(Transición)* ¿Podríamos ir a un lugar donde se pueda bailar?

ELLA. ¡Bailar! no creo que voy a estar mejor en otro lugar, por favor, esta noche quedémonos aquí. Me es difícil explicártelo, es que de pronto yo era la esperanza, por eso no quise que tú me llamaras de esa manera. Fue una extraña coincidencia pero fue así.

EL. ¿Qué pasa Martha?

ELLA. Son diez años, no voy a decirte que siempre con problemas, al principio los días pasaban improvisados por la ilusión... *(Pausa)* después...

EL. Déjame tomarte la mano.

ELLA. No me pidas permiso.

(El le toma cariñosamente la mano. Se miran en silencio. El la besa en la frente)

EL. *(Besándola).* Después ¿qué?

ELLA. Después el tiempo hizo de nosotros... ¡Es que ya no sé qué somos!

EL. ¿Es amante o es esposo?

ELLA. Ojalá fuera mi amante aunque estuviera casada con él, sería lo ideal. Después de diez años, no queda otra opción, se impone el papel de esposa. Por eso me inquieté al pensar que me conocías, por el que dirán.

EL. *(Interrumpiéndola)* ¿Pero tú estabas esperando a otro?

ELLA. Allí nos enamoramos, no fue exactamente igual que nuestro encuentro, entre nosotros habían antecedido llamadas telefónicas, relaciones familiares. Nuestro encuentro era casi esperado; el tuyo y el mío fue puramente casual *(Sonríe).* Después vino el matrimonio, feliz, muy feliz, muy feliz, la niña, mi graduación, su nombramiento. Vinieron muchas cosas buenas y malas, por esas cosas buenas y por lo que queda de salvable en una relación decidimos empezar de nuevo, citarnos al mismo lugar del primer encuentro.

EL. Venías al encuentro de tu esposo y hallaste un desconocido... ¿Estás llorando?

ELLA. No me hagas caso... él no vino porque verdaderamente no quiere hacer nada por reconciliarse. Yo no sé por qué insisto.

EL. Si habían acordado encontrarse es porque él te quiere, nosotros los hombres actuamos diferente, cuando algo no nos interesa lo rechazamos de plano, si ustedes acordaron empezar es porque él...

ELLA. *Interrumpiéndolo).* ¿Por qué se me hace tan difícil aceptar que todo se ha perdido después de tantos años? El es un ser humano, le sucede igual... Tengo una hija y pensar que pierda el calor de su padre, es tremendo.

EL. ¿La niña tiene a sus padres de siempre?

ELLA. La niña se da cuenta de todo. Varias veces hemos peleado en su presencia, hasta nos hemos ido a las manos delante de ella... la pobrecita, ha saltado de la cama, asustada.

EL. Martha, yo soy un desconocido, no sigas, lo que dices es tan censurable como tan íntimo. Si las relaciones han llegado a ese punto ya no queda más que la cobardía de ustedes dos. Por favor, no quiero escuchar más. Hablemos de otra cosa, tal vez de la luna.

ELLA. ¿Te das cuenta por qué no me animo a ir a bailar? Quisiera bailar pero con mejor suerte.

EL. Tu situación no depende de la suerte. Lo peor que te sucede a ti es que tracionas tu inteligencia, porque si una mujer es capaz de pensar, tiene que saber o por lo menos intuir qué es lo que tiene que hacer en tu caso.

ELLA. Hace dos años, desde que empezó nuestra crisis, sé lo que tengo que hacer, pero hablar como tú hablas es lo más fácil.

EL. ¡Ah!, sí, también lo mejor es que yo salga de aquí corriendo.

ELLA. ¿A dónde vas, estás loco?

EL. Demasiado cuerdo. Yo tengo muchos problemas, también soy incapaz de enfrentar algunos, pero si no tengo mujer es porque no quiero que sea un problema más. Te encontré en la parada, y si no escapo inmediatamente voy a formar parte de tu círculo vicioso. ¡Y a eso sí que no estoy dispuesto! Tu situación tienes que decidirla tú sola, cualquiera en este momento se expone a un problema con tu marido, a que le den una entrada de patadas por entrometido... ¿Por qué?, vamos a ver. Si ahora apareciera por esa esquina, ¿cómo tu reaccionarías? (Pausa). Yo creía que había encontrado una mujer... no te ofendas por lo que te voy a decir, mil veces discúlpame, pero deja que los hombres te desnuden. Deja que te obliguen a los actos de deseo, y niégate en los comienzos para que cada vez que vayas a la cama se produzca la escenita del rapto. Así estarás acorde con tus acciones, porque lo que es increíble es que una mujer que se proyecte, con ideas, con decisiones propias, que sepa realmente lo que quiere, lleve su vida familiar como cualquier estúpida.

ELLA. Verdaderamente soy una estúpida.

EL. No te reprocho, yo no tengo ningún derecho a hacerlo... *(Transición).* Te estoy haciendo una declaración de amor.

ELLA. ¡Una declaración de amor!

EL. Jamás voy a decirte ¡déjalo!, comienza conmigo. Conozco bien todos mis defectos. No quiero que tú vengas a cubrir la soledad de mi balcón, ni que me sustituyas en el cuidado de las plantas. Yo quiero una mujer real. *(Transición)* No me hagas mucho caso. ¿Qué te parece si vamos a casa?

ELLA. Estoy triste...

EL. Cuando las mujeres están deprimidas hacen genialmente el amor. Vamos, pasamos esta noche. Mañana o más tarde tú corres al lado de tu maridito abrazándote a él, y continúan la bronca de todos los días, y deja al que encontraste en el punto de cita, tranquilo, no le compliques la existencia a este ser ansioso. Estoy dispuesto a ser ave de paso, por esta noche, pero quiero jugar ese papel a conciencia.

ELLA Salgamos un momento, estoy ahogada.

EL. *(Sonríe).* Dejé los fósforos. ¿Tienes donde encender un cigarro?

(Ella sale del carro, él enciende un cigarrillo)

ELLA. ¿Te quedas en el carro?

EL. *(Abriendo la puerta).* Usted manda... ¡aire puro *(Incorpora un mono)* ¡Greuiiiifssss!

ELL. Cállate, es tarde, ¿estás loco?

EL. *(Riendo)* ¡Son lindos tus ojos con susto! *(Ríe)* ¿Te lo habían dicho antes?

ELLA. Gracias por el cumplido *(Sonríe).* Pudieras ser actor, eres expresivo, tienes buen rostro, ¿nunca te lo han propuesto?, ¿no te interesa el arte?

EL. ¡Cómo no! si yo canto todos los días en el baño, lo que pasó es que nadie se ha fijado en mí, pero si tú me aseguras que yo puedo ser actor, en cuanto vea un anuncio en el periódico me presento.

ELLA. Tienes imaginación, podrías ser escritor.

EL. Quieres decir que no soy ni lo uno ni lo

otro, bien, me quedo en mi profesión. Ahí estoy seguro y soy útil.

ELLA. Con el miedo fue ustedes le inspiran a todo el mundo ..

EL. *(Acariciándola).* Con lo bueno que somos nosotros. Dame un beso.

ELLA. Dámelo tú.

(Cuando él va a besarla ella coquetamente vuelve el rostro. Sonríen. Juegan).

ELLA. ¡Cuántas estrellas! ¿Te gusta la noche?

EL. El día.

ELLA. ¿Qué haces de noche?

EL. Por las noches siempre estoy cansado, veo algo en la televisión, me caliento lo que tenga para comer y a la cama.

ELLA. ¡Qué vida tan aburrida!

EL. Trabajo mucho, por las mañanas atiendo una escuela de becados, por la tarde la consulta se convierte en policlínico porque asistimos a todos los trabajadores, a los profesores y todo el que nos necesite. ¡Un verdadero infierno!

(Rien alegremente).

ELLA. ¡Qué bien! Y pensar que todos llegan a ustedes dudosos y con recelo.

EL. Razones tienen, la maquinita suiiiiiii, las extracciones, a ver, ábreme bien la boca.

ELLA. ¡Yo! ¡muerta primero! a mí no se me ocurriría plantearte una ecuación compleja.

EL. *(Transición).* En este caso la complejidad no está en mí.

ELLA. Cuéntame más de tu vida. ¿Tienes hermanos?

EL. Error de mis padres, hijo único, supermalcriado, no quisieron otro para consentírmelo todo, para que después, yo me quedara como un perro callejero.

ELLA. ¡Callejero! Tienes casa.

EL. La única diferencia.

ELLA. ¿No tienes amigos?

EL. Muchos, dos que son como hermanos, pero no todos los días pueden estar conmigo, sus mujeres se celan, los amigos son para determinados momentos, después se necesita la familia. En eso no he sido dichoso, sí aventurero, pero desgraciado. *(Transición).* ¿Ese es tu primer matrimonio?

ELLA. Y creo que el único. ¿Nunca te has casado?

EL. Viví unos años con una muchacha, pero como empezamos terminamos, después conocí a otra... sin final feliz.

ELLA. Háblame de eso...

EL. A mí me cambiaron por cepillos.

ELLA. ¡Por cepillos!

EL. No tiene otra explicación aunque parezca inverosímil, me engañaron por un artículo de peluquería.

ELLA. ¿Es tu historia amorosa o una historia de muñequitos?

EL. Así me sentí yo, como el protagonista de una extraña aventura, al que se le imponen situaciones inesperadas y se le crean sucesos favorables o desgraciados con relación a su vida.

ELLA. ¿Pensaste casarte con ella?

EL. No era lo más importante, lo real es que la complací en sus caprichos, hasta donde podía... y todo acabo por cepillos.

ELLA. Me vas a hacer reir y tiene tono de tragedia. No entiendo lo de los cepillos, cuéntame.

EL. Los hombres no deben hablar mucho y menos de sus cosas.

ELLA. Habérmelo dicho antes y yo también hubiera utilizado un estribillo.

EL. Tu caso es diferente, tienes algo que defender, las contradicciones en la pareja dependen de la pareja misma, viven juntos, a mí *(Pausa)* nadie me acompaña, ¿Qué garanía con censurar, con recordar?

ELLA. No se trata de un recuerdo, sino de algo que tienes bien presente. Estás en deuda conmigo.

EL. ¿Qué te debo?

ELLA. Reciprocidad...

EL. Vivió en mi casa dos años, armonizaba con mi madre, cosa extraña entre suegra y nuera. Era peluquera, se ganaba algún dinero.

ELLA. ¿Tenían una peluquería en tu casa?

EL. Algunas cosas, peinaban clandestinamente, por decirlo de alguna manera. Mi madre se animaba ayudándola. Y pensar que yo le peleaba a la vieja, sin entender que eso la entretenía...

ELLA. José ¿qué pasó entre tú y ella?

EL. Todo empezó a desesperarla, la falta de champú, no habían cremas de esas que usan ustedes las mujeres, no sé como se llama...

ELLA. ¿Acondicionadoras?

EL. Eso mismo, había escasez, y ella peleaba por todo lo que le faltaba, le pedí que no trabajara, yo gano buen sueldo. Conoció al hermano de una cliente que vino a venderle unas cosas, y un buen día, después de haberle dejado muchos cepillos de pelo, encontré una nota: «José, no resisto vivir así, me voy, creo que voy a estar mejor, por lo menos, aseguré más cosas, sufro mucho. Tuya siempre». Y se fue.

ELLA. ¿Fue así?

EL. Así ..

ELLA. ¡Es tan ridículo!

EL. Como la historia en sí ¿te imaginas? Se fue por cepillos de pelo.

ELLA. No te quería, ella se marchó porque se enamoró de otro, ya tú no le interesabas. Yo soy mujer, y cuando existe el amor, uno hace dejación de todo., menos de los hijos. Nadie deja a nadie así porque sí, sino porque ya no existe el amor.

EL. Entonces tú no dejas a tu esposo porque en ti existe todavía ..

ELLA. Son diferentes disfraces. *(Pausa).* ¿Todavía sufre?

EL. Infinitas veces me pregunté ¿qué más le faltaba? ¿qué más necesitaba aparte de los productos de peluquería? *(Pausa. Transición).* Ya estoy restablecido. A lo único que no sé como adaptarme es a la ausencia de mi madre.

ELLA. Cambiemos el tema, se nos va a echar a perder la noche.

EL. Razón tenía cuando te decía que tu situación al menos era más humana, la mía es mezquina, digna de enanos.

ELLA. ¿Nunca más volvió a molestarte?

EL. ¿Qué te imaginas?

ELLA. Regresó llorando, pidiendo perdón, tu madre intercedió por ella .. ¿Y tú?

EL. La escuché, elegantemente le dije. el cambio fue por cepillos, los dejaste en casa, los usamos mi madre y yo, y ahora no los cambio por tu regreso. ¡Fuera!

ELLA. ¿Y después?

EL. Una y otra, y otra más, si piensan o no, no es importante. De un tiempo hacia acá, ahora soy yo el más exigente. ¿Sabes una cosa? *(Pausa breve)* No, no lo sabes, después de un buen tiempo, invité a casa a una desconocida que encontré en la parada. *(Sonríe)* El final de la historia no puedo resumírtelo. ¿Te atreverías?

ELLA. ¿Y en tu trabajo?

EL. Soy muy estable.

ELLA. ¿Tienes inquietudes científicas?

EL. No tanto csomo eso, preparo una innovación, quiero hacer prótesis con transparencia.

ELLA. ¿Cómo es eso?

EL. Que el cielo de la boca no sea de pasta oscura sino traslúcida, mejorará la estética en los pacientes.

ELLA. ¿Eso depende de un invento o de un buen

material?

EL. Parte y parte, tendría que explicarte en el consultorio con la maqueta. Espero lograr algo bueno.

ELLA. ¡Felicidades! ¡Choca!, copas imaginarias.

EL. Prefiero el brindis cuando se haya producido el éxito.

ELLA. Inteligente... ¡vamos!

EL. ¿A dónde?

ELLA. Hacia la media noche, no te parece como si hiciera mucho tiempo de habernos conocido.

EL. De habernos encontrado. ¿Llegaremos a conocernos?

ELLA. ¿Lo deseas?

EL. Queda por tí. Yo vivo y viviré por un buen tiempo en este lugar, sabes mi dirección. Todo depende de ti. *(Pausa)* Dejaste el auto abierto, lo hemos perdido de vista, en los últimos días han pasado cosas desacostumbradas para el barrio.

ELLA. *(Deteniéndolo)* ¿Y para un habitante del barrio no ha pasado algo desacostumbrado esta noche?

EL. Yo no me sorprendo de nada, aunque contigo tengo el presentimiento de que iré de la sorpresa al sobresalto.

ELLA. ¿Y eso?

EL. Todo queda pendiente.

ELLA. ¡José...!

EL. ¿Miento?

ELLA. Me agrada el calor de tus manos. Voy a pensar en ti...

EL. Gracias, cuando pienses en mí viviré un poquito mejor.

ELLA. Me has dicho cosas tan hermosas como terribles *(Pausa)*. Hay algo en ti que me inspira confianza.

EL. Propongo tomarnos un té o un café *diablé*.

ELLA. ¡Acepto!

EL. Cierra el carro.

ELLA. Espérame.

EL. ¿No temes ir sola?

ELLA. ¿¡Temor!?, con mis miedos de siempre me bastan, rechazaré todos los miedos que me asalten esta noche.

EL. *(Sonríe)*. Lo veremos, te acompaño.

(Caminan rápidamente. Llegan al auto. El monta, ella observa los alrededores).

ELLA. ¡José! Esa calle es derecha, la de la casa del té es contraria, no podría parquear.

EL. No tengo carro, no sé de esas cosas.

ELLA. Bien cerrado ¿qué puede pasar?, sería el colmo.

EL. Pudiera suceder.

ELLA. Correré el riesgo.

EL. Es una pena que sólo te arriesgues con tu auto.

ELLA. Fumamos la pipa de la paz.

EL. ¿Lo crees? *(Caminan)* Eres una cajita de sorpresa musical.

ELLA. ¡Musical!

EL. Las cajitas de música son delicadas, siempre quise tener una.

ELLA. *(Irónicamente)* ¿No te sería un problema?

EL. Si existieran sólo nuestros problemas no... *(Transición)* Después del té ¿Qué haremos? Dormir en un auto no es muy cómodo que digamos.

ELLA. Regreso a casa, la niña se despierta y si no me ve...

EL. No es la niña, sabemos lo suficiente el uno del otro.

ELLA. No lo hago por él, debo regresar.

EL. ¿Nos vemos mañana? Trabajo hasta las seis de la tarde, podremos encontrarnos sobre las ocho o las ocho y media.

ELLA. ¿Confías? Puedo dejarte esperando...

EL. Vivo a dos cuadras de la parada, a cuadra y media me tomo un té, casi siempre de ocho a ocho y media. Para mí no es ningún sacrificio.

ELLA. Siendo así, no vengo.

EL. Yo estaré aquí, la que decide eres tú.

ELLA. Debías decirme: ven, voy a estar esperando. Es lo que necesito escuchar *(Pausa)*. Tú no quieres perder.

EL. Si vienes o no, lo decidirás tú.

ELLA. Pídemelo, dime que venga...

EL. *(Abrazándola)*. Tú decides... *(Pausa)* ¡Martha!

ELLA. *(Abrazándolo)* ¿Qué?

EL. ¿Hasta cuando debías esperar?

ELLA. ¿Esperar qué?

EL. ¡El acuerdo!

ELLA. ¿A qué viene eso ahora?

EL. Ven acá...

ELLA. ¿De quién me ocultas?

EL. ¿Hasta cuándo era el acuerdo de ustedes? No salgas detrás de mí, vamos para tu auto. ¿Hasta cuándo era el acuerdo?

ELLA. No puedo responder, caminar, ¿qué pasa?

EL. ¿El quedó en venir a cualquier hora?

ELLA. ¡Mi marido! El aseguró que venía ¿qué es?

EL. Está en la parada.

ELLA. ¿Seguro? ¿Sabes que es él?

EL. Tiene la inquietud del que llega a destiempo.

ELLA. *(Sonríe)* ¡De veras! *(Dando riendas sueltas a su emoción)* ¡Es él! *(Sí)* ¡Es él, José! ¡Ay mi madre!

EL. ¿Te alegras? Te hace feliz...

ELLA. *(Ocultándose)*. No debe vernos... *(Nerviosa)* ¿Nos vió juntos? ¿Estábamos abrazados?

EL. No te vió, fue a la otra esquina. Corre al auto y ve a la calzada, él fue para allá.

ELLA. ¿A la calzada?

EL. Estás a tiempo...¡A tiempo de escapar!¡Corre!

ELLA. *(Corre y se detiene)* ¡De escapar! ¿Por qué escapar? Yo no tengo que huir de nada...

EL. Tú vas a escapar de mí, él está ahí, ha llegado justamente a las tres horas y media después de acordada la cita. Llegó tarde, pero vino. ¿Corre, él está ahí! A pie no lo alcanzarías, pero puedes moverte! ¡Feliz noticia! *(Transición)*. Estaba desesperada, querías que viniera ya no es tanto el desconsuelo ahora será otro el desengaño, pero él está ahí, ahora podrás preguntarle por qué ha tardado tanto, podrás contarle la espera, sólo que no debes decirle que un José escuchó tus historias, que ya alguien más forma parte del problema, no le cuentes nada del encuentro, los hombres no entendemos esas cosas. *(Transición)*. ¿Qué haces ahí parada, inmóvil? El está en la esquina, ¿no te das cuenta? El te espera...

ELLA. Tal vez con alguien se le repita un diálogo semejante...

EL. Debe saber, debes enfrentar de una vez por todas la realidad... no me mires así, como si yo fuera un extraño, como si no me conocieras, como si fuera la primera vez que nos encontramos. Póngase de acuerdo nuevamente, que te espere allí en la parada, de ocho a ocho y media *(Transición)* Tú querías comenzar, tú volvías al sitio del primer encuentro *(Pausa. Transición)* En ti había una esperanza...

ELLA. ¡José! *(Abrazándolo!* En mí había una esperanza...

(Arranca el carro. Lentamente va saliendo de la escena. Lo saluda con la mano. El, visiblemente emocionado, responde el saludo).

EL. ¡Martha! Regreso a casa después de las seis, casi siempre voy a tomar té *(Pequeña pausa)* de vez en cuando me asomo al balcón.

(Cae lentamente la luz, los personajes se detienen en penumbras. Nunca habrá apagón).

desde hace varios años figura entre los planes de estrenos del Conjunto Folklórico Nacional– y en Brene, aunque no dedica ninguna obra completa a esta temática, está presente en *Santa Camila de La Habana Vieja*, a manera de zaga de los dioses legendarios dentro del sugerente mundo de la santería y, sobre todo, en esa escena delirante de *Fray Sabino* en la que, en medio de la misa cristiana, irrumpe la comparsa de los diablitos afrocubanos.

Es en la obra total de Eugenio Hernández Espinosa donde estas leyendas ocupan un lugar más importante y donde llega a su culminación como hecho artístico: *Odebí*, el *cazador* y *Oba y Shangó* son textos que toman este universo temático como centro, pero en el resto de su producción es una recurrencia enriquecedora.

En la dramaturgia cubana para niños los «...antecedentes teatrales más cercanos y evidentes los encontramos en una serie de espectáculos presentados por el Teatro Nacional de Guiñol en los sesenta: *Chicherekú* (1962), *La loma de mambiala* (1966), *Shangó de imá* (1967) y la bellísima ópera de cámara *Ibeyi Añá* de Rogelio Martínez Furé y Héctor Angulo».[1] Y en la escena de hoy está presente en muchos montajes de René Fernández con el Grupo Papalote de Matanzas.

DISCUTIDA RAMPA

Al final de la década del setenta *Rampa arriba, Rampa abajo* (Premio UNEAC 1979) se convierte –junto a *Los novios* de Roberto Orihuela– en un texto que provocó una gran «avalancha» de público y sobre el que se volvieron con especial interés los ojos de la crítica y del movimiento teatral. Es este un momento en el que los dramaturgos cubanos parecen «redescubrir» el amplio y complejo mundo de los jóvenes, con marcada preferencia por el sector estudiantil.

En *Rampa*... Yulky Cary sondea las actitudes y contradicciones de una joven estudiante que, desviada de una actitud consecuente ante lo social, llega hasta los umbrales de la delincuencia común. Desde los

[1] Inés María Martiatu. *Agüé, el pavorreal y las guineas reinas*. En *Tablas 1/86*. p. 32-35.

primeros contactos con el texto, nadie dudó de la urgencia de este tema y todos conociamos a una o varias muchachas como Alejandra. Lo que siempre se discutió fue si la autora llegaba a la esencia de la problemática o si, como pensaron y dijeron muchos, se quedaba en lo fenoménico y exterior.

Yulky Cary parece caer aquí en una paradójica trampa. El conocimiento del material que le sirve de base para su texto; la fuerza y el nivel de sugerente atractivo de las relaciones humanas que se propone reflejar –y de las que nuestra literatura dramática había estado bastante ajena durante años– van como «devorando» la estructura y aportando una simplicidad expresiva que privó a la obra, especialmente en su puesta en escena, de la trascendencia de los resultados artísticos «resueltos en canto», como diría el poeta Eliseo Diego.

A diferencia de sus obras para niños, en *Rampa arriba, Rampa abajo,* como en la posterior *Lazarito, caso cerrado* –que le sirvió como trabajo de diploma en el Instituto Superior de Arte–, es el lenguaje el elemento que alcanza menos eficacia y ha sido criticado con insistencia por un excesivo apego al habla de la calle y por una falta de selección y síntesis que contaminaba también las situaciones, en su mayoría demasiado «cercanas» y «fieles» a *como pasa en la vida real.*

La pregunta se hace obvia, ¿por qué dos sistemas de diálogo, dos actitudes ante el lenguaje y la concepción escénica en la propia autora y dentro del mismo período?

La respuesta no es tan simple como podría suponerse. Prefiero buscar la pista de esta aparente contradicción en el contexto del que partió la autora para crear sus obras y el público al que va dirigido en cada caso el resultado teatral.

A las leyendas llega la dramaturga cuando, como se ha señalado, estas habían sido trabajadas con cierta frecuencia por autores de probado oficio; ante Yulky –que como otros se había nutrido del magisterio y la erudición en este campo de Rogelio Martínez Furé– las posibles *historias que contar* se presentaban conocidas y claras; su tarea básica fue organizarlas en un discurso teatral coherente, hermoso y –sin ñoñerías o paternalismos– capaz de comunicarse y enriquecer a los niños.

La temática juvenil, sin embargo, había sido olvidada por nuestra dramaturgia durante años. En los setenta nuestra producción de obras dramáticas –dentro de un espectro diverso donde seguía teniendo un lugar la llamada «dramaturgia de las cuatro paredes», con énfasis en lo familiar– evidenciaba cierta preferencia por los temas épicos: la lucha contra bandidos, la exaltación patriótica de etapas como la lucha insurreccional o el clandestinaje... La consolidación del Teatro Escambray retomaba la temática campesina con una nueva visión en un grupo de obras, entre las que sobresale *La vitrina* de Albio Paz.

Al filo de 1980 la población estudiantil –sólo en la enseñanza media– se acercaba al millón de jóvenes y el termómetro social empezó a ofrecer constantes señales de que esta generación que, efectivamente, arriba a la adultez en el sano y abierto clima que propicia el Socialismo; tenía también sus conflictos y sus apetencias insatisfechas, y que muchas veces esas oportunidades que se abrían ante los jóvenes no eran aprovechadas idealmente. En *Los novios,* por ejemplo, el autor plantea un conflicto que se desencadena a partir del embarazo precoz de una estudiante de preuniversitario y las consecuencias de este hecho en lo familiar y lo social. *El compás de madera* de Francisco Fonseca que se ubica también en una escuela en el campo (o de nuevo tipo, como se le llamó con insistencia en aquellos años), analiza la formación de los jóvenes y se asoma a un cuestionamiento de la esquemática formación ético-patriótica que reciben los adolescentes.

Lo más interesante de este momento y de ahí mi insistencia, es que tanto Yulky Cary como los otros autores que trabajaron esta línea; sin «orientación» y sin ponerse de acuerdo en torno al dictado de la moda, coincidieron en torno a preocupaciones similares.

En este punto, y sin pretender una «conclusión definitiva», veo esta paradoja que podría llamarse también contradicción en la

primera etapa de la dramaturgia de Yulky Cary, condicionada por la mayor o menor sedimentación del tema que propicia la elaboración formal y la profundidad conceptual. En el caso de las obras dirigidas a los jóvenes todo parece indicar que la prisa porque el público viera en la escena temas que le inquietan en la vida, afectó la precisión formal de estas obras y la búsqueda de las raíces causales de muchos de los conflictos que estos textos se limitaron más bien a «denunciar».

Vistas desde hoy, *Rampa arriba, Rampa abajo* y *Lazarito, caso cerrado* son obras superadas. Supongo que de regresar a esas candentes historias, Yulky las elaboraría con más eficacia y rigor. *Agüe el pavorreal*... y, sobre todo a mi modo de ver, *Okan-Deniyé*... han soportado con lozanía y mayores potencialidades escénicas el paso del tiempo; pero lo más importante –y sin entrar en un análisis de la obra completa de Yulky Cary que desborda el propósito de esta presentación– es que tanto la enriquecedora coexistencia de las dos líneas, como la estrecha relación de ambas con la práctica teatral, se han mantenido.

BALCON ABIERTO A LA COMPAÑIA

Un hombre y una mujer se encuentran ¿casualmente?; y se produce un acercamiento lleno de dudas, mentiras fácilmente descubribles y confesiones esenciales... de ahí parte *A tiempo de escapar* para proclamarse enseguida como una obra que centra su interés en la comunicación humana y en la difícil búsqueda de la felicidad.

¿Es válida la necesidad de compartir con una persona hasta ahora desconocida las más íntimas esperanzas o confesar las carencias espirituales?; ¿Sería preferible conformarse con una «rutina sentimental» insuficiente, que arriesgar esa «paz» mediocre?;

¿Vale la pena «enfrentar» una nueva experiencia sexual sin exigir que esté presente el amor? Estas y muchas otras preguntas propone *A tiempo de escapar* a través de una estructura dramática lineal y organizada alrededor de una situación límite muy concreta: El y Ella tienen una noche para decidir entre la comunicación y el desencuentro, un espacio que llega a la brevedad de los minutos, cuando todo parece indicar que llegará el antiguo marido y Ella (¿o los dos?) tiene (n) el tiempo exacto para *escapar*.

El lector informado apreciará sin mucha dificultad algunas influencias, fundamentalmente de la dramaturgia del campo socialista que en los últimos años le ha dado una importancia protagónica a los conflictos de la vida cotidiana y los disímiles problemas del ser humano común. Hay dos textos en los que se piensa enseguida después de la primera lectura de *A tiempo...*, *En un recodo del Danubio*, de Ferenc Karinthy y *En el parque*, de Alexander Guelman.

El parentesco con la pieza húngara lo encuentro sobre todo en la concepción misma de los personajes, como seres que tienen muy bien planificada y resuelta su vida social pero que padecen desajustes espirituales que hacen correr peligro y contradicen, en última instancia, esa «coherencia» de la vida pública. El y Ella, en la obra de Yulky –como el ingeniero y la camarera de Karinthy– tienen un encuentro casual que pudo ser intrascendente en sus vidas, pero la necesidad de comunicación y compañía hace de ese momento un punto en el que están ante la disyuntiva de un salto que con el crecimiento de la acción va haciéndose ante el espectador cada vez más inevitable.

Podría decirse que mientras los personajes de *En un recodo*... están vinculados por la relación Camarera-cliente, los de *A tiempo de escapar* tienen en común sólo la coincidencia de la espera y la necesidad de compartir una soledad mayor de la que ellos mismos suponen al comienzo de la acción.

Rosa Ileana Boudet ha señalado en *Tablas* 3/87 la huella que dejó la visita de Guelman y sus nítidas *conversaciones* de 1986 en los jóvenes dramaturgos cubanos. Todo parece indicar que Yulky Cary es también deudora de la lección de autenticidad que significó para nosotros la presencia del dramaturgo y el estreno de su inquietante *En el parque*. El vínculo de esta obra con la pieza guelmiana más que por coincidencia argumental viene dada por la actitud desprejuiciada, profunda y anti-esquemática ante la plasmación escénica del hombre, imperfecto y con más o menos contradicciones, que construye el socialismo. Cuando en *A tiempo*... El le miente a Ella en cuanto a su profesión y busca establecer como un *juego* de identidades por descubrir muy similar al que teje el Fedia de *En el parque*, es el momento en que la «deuda» se hace más explícita.

Una tercera, y tal vez menos visible influencia está en la práctica teatral en la que ha estado enfrascada la autora en los últimos años. No es casual que la obra se desarrolle en una zona de la ciudad que me sugiere La Habana Vieja, en la que está situada la Casa de Comedias y se me ocurre que estos personajes son muy similares a muchos otros que integran el público habitual de Anaquillé. Más importante que esta conjetura es la relación entre el diseño del movimiento escénico que propone el texto y que en su vocación de diálogo «cuerpo a cuerpo» entre el actor y su público, tiene mucho que ver con la dinámica actor-espectador del espacio teatral –Salón Ensayo– que es familiar a la autora.

La señalada contradicción o paradójica coexistencia entre la poesía de sus obras infantiles y la propensión al naturalismo de sus textos para adultos, parece llegar en *A tiempo de escapar* a un interesante punto en el que se encuentran estas dos líneas estilísticas. Aunque predomina el habla natural, hay una intención de resolver los diálogos también al nivel de la elaboración literaria –no siempre lograda con la misma eficacia– que hace pensar que Yulky Cary se propuso aquí cumplir con la máxima de Michel Chión: «El equilibrio del diálogo deberá encontrar el punto ideal entre la excesiva concentración del texto escrito y el carácter demasiado diluido de una verdadera conversación realista».[2]

[2] Michel Chión. *Elementos de la obra dramática*. En *Repertorio*, Universidad de Querétaro, México. enero-marzo 1986. p. 47.

SIETE DIAS PARA LOS TITERES EN LJUBLJANA

Mayra Navarro

o *La alondra*, por la Escuela Superior de Arte Teatral de Wroclav, Polonia.

La participación de Cuba en el Encuentro de escuelas de titiriteros celebrado en Ljubljana, Yugoeslavia, entre el 14 y el 20 de enero de 1988 puede calificarse como un interesante acontecimiento de intercambio de experiencias en materia de formación profesional de actores-titiriteros, por la confrontación de nuestro espectáculo con los presentados por diez escuelas e institutos y por el reconocimiento general de que fuera objeto.

El Centro cultural y de congresos Cankarjev Dom fue la sede principal del Puppet Art'88 para la representación de los espectáculos, las discusiones teóricas y las reuniones del Comité ejecutivo de la UNIMA. Un ambiente de febril actividad se hacía sentir en todos los salones y pasillos, con tertulias donde se hablaba y discutía de las últimas funciones, o se indagaba acerca de las características del teatro de muñecos en este o aquel país, hasta que la llamada del audio daba el alerta y cada cual seguía el rumbo de su interés en el programa.

Se presentaron, además, exposiciones de títeres, afiches, fotografías, libros y el *Video Club* ofreció un amplio panorama de filmaciones de puestas en escena, programas de televisión, reportajes de museos, talleres y otras actividades relativas al teatro de figuras.

Quisiera detenerme brevemente en esta definición porque –a pesar de su inevitable esquematismo– toca un punto álgido y muy sugerente para nuestra dramaturgia actual.

Carpentier en una de sus conferencias se refería a la dificultad de los diálogos literarios en español y la tendencia a la falsedad del lenguaje hablado cuando se busca hacerlo pasar por el aro de la construcción artística. En Cuba, la peculiar falta de solemnidad y el galopante dinamismo de nuestro lenguaje oral complica aún más la tarea de sintetizar y elaborar un diálogo teatral realista, que sea a la vez creíble y de trascendencia escénica.

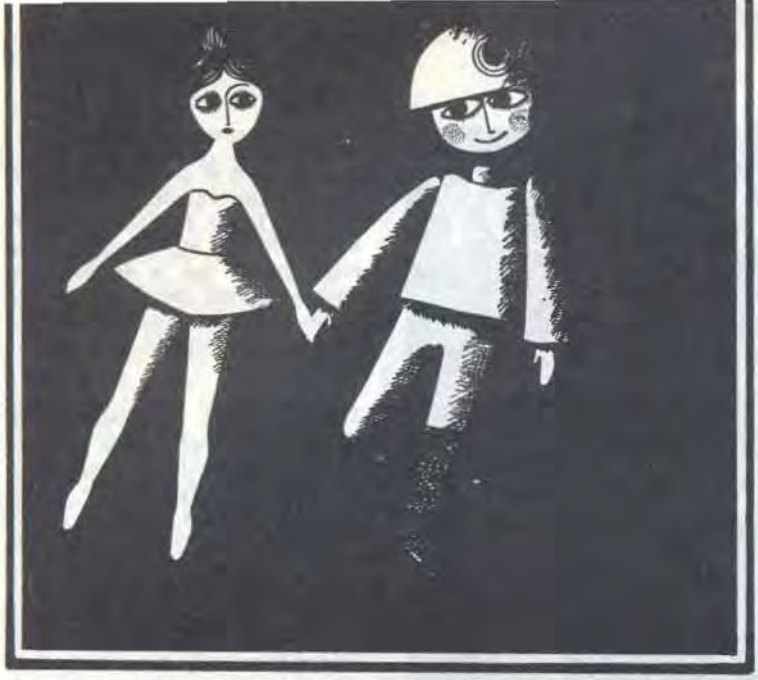
En *A tiempo*... hay momentos donde esta meta se logra con particular solidez. Sobre todo ese texto final, aparentemente sencillo, desnudo de toda retórica y con un elevado nivel de sugerencia; Ella va a partir, con un imprevisible destino y El, como en un ahogado clamor, busca a toda costa comunicarse.

EL: ¡Martha!... regreso después de las seis, casi siempre voy a tomar té *(Pequeña Pausa)* de vez en cuando me asomo al balcón.

No hace falta más. La esperanza del amor, la búsqueda de la felicidad. . están dados con una valoración del subtexto y una conciencia del valor de la pausa y del silencio, que mucho se le pide a los actores, pero que al nivel textual se consigue pocas veces entre nosotros. Este diálogo limpio, fresco y desenfadado no se sostiene en toda la obra, aunque como conozco el proceso de trabajo y las sucesivas versiones, confío que la puesta en escena (al parecer inminente) dará al diálogo la fluidez que a ratos le falta.

Yulky Cary ha preferido no dar demasiados detalles sobre sus personajes y vamos recibiendo la información sobre sus vidas sólo en el momento en que se hace imprescindible para el desarrollo de la acción. Confieso que en mi primer contacto con la obra extrañé la falta de una elaboración más depurada de la trayectoria de los personajes. Después de adentrarme en *las reglas del juego* que propone la autora, sigo pensando que al espectador le vendría muy bien penetrar más profundamente en el universo espiritual de este proyecto incompleto de pareja, pero ese enriquecimiento tendría que estar signado por la mesura y la contención.

A tiempo de escapar deja el agradable sabor de lo legítimo y su propuesta conceptual apunta hacia una mayor sinceridad en las relaciones humanas; a no atrincherarnos detrás de la mentira, el conformismo o el miedo al riesgo de acompañar los pasos de un transeúnte solitario, porque de ese azar puede surgir el sincronizado andar, con vocación de abrazo. ●



Una feliz idea fue dedicar el horario de las mañanas,con un ciclo de conferencias, mesas redondas, conversatorios y muestras prácticas en escuelas primarias, al tema *Los títeres en la educación*, organizado por el Instituto de investigaciones pedagógicas de la Universidad Edvard Kardelj de Ljubljana, la Junta nacional de educación y el Centro cultural Krizanke, donde tuvieron lugar las sesiones. Pedagogos e investigadores, conjuntamente con los artistas del teatro, analizaron el rol de los títeres vinculados a la educación primaria como enriquecimiento del ambiente cultural para los niños, y todas las formas posibles de conseguir una relación permanente con el sistema educacional.

LOS TITERES COMO EXPRESION ESCENICA ¿SOLO PARA NIÑOS?

Nada más lejos de la realidad, pues su origen como arte milenario está ligado al culto religioso, donde se utilizaban figuras sagradas, estáticas al principio y luego articuladas, de las cuales se conservan ejemplares antiquísimos. Algunos autores afirman que son originarios de la India, en tanto otros, coinciden en situar su nacimiento en Egipto, desde donde se dice pasaron a Grecia y de allí a Roma.

Sea cual sea el lugar de origen, lo cierto es que del sentido religioso inicial hasta nuestros días, los títeres han recorrido un largo trayecto con altibajos en el reconocimiento de sus valores. Como dato curioso puedo citar un documento del Rey Alfonso X, el Sabio, que data de 1275, donde establece cinco categorías para los juglares y sitúa en la última a los *cazurros*, «los que llevan monos y títeres».

A diferencia de nuestra realidad en el teatro de figuras, de los veintinueve espectáculos que conformaron el programa del Puppet Art'88, dieciocho estaban dedicados al público adulto y sólo once para los niños. No quiere esto decir que en otros países los pequeños estén en desventaja, sino que es una prueba de que también los mayore gustan y disfrutan de la magia encantadora de los títeres. ¿Por qué no?

ACERCA DE LOS ESPECTACULOS

Gracias a la extraordinaria organización del evento donde hasta los más mínimos detalles estaban previstos, y por la sabia distribución de espacios y horarios en la programación de los espectáculos, pude ver veintiuna puestas en escena del total que se ofrecía. Como es lógico, no podré reseñarlas todas, de manera que voy a referirme a aquellas que me resultaron más interesantes y representativas, tanto de las escuelas como de los grupos profesionales que mostraron su arte.

Nueve países –incluida Cuba– estuvieron en el encuentro: dos escuelas de Polonia y dos de Alemania Occidental, junto a la Unión Soviética, Bélgica, Bulgaria, Checoslovaquia, RDA y Corea del Sur, brindaron una visión policroma de nacionalidades y costumbres, a través de variadas técnicas y estilos de afrontar la escena.

La alondra, de Jean Anouilh, graduación de un grupo de alumnos de la Escuela estatal superior de teatro de Wroclaw, Polonia, cautivó el interés del auditorio por la sobria atmósfera de austeridad que enmarca la trama. Actores y manipuladores encapuchados como frailes, en un escenario aforado en negro distribuida en cuatro planos destacados hábilmente por las luces, representaron el proceso de la Inquisición seguido contra Juana de Arco. Los muñecos, títeres de mesa con varillas, eran manipu-

o *El soldadito de plomo*, por el Teatro de títeres de Zadar, Yugoslavia.

PUNCH & JUDY

lados por dos actores: llamaba la atención la expresividad conseguida por mecanismos internos en los brazos, controlados desde los codos, que permitían mover las manos y los dedos.

Efectos titiriteros muy logrados marcaron la escena de la conversación entre los padres de Juana, cuando la madre interrumpe la acción de coser y parece picar el hilo con la boca: movimiento y sonido virtuosamente acoplados; y la escena de la corte, donde el rey encesta repetidas veces una pelota en el cono que sostiene su mano izquierda. Por encima del buen nivel interpretativo de conjunto se destacaba la actriz-manipuladora principal de Juana y uno de los sacerdotes del tribunal, por las intenciones logradas con el trabajo de modulación y proyección de la voz.

La Escuela estatal superior de teatro de Bialystok, también de Polonia, presentó una puesta en escena que agradó en principio por su desenfado y alegre ambiente musical. Ante la vista del público los actores preparan un retablo convencional para la representación de *El testamento de un perro*, de Ariano Suassuna, mientras tocan, cantan y bailan ritmos de Brasil. Todos los personajes son títeres de guante bien manipulados. Los distanciamientos producidos por la irrupción momentánea del actor junto a su muñeco, acentuaban el tono farsesco. Por el concepto de montaje y la ligereza del humor pudo ser una joyita titiritera, pero el desarrollo se vio limitado por reiteraciones que la dramaturgia para la puesta debió solucionar, y nos quedó la impresión de un espectáculo alargado innecesariamente.

Desde Bélgica, La Escuela de títeres de Mechelen trajo *El gato con botas*, deliciosa recreación del cuento tradicional por la ingenuidad de los diseños. Realizados con suaves cartulinas, los títeres mantienen el sentido plano de los muñecos que construyen los niños en las escuelas. El movimiento escénico fluye, sencillo y funcional; los actores forman con sus propios cuerpos el retablo, las puertas del palacio o los caminos para la carroza real, envueltos en amplias túnicas que sólo dejan libres el rostro y los pies. A la caracterización de cada personaje se unía el calzado de los actores que cambiaba según conviniera.

La Escueda de teatro de Jaroslavl, de la Unión Soviética, vino a la escena de Ljubljana con uno de los más populares cuentos rusos. *El caballito jorobadito* y una variada muestra de técnicas de manipulación: guantes, varillas con mando central de bastón y mecanismos en la cabeza, sombras, marotes... Aunque el espectáculo no llega a ser un todo armónico con un acabado integral, son apreciables los valores parciales que consigue en los pequeños retablos individuales de la escena del mercado –uno de ellos es un retablo de títeres–, que al unirse sirven de base para la aparición del Zar. Los grandes cambios de locaciones estuvieron enlazados por música y bailes del folkuor ruso.

Los dos espectáculos de Alemania Occidental, *Por ejemplo*, teatro con materiales, de la Escuela superior de bellas artes de Stuttgart y *Casas*, del Instituto de títeres de Bochum, tuvieron en común el reflejo de problemáticas sociales como la incomunicación y la enajenación de la sociedad atrapada por una vida sin objetivos.

Como propuesta escénica resultó más interesante *Por ejemplo*, que fuera largamente ovacionada por

o *El gato con botas*, de la Escuela de títeres de Mechelen, Bélgica.

el público. Al fondo de la escena dos parabanes de donde surge un dúo de personajes enmascarados y vestidos de blanco. Con dos escaleras metálicas hacen una especie de maquinaria e inician un trabajo mecánico, sin sentido, continuo. No hay palabras. El ruido rítmico del metal que choca calza los movimientos. La gestualidad trasmite la desesperación que va apoderándose de ellos. El sonido de una sirena los libera y parece que comienzan a vivir, pero lo hacen falsamente, a través de unos espejuelos oscuros. El sonido de la sirena los devuelve a la enajenación.

Poco a poco va descubriéndose que su relación como pareja está lastrada por la necesidad de la supremacía del uno sobre el otro. Se produce un juego escénico en el que improvisan muñecos con telas y allí también está presente una lucha sórdida por dominarse: se acorralan y ceden terreno indistintamente. Por momentos parece asomar la ternura, pero es sólo ilusión. El final es la muerte de la mujer por un líquido verde vertido en su boca a través de un tubo que simboliza un falo. Es un espectáculo de belleza visual, pero aplastante, porque no nos deja esperanza alguna para la vida.

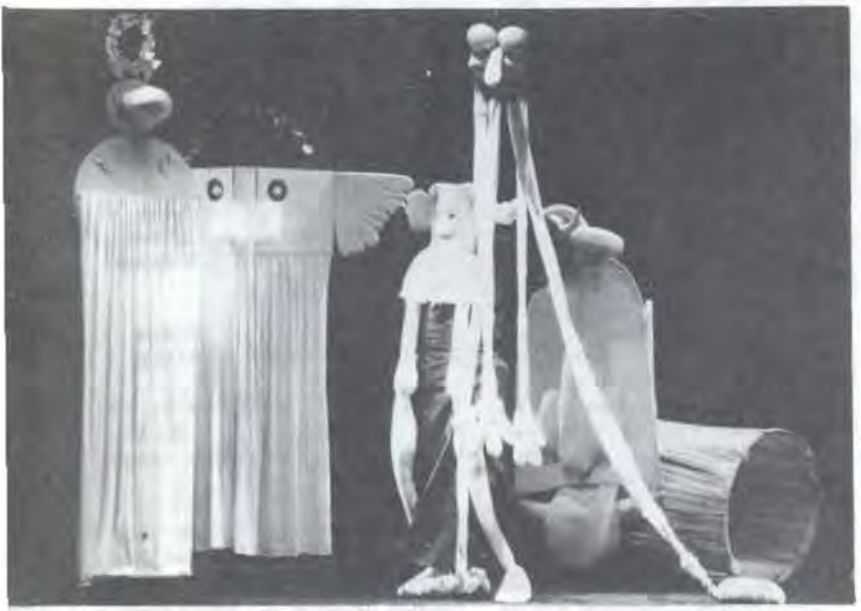
Vuelo con guantes, diploma del último curso de la Escuela Superior de arte teatral Vitiz, de Bulgaria, nos introduce en un imaginario vuelo de avión para disfrutar un hilarante espectáculo de variedades. Por el pequeño retablo pasan manos enguantadas, se mueven sobre las puntas de sus dedos con cabezas parlantes ajustadas a las muñecas y la luz acentúa la gestualidad. Cantan, bailan, actúan; se suceden escenas de *Cabaret*, *El lago de los cisnes*, *Otelo*, arias de ópera, cine silente... todo con un derroche humorístico y de habilidades técnicas que arrancan al público aplausos y sonoras carcajadas.

Dos jóvenes actores –una actriz y un actor– introducen el «vuelo» y sirven de puente entre cuadros. Luces para el despegue y el aterrizaje, sonido de motores, escotillas con transparencias que aparecen y desaparecen oportunamente, completan el ambiente de este inolvidable viaje teatral.

LOS PROFESIONALES

El titiritero Enno Podehl (Theatre in Wind), de la RFA, nos dejó disfrutar *Herman*, auxiliado por su esposa Ane. Espectáculo sin palabras, se envuelve en un sugerente solo de saxo que señala y describe los movimientos bajo la luz de dos reflectores. Maestro en la manipulación de su Herman –muñeco mimado a la vista del público– el titiritero se pierde tras el personaje en una plataforma negra de pequeñas dimensiones y realiza acciones verdaderas como conectar un bombillo, encender fuego, freír un huevo, preparar la mesa minuciosamente y sentarse a comer. Se desdobla el actor para hacer lo que no puede el títere: sopla el fósforo, come y atrapa al público en una suerte de extrañamiento de lo cotidiano. Es la vida de Herman, su soledad y las reminiscencias de la huella dejada por el fascismo, intruso que irrumpe a la escena desde sus recuerdos, sin necesidad de hacerse visible, sólo sugerido por la luz de una linterna.

Punch y Judy, títeres tradicionales ingleses, animaron la noche de la cena ofrecida en el Hotel Slom en manos del conocido *show-man* Percy Press. Con extraordinaria vitalidad el titirite-



o *La murmuración...*, del Teatro de títeres de Zagreb, Yugoslavia.

ro puso en movimiento al auditorio presentando a su pareja de muñecos con la estridente «lengüeta para hacer voces. Una vez dentro del retablo, mezclados en las discusiones de este mal llevado matrimonio, desfilaron personajes como el Policía, el Payaso, el Diablo, la Muerte, el Cocodrilo... en acciones clásicas de los títeres de cachiporra.

Una visión diferente a todo el conjunto presentó el grupo yugoeslavo The Papilu Theatre de Ankaran, cuyos espectáculos se caracterizan porque están elaborados con papeles recortados o doblados. *La niña de los fósforos*, cuento de H.C. Andersen, no obstante su belleza semejante a una hermosa postal transparente, descansaba por completo en la imagen y no consiguió comunicar acción. La ausencia de palabras y la música, monótona y reiterativa, acentuó el esteticismo de la escena; todo quedó en el plano formal.

Otro de los cuentos de H. C. Andersen, *El soldadito de plomo* por el Teatro de títeres de Zadar, Yugoeslavia, resultó diametralmente opuesto a *La niña de los fósforos*. Con un mínimo de palabras, la puesta se apoyaba en la música y en las imágenes, pero las acciones dejaban muy clara la fábula. Una esfera con una pequeña media luna que giraba a su alrededor, se abría en medio de un escenario negro. Diferentes planos de fondo con círculos que se abren y se cierran, forman una especie de ojo mágico, iluminado en azul celeste, desde donde se miran la Bailarina y el Soldadito, siempre distantes como el anhelo de lo inalcanzable, ¿un símbolo tal vez?

La mayoría de los títeres son marote: el ejército de soldados, el Osito, una Pelota, la Bailarina... Otra Bailarina, también marote pero con mecanismos, se alterna para producir la ilusión de la danza. Los Niños, los Pescadores, son mimados tradicionales; el «ojo mágico» puede ser el mar o la boca de un enorme pez que se traga al héroe.

Ingenuidad, poesía, imaginación, candor, no son palabras suficientes para calificar este espectáculo. Sólo al final, tras la escena del fuego, aparecen juntos por primera vez la Bailarina y su Soldadito.

o *El testamento de un perro*, por la Escuela Superior de Teatro de Bialystok, Polonia.

Títeres gigantescos en extremo llamativos, confeccionados con espuma de goma en color blanco sobre el aforo negro, utilizó el director Edi Majaron –también el organizador del Puppet Art'88– para acercar a nuestra época a Teofrasto (370-287 a.n.e.) con *La murmuración o la ocupación favorita de la gente*. Basado en el libro *Los caracteres*, Majaron puso en ridículo con humor, variados vicios siempre vigentes como el chisme, la vanidad, la hipocresía, la tacañería, la perversión, la adulación y la desconfianza, con el Teatro de títeres de Zagreb. El peso del espectáculo descansa fundamentalmente sobre un actor, con la ayudantía de otros tres. Enormes bocas, lenguas, orejas y símbolos fálicos sirven a la acción en su desarrollo.. Especial interés tuvo para mí la técnica de los títeres de varilla enfundados en las piernas del actor y manipulados desde el suelo, con el cuerpo en posición horizontal. La música incidental –percusión, sonidos, melodía desafinada de un clarinete– completó el burlesco y sugestivo cuadro de defectos, donde es posible siempre encontrar a un conocido...

EN BUSCA DE UNA ESCUELA PARA TITIRITEROS CUBANOS

La experiencia del Taller de Títeres del grupo Papalote, de Matanzas, tiene apenas seis meses de práctica.

Las anteriores escuelas de titiriteros han sido centros con una duración relativamente breve. La Escuela nacional de teatro infan-

til impartió cursos desde 1969 hasta 1971 y el Plan de desarrollo del teatro para la infancia y la juventud de 1978 a 1982, pero por circunstancias de diversas índole nuestra actividad docente titiritera no ha alcanzado una continuidad y un reconocimeinto estables.

El Taller de títeres adscrito al Papalote bajo la dirección de René Fernández Santana. Se ha concebido como un post-grado para actores egresados del ISA, durante dos años. Los actores-alumnos aprenden todas las técnicas de manipulación, toman parte en las puestas en escena del grupo a manera de práctica y participan en todos sus programas de entrenamiento.

Sobre el desarrollo integral de la labor del taller se concretan métodos y planes de estudios para extenderlos a otros grupos. A partir de estas experiencias, no se descarta la posibilidad de preparar cursos de nivel medio para la formación completa de actores-titiriteros en grupos-escuelas.

La puesta en escena unipersonal *Okin, pájaro que no vive en jaula,* es una muestra del trabajo realizado hasta ahora.

CUBA EN EL PUPPET ART'88

Muchas son las razones del interés que despertara desde el principio la presencia cubana. La primera de todas, a mi juicio, es que no somos asistentes habituales a encuentros internacionales y se desconoce prácticamente nuestro teatro para niños. Además,

aparte de la natural curiosidad artística, decir Cuba es abrir un abanico de variadas interrogantes. Otros motivos fueron sin duda que nuestro espectáculo era el único de habla hispana, el único de América Latina, el único de raíces folclóricas africanas y el único unipersonal.

La muestra cubana no consistió solamente en la representación, sino que también se expusieron fotografías de la puesta y de los diseños de Zenén Celero. El afiche de José M. Carbonell estuvo en la EXPO Internacional de Carteles de títeres en la galería Richard Jakopic.

La sala mediana del Cankarjev Dom acogió a Rubén Darío Salazar para la función de *Okin*... y ante un nutrido público puso a prueba sus notables condiciones actorales. Durante cincuenta minutos tensó el hilo conductor de la fábula, y los ocho personajes fueron apareciendo del diálogo entre el actor y sus títeres, con voces y gestos propios.

Los muñecos y elementos que intervienen en el montaje aparecen distribuidos en la escena como una instalación plástica; al centro, el pájaro Okin, símbolo de la libertad, bate sus alas hasta fundirse con el Negro esclavo en un solo personaje, que no se resigna a perder su identidad. En fuerte conflicto con el medio natural afronta todos los obstáculos guiado por el canto de libertad de Okin.

Es en realidad una propuesta difícil para un actor-titiritero principiante, pero en analogía con el protagonista, lucha como él, asume sus tareas escénicas con organicidad y es Okin-Negro, Eleguá, Noche, Rayo, Matorral, Río, Majá y Ceiba, con la utilización de variadas técnicas; el guante parlante, el marote mimado y articulado y la manipulación de objetos.

Momentos de extraordinaria belleza se consiguen con la Noche y con el Matorral. Es digna de destacar la escena del duelo con el Majá, donde el actor demuestra muy buen dominio de su cuerpo. Cuando finalmente el Negro vence, mediante un artificio titiritero descuera al Majá en escena, efecto acogido con aplausos por los asistentes.

Sin pretender que se trata de un espectáculo perfecto, creo que Rubén Darío sale airoso de este bautismo de fuego. Recibió la aceptación del público, felicitaciones personales de especialistas como Jacques Félix, Margareta Nicolescu, Percy Press, y varias invitaciones para participar en otros eventos. Pero tal vez, la opinión más emotiva fue la de una alumna de la Escuela de Stuttgart, quien a la pregunta de si había comprendido todo, afirmó: «no con el cerebro, pero sí con mi corazón» ●

Rubén Darío Salazar, de Cuba, en *Okin, pájaro que no vive en jaula* (foto Ramón Pacheco).

CRONICA DE UN CUBANO EN BERLIN

Hector Quintero

Que el desarrollo de la cultura cubana es una preocupación e interés estatal que nació con el triunfo de la Revolución es algo que nadie desconoce ni duda.

Cuba es una suerte editorial por su rica y diversa gama de títulos y no por gusto la mayoría de los extranjeros que nos visitan casi siempre enfrentan problemas con el equipaje y los excesos a la hora de retornar a sus respectivos países ya que es raro aquel que no lleve consigo una buena carga de libros comprados a precios realmente incomparables con el resto del mercado internacional de habla hispana. Pero este fenómeno no se produce en todos los casos con la dinámica que necesitamos. Tal es el caso de la mayoría de nuestras publicaciones especializadas en literatura y arte, de la que no se excluye la revista *Tablas*. De ahí el poco interés que despertó en mí la solicitud de redactar unas líneas que recogieran mis experiencias como espectador de la edición XXXI del Berliner Festtage celebrado entre el 25 de septiembre y el 25 de octubre de 1987 en la ciudad de Berlín y adonde acudí enviado por la Asociación de Artes Escénicas de la UNEAC en cumplimiento del convenio con la Unión de Teatristas de la República Democrática Alemana.

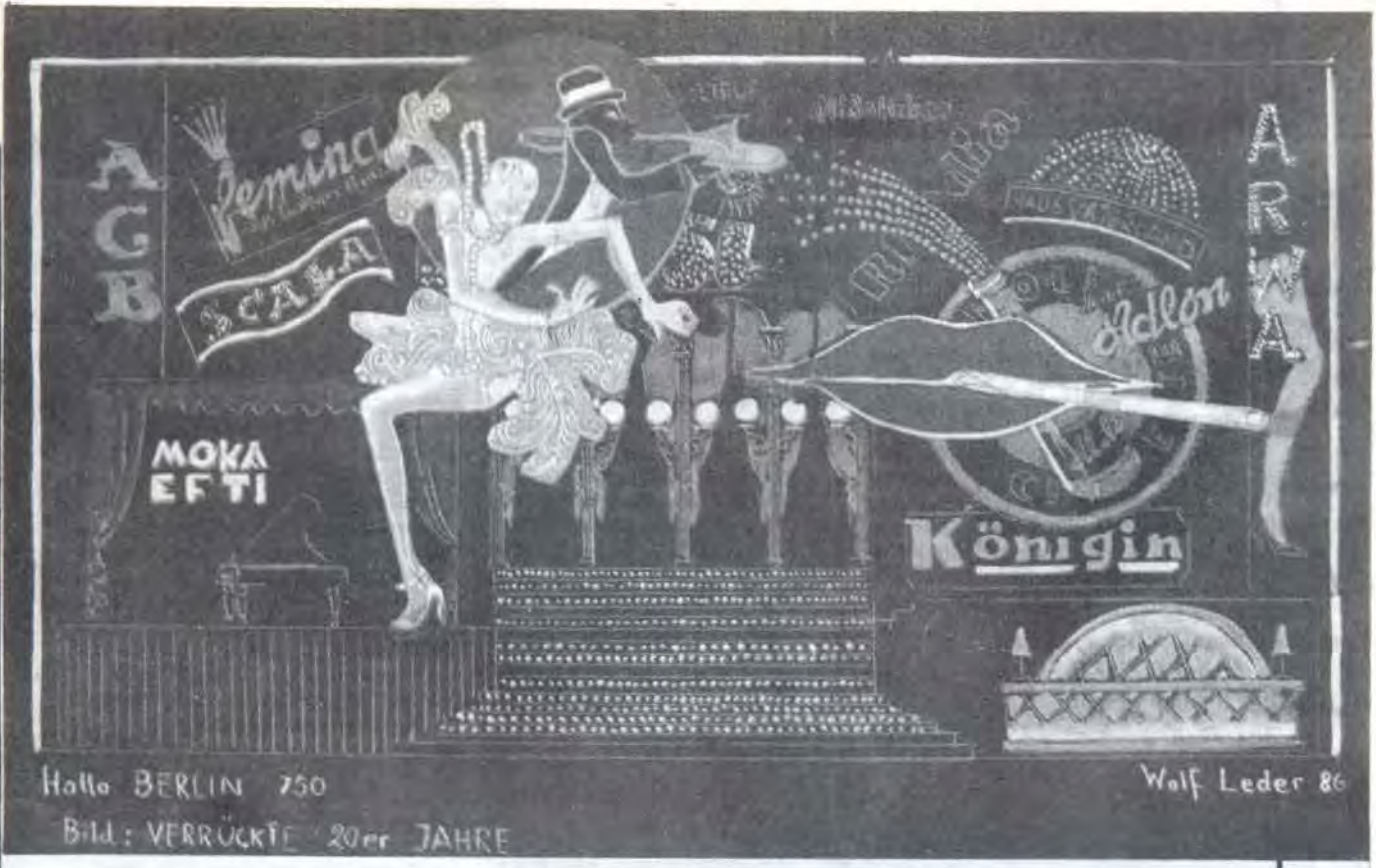
Motivos para la duda y el desinterés había respecto a la redacción del artículo. Recuerdo que mis experiencias en el Primer Congreso Internacional de la Zarzuela celebrado en Madrid en el verano de 1984 aparecieron publicadas bajo el título de *Viaje a la zarzuela* casi un año después. Esta demora despoja toda noticia de su interés fundamental y le roba al texto uno de sus objetivos primordiales. Pero ni los editores de la revista ni los colaboradores tenemos la solución. Queda entonces el recurso del testimonio. Sí, al menos escribir con vejez, prescindiendo del atractivo de la novedad periodística, con el objetivo de la constancia histórica. Y bajo estas condiciones acepté la amable invitación convencido de lo justo que significa compartir con ustedes, a través de estas líneas, la lujosa experiencia que representó, en todo sentido, la celebración de esta muestra especial del Berliner Festtage (Festival de Teatro, Música y Danza, de carácter no competitivo) que cada año se lleva a cabo en la tierra de Goethe.

Por lo tanto, como ya estoy convencido de la necesidad de redactar, a partir de ahora, si vas a seguir leyéndome, yo te sugeriría, amigo lector, que utilizaras junto conmigo el recurso de la máquina del tiempo y tocáramos juntos el botón verdecito que nos echa hacia atrás. Atiende. No hay que presionarlo demasiado porque se trata sólo de unos cuantos meses, exactamente los que van desde los días finales de septiembre del 87 hasta ahora.

Fíjate. Deja de oprimir el botón cuando llegues justamente al 29 de septiembre, te montes conmigo en el avión de Cubana y crucemos juntos el Atlántico para llegar luego de nueve y media horas a Bruselas, permanecer ciento veinte minutos de escala técnica, retomar el gran pájaro de acero y volar otra horita y media más hasta Schönefel, aeropuerto internacional de Berlín.

Advertencia: Si tú eres de los exagerados con eso del frío –manía típica de casi todos los que vivimos en las zonas templadas del Caribe– puedes respirar tranquilo ya que Berlín nos ha recibido con un otoño generoso. Una gabardina basta. Hasta la bufanda puedes guardarla en el bolsillo. De veras que no te hará falta, al menos por ahora.

Los trámites de aduana en Schönefel son siempre rápidos y como los alemanes democráticos son unos señores bien celosos en eso de la organización, allí es muy raro llegar y que no haya alguien esperándote, como a veces puede sucederte en cualquier país amigo o no amigo. Ese alguien te va a mostrar de inmediato un programa tan bien pensado que no te deja más tiempo libre que la madrugada. Ellos tienen la teoría de que el reposo es para cuando uno está en casa y no para cuando sale de viaje. (¿?) Yo no voy a discutir aquí el argumento. Pero no puedo dejar de señalar que en esta ocasión a mis anfitriones se les fue un poco la mano ya que según el programa expresamente elaborado para esta visita, a las tres horas de llegar ya tenías plani-



ficada tu primera ida a un teatro berlinés (donde, se desprende, las obras se hablan en puro alemán) como si hubieras venido de Praga o de Madrid y no desde la lejana Habana. No, no, por favor, primero hay que descansar, reponerse de las casi quince horas de viaje, de la madrugada que se no se durmió, del cambio de hora, ducharse, desempacar, o sea, esa rutina imprescindible para que la fiesta comience en orden. Pero, claro, ellos son tan gentiles y tan buenos anfitriones que no les cuesta ningún trabajo entender estas necesidades del invitado siempre que tú se las fundamentes bien, por lo que el plan se cambia de inmediato, se tacha en el programa lo relacionado con la primera noche, te llevan para tu hotel y el regalo cultural comienza con el «gutter morguen» del siguiente día.

Ordinariamente el Berliner Festtage se extiende por espacio de quince días, pero esta es una emisión extraordinaria que duplica su frecuencia habitual por celebrarse durante el año 1987 en donde los berlineses festejan por todo lo alto el 750 aniversario de la fundación de su ciudad.

Si has estado o no en Berlín, de todas maneras conocerás bien símbolos citadinos tales como la Puerta de Brandenburgo, la Torre de TV en el centro de Alexander Platz y el hotel «Stadt Berlín», el Palacio de la República, la avenida Unter den Linden (Bajo los tilos) y la zona teatral colindante (Berliner Ensemble, Metropol, Opera del Estado, Opera Cómica, Máximo Gorki, Deutsches Theater, Volksbühne, Friedrichstadt), los hoteles Berolina, Unter den Linden y los más nuevos Metropol y Palast. Pero a todo este panorama tendrías que sumar ahora nuevas edificaciones construidas con veloz audacia tales como el Gran Hotel, junto a la Opera Cómica, y el barrio de San Nicolás, célula inicial del primitivo Berlín, adjunto a Alexander Platz, y donde ahora puedes caminar a lo largo y no muy ancho de unas 6 ó 7 manzanas con edificios y casas hechos ahorita mismo, pero de acuerdo a los cánones clásicos de la arquitectura alemana del siglo XIII y en donde hay aires libres, cafés, establecimientos comerciales de todo tipo como, por ejemplo, la cervecera «Junto al nogal». Y es que cercano a la puerta de entrada se ha plantado un fresco nogalillo y el camino se pierde al doblar por una estrechez de romántica callejuela que cruza y vuelve a cruzar para seguir llamándose en todas sus cuadras Calle del Nogal.

Un poco más allá han sido reconstruidas las dos hermosas catedrales góticas que se alzan a uno y otro lado de Schauspielhaus (Casa del actor) y lo que hasta hace no mucho fuera una triste ruina de guerra, son ahora dos altos edificios de fachada religiosa en uno de los cuales, y a lo largo de una cómoda pasarela para el ascenso, puedes llegar al campanario y desde su empinada terraza-mirador contemplar en toda su extensión la realidad de un nuevo y esplendente Berlín.

Esto, y muchas cosas más, no sólo ponen de manifiesto el gran esfuerzo de los trabajadores alemanes, sino también el equilibrio económico de la nación y una herencia cultural respirable en el propósito de cada piedra. Un socialismo, en síntesis, con un envidiable nivel de desarrollo cuyo ejemplo hay que definitivamente admirar. Y hasta aquí parece que me he dado a la redacción de un artículo turístico. Pero no. Es que en casi todo lo referido acer-

ca de las nuevas construcciones berlinesas existe, a mi juicio, un incentivo de evidencia cultural.

En cuanto a la programación del Berliner Festtage para esta ocasión especial, resulta que supera la de un Festival de las Naciones y que lo difícil, lo verdaderamente complejo, está en seleccionar cada día lo que vas a ver y que en ningún caso podrás dejar de lamentarte por lo que no pudiste ver al carecer del don de la ubicuidad, ese que te permite estar en más de un sitio al mismo tiempo. Y para que vayas haciéndote una idea, te diré que además de estar presente toda la muestra nacional de teatro, música y danza en sus más importante títulos en intérpretes, en lo foráneo se agrupan compañías, solistas y concertistas de Holanda, Polonia, Unión Soviética, República Federal Alemana, Checoslovaquia, Suecia, España, Austria, Yugoslavia, India, Egipto, Finlandia, Viet Nam, Bélgica, Hungría, Grecia, México, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Italia, Rumania, Cuba, Bulgaria, Guinea, Mozambique y República Popular China. ¿Con quiénes? Pues están los de la Opera del Bolshoi, de Moscú, con una puesta del *Boris Godunov*, de Mussorgski, la Opera de Budapest con *Ecce homo* de Szokolay y *Ana Bolena*, de Donizetti. También la Opera del propio Estado de la RDA con un doble programa de Carl Orff *(La luna* y *Carmina Burana)*, el Ballet de Hamburgo, la compañía de la actriz Nuria Espert, de España, para una puesta de la célebre *Yerma*, de García Lorca. Y hay un nuevo *Don Giovanni*, de Mozart, en la Opera Cómica, esta vez en una puesta en escena del excelente Harry Kupher. También puede verse y oírse a la Opera Nacional de Bruselas, a la Filarmónica de Londres o a la Concertgebown, de Amsterdam. Y también admirar a la estupenda soprano Teresa Berganza, de España, en un programa de lieders o al coro y la orquesta del teatro La Scala, de Milán. O quizá prefieras ver al Ballet del Teatro Mali, de Leningrado, o escuchar a nuestro Jorge Luis Prats en un bien escogido concierto con obras de Bach, Schubert y Granados.

Si de danza se trata, puedes completar la oferta cubana con Danza Contemporánea de Cuba que trae al Berliner clásicos de su repertorio tales como *Súlkary*, de Rivero y *Michelangelo* de Cuéllar, entre otros. Si por el contrario prefieres la música ligera, en el nuevo y revisteril escenario del Friedrichstadt Palast tienes a la inglesa Shirley Bassey a quien el público no le permite abandonar la escena luego de más de dos horas de concierto.

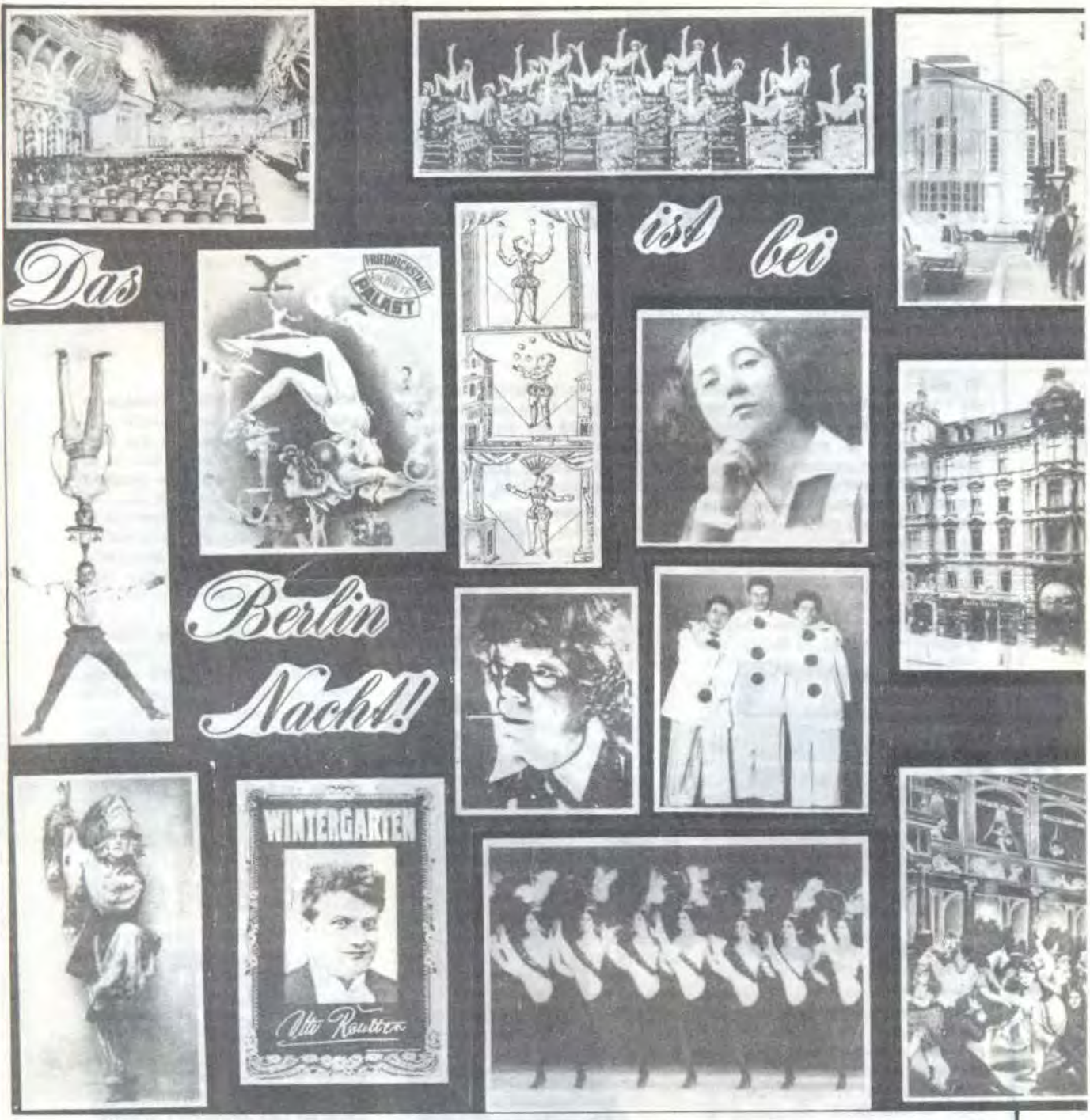
En caso de que seas amante del teatro para niños y jóvenes, en esta importante especialidad escénica hay también variadas ofertas entre las que se encuentra el Teatro para Muñecos de El Cairo. Y si tu interés fundamental está en el llamado «spoken theater» (teatro hablado) pues cuentas con la posibilidad de admirar al Teatro Dramático de Belgrado en una puesta del *Peer Gynt*, de Ibsen, o al Teatro del Estado de Helsinki con *Galileo Galilei* de Brecht.

Pero no pienses que vamos a permanecer sólo en Berlín. De ninguna manera. Los innumerables trenes de la RDA esperan por nosotros para trasladarnos a Leipzig, de aquí a Dresden, luego a Halle y, por último, a Rostock. Pero aquí, ¡cuidado!. En Rostock la bondad del otoño ha desaparecido con la fuerza de su hermoso puerto de mar, su cercanía al norte y su inevitable humedad. Tienes que guardar el abrigo ligero y envolverte en lanas, bufanda y cuanto encuentres en tu equipaje, de manera que bien abrigado puedas también aquí disfrutar de la fiesta cultural que desde Berlín se extiende a todo el país.

Dresden te aguarda con la maravilla de su Semperoper (Teatro de la Opera) espléndidamente reconstruido y en donde puedes ver una puesta operática del conocido relato gogoliano *La nariz*, mientras en otro teatro de la misma ciudad una joven compañía de Gracovia, «Stu», puede mostrarte un interesante trabajo contemporáneo concebido en el lenguaje de la ópera más moderna. Y aún, si te es posible, puedes saltar al Schauspielhaus para ver una puesta nacional de *Amadeus*. Y, por supuesto, una vez en Dresden, no debes perder la oportunidad de correr a uno de sus museos y en la sala llamada «de los grandes maestros» admirar una magnífica colección donde hay mucho Canaletto (para bien conocer a través de sus pinturas la historia de la vieja ciudad de Dresden) y mucho Rembrand y Van Dyck y Veermer y pintura holandesa en general –esa de pequeño formato y detallismo naturalista–, además de Murillo con más de una de sus idílicas vírgenes en representación del arraigado catolicismo español, así como una monumental madonna de Leonardo que preside la galería dedicada a los italianos.

De tren en tren, de ciudad en ciudad, puedes persiguir carteleras y obtener, no sin mucha dificultad, boletos libres. Y es que en la Opera de Leipzig tienes la posibilidad de ver aún hoy día la puesta original de Felsenstein, el famoso director de escena alemán, sobre la *Carmen* de Bizet. O ver bailar al Ballet Africano de Guinea, o escuchar a la soprano norteamericana Bárbara Hendricks, o a la Filarmónica de Sofía, o disfrutar con el Ballet Folklórico de México.

Los días vuelan entre viajes, cambios constantes de hoteles, visitas a museos, teatros y salas de concierto hasta que la invitación llega a su fin. Hay que despedirse, dar sinceramente las gracias y partir al aeropuerto. Pero ¡ah!, una sorpresa te espera. Tú crees que te vas, pero en realidad no está previsto que así sea. Para Cuba no hay ya OK en ningún boleto de avión hasta enero del 88. Crisis. Tú tienes que regresar. Te aguardan el trabajo, los deberes, la familia. ¡A la lista de espera: Es el único recurso! Y esperas y esperas y resulta que no te vas. Todavía no. Dos diitas más. Se te confirma la posibilidad de viajar hacia Cuba dos días después. Entonces, ya menos preocupado, sopesas el placer de disfrutar del Festival cuarenta y ocho horas más y te relames de gusto. Corres nuevamente al hotel y te lanzas de prisa a perseguir teatros. ¿Qué escoger? En el Metropol tienes la posibilidad de asistir a una ópera rock o a la premiere de *Frau Luna* o al reestreno de *Sorbas, el griego*, con música de John Kander, el mismo compositor de



Cabaret. Y aquí te quedas. Pero al día siguiente, si quieres aprovechar las últimas horas y no irte de Berlín sin conocer el nuevo y fabuloso edificio del Friedrichstadt Palast, debes hacer una cola de berlineses ansiosos para obtener un ticket que te permita asistir a una de las últimas representaciones de la revista *Hallo, Berlín:* que reúne estrellas nacionales e internacionales, muchos recursos y mucha imaginación para satisfacción de los amantes del género que somos tantos en todas partes del mundo. Y resulta así que como gran fin de fiesta esta es la última imagen que te llevas de tu estancia en una ciudad repleta de excitaciones, alegrías y expresiones de felicidad artística. Es el recuerdo que te guardas de la edición XXXI del Berliner Festtage, del 750 aniversario de la ciudad de Berlín, de la apoteosis política y cultural de un país que te ha conquistado con sus luces, su cordialidad, su orden, su progreso y su entrañable amor por la cultura.

¿No valía, pues, la pena este rápido testimonio? ¿No era injusto guardar tan trepidantes vivencias para mí sólo? ¿Qué importa compartirlas tarde? ¿No se cumple aquí y una vez más el exacto principio de que más vale tarde que nunca?

Ya puedes oprimir nuevamente el botoncito verde y bajarte de la máquina del tiempo. Gracias por acompañarme hasta el final. El viaje ha sido excitante y provechoso, pero todo llega a su fin. También este testimonio ●

CUATRO COMEDIAS IRREVERENTES

Rosa Ileana Boudet

El teatro, en un ciclo repetido, da vueltas sobre sí mismo y retorna a los clásicos. Una acentuada tendencia a regresar a los grandes textos recorre la escena actual bien por temeridad, agotamiento, imitación de modelos imperecederos o culto a la herencia universal.

Y se produce una dialéctica entre la atracción y el rechazo que incita a una vieja polémica sobre cuál es su definitiva lectura y cómo se realiza la difícil sintonía con el espectador actual. ¿Confesiones, museo, arqueología? He aquí las respuestas que ofrecen cuatro piezas cuya acción transcurre en el siglo XVII y cuyo denominador común es la familiaridad y la irreverencia.

La Compañía Nacional de Teatro Clásico que dirige Adolfo Marsillach tiene entre sus propósitos desempolvar el repertorio de autores españoles y ha alternado durante esta temporada dos títulos del barroco: *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega y *Antes que todo es mi dama*, de Calderón de la Barca. La primera, escrita a fines del siglo XVI, es una pieza de enredo amoroso que se desarrolla sobre la base de un número fijo de personajes que encuentran al final sus respectivas parejas. Transcurre osadamente en un «hospital de locos», entre caracteres que realmente lo son y otros que lo simulan para escapar de situaciones embarazosas y difíciles, con lo que el Fénix se «adelanta al tema de la locura y el sicoanálisis presente en la escena de nuestra época», según el adaptador Juan Germán Schroeder.

La locura será la gran licencia poética que permita a Lope que criada y señora truequen sus papeles, se lleve a cabo una boda «fingida» y que el galán se desdoble en gracioso y, con un lenguaje burdo, se mofe de sus propias aventuras caballerescas. Los planos vida-ficción, realidad-ilusión, locura-cordura, crean un entarimado de ágil progresión dramática. La multiplicidad de secuencias dentro del juego se engarza con intrigas y peripecias entre la normalidad y la demencia.

A partir de una simple acotación «...Hagan éstos una máscara de locos y éntrense luego en acabando», la puesta en escena añade una «mascarada», teatro dentro del teatro, que resolverá las tensiones y restaurará la armonía. La concepción de Marsillach descansa en una deliberada simetría, acentuada por la forma de encarar la versificación, el ritmo ágil y musical, el trazado del movimiento. La blanca luz mediterránea inunda el espacio escénico, tratado casi siempre de manera frontal con finura en los desplazamientos y sutiles efectos cómicos (como la entrada de Erifila en bote o la flor de atrezzo que revive al regarse). Los «Locos» actúan como un coro, colocan los decorados, están pendientes de la acción y son un marco festivo que contrasta con la «otra» locura, la del enredo amoroso. La

escenografía de C. Cytrynowski, inspirada en los corrales de comedias, respeta los tradicionales pisos y escaleras laterales, crea un ámbito funcional para el libre juego de los comediantes y contribuye a esa mirada actual y próxima sobre el texto.

Si bien no hay «alteración» tampoco estamos frente a una lectura simple o tradicional, sino ante una aproximación desenfadada que sólo puede provenir de un conocimiento profundo de la época y el contexto para huir de la atildada arqueología o el conservador historicismo. En *Los locos*, el director nos hace penetrar en un mundo al revés, ajeno a la lógica casual, como pretexto para superponer sobre un texto, el del fingimiento, el disparate y la simulación. Y la puesta halla entre esos dos planos de acción, su capacidad de entretener. El elenco demuestra versatilidad, dominio de la entonación y la cadencia y una capacidad notable de acercar el personaje a nuestros días (el Floriano de Angel de Andrés López llega a «parodiar» a Nicholson) mientras que las damas y criadas (María Luisa Merlo, María Jesús Sirvent, Yolanda Ríos) interpretan más bien un tipo fijo con sus constantes establecidas y rutinarias. A pesar de la marcada localización geográfica de *Los locos*... la dirección huye de las referencias y el color local para hacernos cómplices de un divertimiento con la alegría contagiosa de los cómicos y el ritmo trepidante de sus diferentes perspectivas.

o *Los enredos de Scapin*, por el Teatro Español.

CAPAS, ESPADAS Y CINE

La puesta de *Antes que todo es mi dama*, de Calderón de la Barca, parte de un subterfugio: el director emplea una acción doble, la de la comedia de «capa y espada» y la del rodaje de una película sobre la trama.

La primera, interpretada por los personajes de Don Pedro y la otra por los camarógrafos, iluminadores y maquillistas de una cinta en los comienzos del cine sonoro. El truco, sin embargo, es efectivo. El *set* posibilita una atmósfera muy calderoniana: la de una realidad dual enfrentada al dilema entre verdad y apariencia. El director los ha integrado con eficacia, ya que la película viene a desempeñar el papel de los entremeses, sólo que aquí interrumpen la acción con un texto surgido de los avatares de una compañía de teatro empeñada en hacer a los clásicos, mientras que la acción de Calderón transcurre con sus duelos, pendencias, citas y engaños.

Si en *Los locos*... la línea era limpia y frontal en busca de la simetría y la claridad, en *Antes que todo*... Cytrynowski construye su universo a partir de los elementos propios de los primitivos *sets* (forillos, telones pintados, tramoya).

Las cámaras están todo el tiempo en acción, la claqueta divide jornadas y cambios de decorados y hasta un rústico *travelling* es un curioso homenaje a los albores del cine cuando había tanto de parafernalia teatral en su encanto. La luz blanca es reemplazada por el claroscuro, un ambiente en *tecnicolor* que ensombrece la acción muy acorde con las penunmbras requeridas por estas comedias de enredos, «del día» en la que los actores aparecían con sus mismos atuendos, el manto o el rebozo para la dama y la capa y espada para los caballeros. Mientras en *Los locos*... hay una elaborada simplicidad, aquí se explora el barroquismo, el clima de sucesivas confusiones y ocultamientos que sincroniza como un mecanismo de relojería. La realidad trastocada, el equívoco y las acciones y causas concertadas con enlaces efectistas, la preocupación entre el ser y el aparentar hallan cauce en esta comedia signada por dos intrigas: la confusión con las bandas y el intercambio de identidades entre Lisardo y Félix.

Calderón urde su trama con continuados suspensos y momentos de tensión en los que el espectador sabe más que los personajes, empleo magnífico de los contrastes que enriquecen la imagen del mundo y certeras claves de pura teatralidad.

En ocasiones sentí que un plano de la acción oscurecía al otro, restaba atención al fluir de la co-

media hasta que en un punto el equilibrio se resquebrajó a favor del original –el rodaje era hasta cierto punto prescindible– para crear un efecto magistral al final, cuando el decorado de cartón se vuelve cine y la imagen en movimiento del séptimo arte surge, misteriosa, de la escenografía. Era un espléndido homenaje teatral al *cine*. Una vez más el envoltorio se traga a los actores, esta vez justificados por el pretexto de que se trata de la filmación de una mala película. Los actores declaman o renglonean, están sobreactuados o no alcanzan la maestría en sus lances con la espada, sin embargo, la curiosa dicotomía cine-teatro les favorece porque los supuestos defectos interpretativos están inmersos dentro de una totalidad en la que prevalece el deleite visual surgido de una meticulosa artesanía con los elementos del lenguaje teatral.

¿Convención, pirueta, desdoblamiento? ¿Artificio para llegar al gran público? ¿Cómo ha conseguido Marsillach la proximidad con obras tan lejanas? Las dos están basadas en el *quid pro quo*, en la universalidad del equívoco: mutación entre absurdo y normalidad, galán y gracioso, dama y criada, así como de identidades, confusiones y malentendidos. Con este recurso inagotable de la comedia, Marsillach adopta el maquillaje, la envoltura y el apropiado afeite para un vivo disfrute.

SCAPIN ARLEQUIN

Moliere, que como gran demiurgo supo crear la verdadera comedia al fundir la farsa callejera, la comedia erudita y la comedia del arte, llega a través de un colaborador de Antonine Vitez en el Teatro Nacional de Chaillot. No es el Moliere del *Impromptu de* Versalles, tampoco el sólido autor de *Tartufo*, sino el de *Los enredos* de Scapin dirigido por Daniel Soulier para el Teatro Español dentro de un ciclo sobre la influencia de la comedia del arte en el teatro europeo. En este montaje las licencias han sido recibidas con disgusto y frialdad por el público español. Soulier emplea a un cantaor de flamenco en vivo como comentarista del espectáculo. Vicente Soto, «El sordera», ofrece con el cante un contrapunto al juego burlesco de los actores, comunica los infortunios, pero no logra imbricar con el resto de los elementos del lenguaje.

La concepción del director descansa en una particular visión del juego en la que sobresale el rasgo caricaturesco, la sobreactuación y los *gags*, la apelación continuada a la participación del público, los abundantes apartes en los que se le habla al espectador cara a cara en busca de su total complicidad. De ahí el énfasis especial no sólo en los soliloquios, sino en los rejuegos del actor que mima al otro, como si Soulier estuviese interesado en revelar el interior del proceso y descubrir sin pudor los secretos de la maquinaria teatral. De ahí

su homenaje a Copeau, a las tiras cómicas, al histrionismo pero también su debilidad para sostener una acción dramática concentrada en más de dos horas de representación. Los momentos de hilaridad se pierden y las réplicas son seguidas por pesados sisilencios, a pesar de sorpresivos efectos como el de las sombras chinescas y el juego de las sábanas sobre el cordel.

La escenografía de Jean Baptiste Menessier, de funcional inspiración constructivista, (cajones neutros apilados forman volúmenes y delimitan espacios contra un ciclorama azul cielo) es una eficaz colaboradora para ocultar a los actores o enmarcar coreográficos movimientos. Scapin es el «centro geométrico del espectáculo», todos los restantes elementos le están subordinados. El montaje lo ha esculpido con la intención de mantener los límites entre actor y personaje y preservar como principio un rejuego rostro-máscara que es uno de los resortes más significativos del *reggiseur*.

Este estilizado Arlequín que tiene la gracia de Buster Keaton y los cómicos del cine silente, la precisión del mimo y la pirueta del saltimbanqui es el *leit motiv* de la puesta. Su brillantez resalta frente a los tonos grises y opacos de los enamorados y sus criados. Un *maillot* lo distingue. Ha sido tratado de forma poética, ágil e insolente. Vive cada episodio como una agresión, es a ratos *nait*, conserva la ingenuidad y el candor de los grandes personajes, pero no es capaz por sí solo de articular toda la representación a pesar del talento de José Pedro Carrión al encarnarlo.

Al final, cuando Scapin muere y descubrimos que era su última pirueta, Soulier nos muestra todas las facetas que fue capaz de hallar en el personaje, portavoz de una sabiduría teatral milenaria, dueño del arte de la improvisación, del lenguaje de la máscara y de genuina comicidad. Cuando Miguel Narros, director del Teatro Español, escribe que «aquí tenemos a Moliere a través de la óptica desenfadada y mordaz de un Arlequín director» creo que da una clave para entender la puesta. Sus excesos, sus momentos de vacío, a ratos su estridencia son parte de que éste como Moliere no vacila en hacer piruetas entre bastidores usurpando a Scapin su papel.

Por último Ignacio García May, alumno de Tercer Año de la Escuela de Arte Dramático, de veintiún años, estrena en el teatro María Guerrero del Centro Dramático Nacional *Alesio, una comedia de tiempos pasados*, con la que obtuvo en 1986 el Premio Tirso de Molina. Dirigida por Pere Planella, subía, caso insólito, para un dramaturgo desconocido, a uno de los más importantes escenarios. Mi perplejidad aumentó cuando al descorrerse el telón frente a los estilizados biombos de Josep Svoboda (con coloridos rombos como los de Arlequín o Polichinela) apareció la curiosa historia de un cómico napolitano que llega a Sevilla a buscarse la vida como comediante y allí su vida se complica con el hecho de que Alesio, suplanta el primer actor –que es buscado por unos verdugos para darle muerte pues ama a una muchacha del pueblo– y al mismo tiempo se encuentra con Lucía, una joven, hija de otro comediante afamado quien busca las enseñanzas del maestro y cae rendida por amor.

En una escena de «teatro dentro del teatro» se desenreda la intriga que es un homenaje al siglo XVII, a Goldoni, al mundo de la farándula, a los actores y a todos los que acompañan a Alesio en este «viaje entretenido».

García May ha construido una trama precisa, bien elaborada, con una lograda recreación del universo ambulante del bululú y los ambientes de posadas y bribones que revela aplicación, estudio profundo del teatro del siglo de oro y apasionantes lecturas. Escrita en prosa, no se descubre en Ignacio García May un intento de actualizar el lenguaje, que es terso, sintético y fluido. Mas que un homenaje al siglo XVII es un culto al «maestro» que hay en Alesio, al gran actor que posee talento y sentido de la libertad, que es audaz y juega con las tablas. Sin embargo, los comediantes no se aprovechan mucho de su legado y desperdician sus enseñanzas.

La pieza me pareció un ejercicio muy bien hecho, una lección de fiel discípulo hacia sus buenos maestros de alguien que cree que el teatro debe ser, ante todo, entretenimiento y debe provocar el mismo placer que *Indiana Jones*. La dirección escénica mantiene un ritmo ágil, apropiado para las peripecias de Alesio, mientras que la escenografía de Svoboda se aleja de cualquier referencia al marco sevillano donde transcurre la acción –a pesar de que García May emplea el decorado verbal– y pretende crear el dinamismo a partir de los sucesivos espacios creados por sus estilizados biombos, secundados por el vestuario de Sarka Hajnova. El dispositivo, muy convencional, y las soluciones manidas, sitúan la obra en un marco neutro e intemporal. Resaltan las interpretaciones de Antonio Valero en Alesio, Maruchi León en Lucía y Walter Vidarte en el Triton, los que sostienen el núcleo central de la acción dramática.

Con este recorrido por cuatro puestas en escena que se presentan ahora en Madrid, he vuelto a pensar en este movimiento giratorio, que hace a la escena volver su mirada sobre el siglo XVI. Nuevas preguntas me asaltan. ¿Significan acaso estas atractivas envolturas un punto de vista diferente sobre los clásicos? ¿Atrevimiento o buen hacer? ¿Traición o simplemente oficio? De todos modos, que en este homenaje a la comedia del XVII se reúnen Lope y Svoboda, Calderón, Planelle, Marsillach, Soulier y Moliere y además un nuevo autor de veintiún años ¿no es sorprendente? ●

o *Alesio, una comedia de tiempos pasados*, por el Centro Dramático Nacional.

GALINA VOLCHEK EN TORNO AL SOVREMENNIK

Elsa Brugal

En el teatro soviético actual numerosos colectivos se agrupan en una tendencia que destaca la labor del director en el espectáculo, pero también existen grupos en cuyos postulados ocupa un papel primordial el actor, aunque sus puestas demuestren un respetuoso conocimiento del arte de la dirección escénica. Tal es el caso del Sovremennik.

Con este colectivo, que trabaja una vertiente dirigida hacia lo sicológico, tuvimos la posibilidad de apreciar un clásico del teatro ruso como *Las tres hermanas*, y un texto soviético contemporáneo, *Los bolcheviques*.

A propósito de la visita del Sovremennik conversamos con Galina Volchek, famosa actriz del arte teatral y cinematográfico, y directora general y artística del grupo.

– La aparición de este colectivo, según conocemos, fue de cardinal importancia para la escena soviética de los años cincuenta ¿Podría darme sus criterios al respecto?

– Cuando surge el Sovremennik en 1956, bajo la dirección de Oleg Efremov, nuestro grupo estaba en búsqueda de una vía de experimentación, de un teatro-estudio. Queríamos servir de contrapartida a los colectivos que entonces habían tergiversado la práctica stanislavskiana alejándodola de la verdad vital y teatral. Nuestro objetivo consistía en devolverle la vida a las mejores tradiciones del teatro sicológico.

«Estábamos conscientes de que el teatro se basaba en la vida, pero no era la vida misma, y mucho menos un empobrecimiento de ella. Nos dimos cuenta de que las teorías de Stanislavski, que se empeñaba en desentrañar la existencia humana, se habían convertido en un dogma».

– ¿Hacia dónde dirigen sus propósitos artísticos?

– Siempre nos ha interesado el teatro actoral. Así lo entendemos, lo declaramos y lo materializamos en la práctica. Esto quiere decir que nos ocupamos fundamentalmente de lo que ocurre con el hombre y alrededor de él. Necesitamos un actor que esté a la altura de un escritor o un director. El tiene la gran misión de penetrar en la individualidad humana, en su sicología e inteligencia. Esto se obtiene solamente con una rica experiencia emocional y con un alto desarrollo del intelecto, ambos ayudan al actor a encontrar en sí mismo la llave para determinado comportamiento del personaje y para crear un hombre vivo en la escena

«La tarea del actor de estos tiempos consiste en profundizar en el hombre y poner al descubierto –de forma singular– los resortes invisibles de sus acciones y conductas y hacer una disección de sus sentimientos y pensamientos en la escena. Esto exige del actor una relación fanática hacia su trabajo, sin lo cual el arte no puede ser tal. No puedo dejar de recordar las palabras de Jean Louis Barrault: «El teatro es como el amor. Los personajes y espectáculos solamente pueden ser creados amando a las personas y a aquellas obras sobre las cuales trabajas».

«El teatro actoral es posible si existe una fe absoluta en lo que los actores representamos en el escenario, sin esto no puede haber relación con la sala, ni se produce la magia teatral anhelada.

«Por el Sovremennik han pasado varias generaciones de actores, entre ellos Nina Doroshina, Lidia Tolmachova, Natalia Katasheva, Igor Kvasha, Marina Niolova, Valentin Caft, y otros dignos exponentes del artista que interpreta la vida no sólo en su aspecto racional –cómo y para qué quieren actuar–, sino que poseen autoconciencia civil que se trasluce en la escena».

– ¿Y en cuánto al papel del director en el espectáculo?

– Por supuesto que no puede haber trabajo actoral sin dirección escénica. Son profesiones distintas que se concatenan entre sí. De ahí la excelente y eterna fórmula de Stanislavski al plantear que el director debe morir en el actor. La dirección no debe ser una autoexpresión ni el actor única y exclusivamente un intérprete de las ideas del otro porque estaríamos en presencia de un teatro de atracciones. El actor debe construir la línea del personaje junto al director.

«Aunque entiendo que el signo resulta interesante, no tengo particular inclinación hacia una línea de dirección sígnica. Yo los utilizo en mis puestas, pero lo hago a través del actor vivo»

– ¿Qué significación tiene para el repertorio del grupo la presencia de una obra como Los bolcheviques?

– Quisiera detenerme un poco en este espectáculo, basado en la obra de Mijail Shatrov y dirigi-

do por Oleg Efremov, debido a la importancia que tiene para nosotros. Su historia es muy compleja. Fue concebido cuando no se hablaba abiertamente de los errores cometidos, por eso, al estrenarse en 1967 tuvo gran éxito. Después pasó su momento, ya no tenía la misma agudeza y por lo tanto no provocaba una reacción activa en el plano emocional-racional en el espectador. Durante más de diez años dejamos de presentarlo, y sólo dos años atrás, al comenzar la *perestroika* y la *glasnost*, es que sentimos el deber de hacer una reposición.

«El tema principal de *Los bolcheviques* es la responsabilidad del líder de la revolución ante el pueblo, el partido y sus convicciones morales. Se destaca la personalidad de Lenin como líder necesario (todos tensos siguen el curso de su estado de salud después del atentado de que ha sido víctima; se preguntan cuál será el destino de la revolución sin la existencia física de Lenin), y a la vez se le valora como ser humano (en los telegramas que alternativamente dicta la secretaria, donde emerge su preocupación no sólo por la sociedad sino por el hombre en concreto).

«Esta obra es un retrato colectivo de aquellos bolcheviques que hicieron nuestra revolución. A partir del documento histórico buscamos la unidad entre el personaje y su intérprete. En lugar de proponernos determinado parecido fotográfico, incorporamos una plena empatía sicológica con las imágenes representadas. La caracterización de los personajes debió centrarse en la recreación del espíritu y de la forma de pensamiento de los bolcheviques, ya que lo importante es que sus ideas encuentren resonancia dentro de cada uno de nosotros. Este espectáculo podría calificarse como una reunión en dos partes donde se discute una de las cuestiones centrales de la Revolución: la inevitabilidad y las delimitaciones del terror rojo.

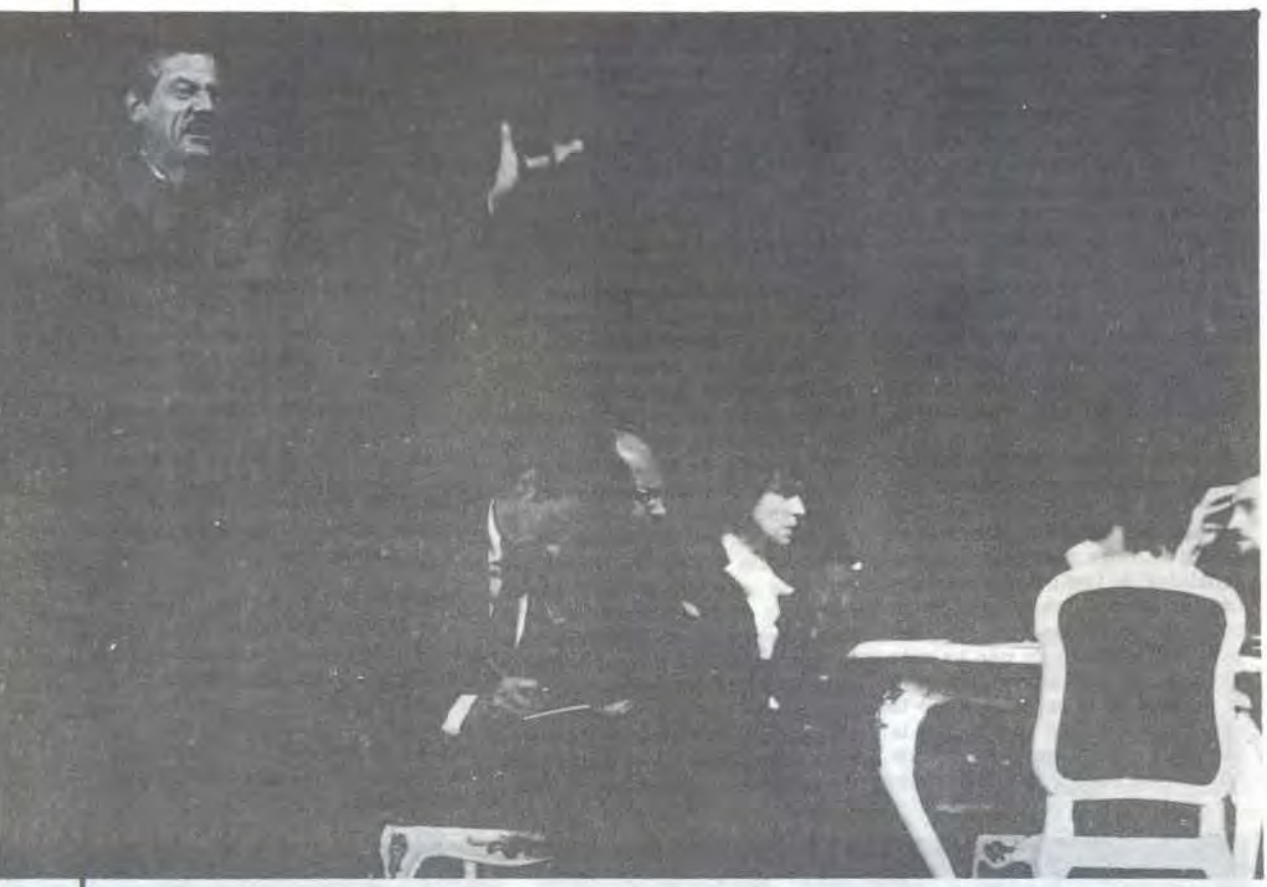
«Aquellos fueron momentos históricos complejos. Los líderes del nuevo estado avizoraban el futuro, veían los obstáculos que podían surgir en el desarrollo de su actividad partidista. Ellos discutían valientemente sus errores, al intentar llevar hacia adelante las verdaderas ideas revolucionarias que ayudarían sustancialmente a la sociedad. Considero que no nos equivocamos al hacer esta reposición, por las asociaciones con aquella época en que también existió una *glasnost*.

«Hay algo que quisiera señalar en cuanto a la relación público-espectáculo: en los años del estreno el público reaccionó de forma contenida, estaba asombrado de lo que veía y oía en la escena, sin embargo ahora la respuesta es totalmente viva porque considero que es un espectáculo de la *perestroika*.

«Un hecho interesante: nuestro líder Mijaíl Gorbachov fue a ver *Los bolcheviques* y valoró sus aspectos positivos, lo cual constituye un orgullo para nosotros».

– *Qué planteamientos intentó expresar con su espectáculo* Las tres hermanas?

o Fotos Marquetti.



– Queríamos llevar a escena una conversación trágica sobre el espíritu humano, sobre la posibilidad de que exista o no la felicidad en nuestro tiempo. Y de ocurrir lo último, tratamos de indagar en el espectáculo quién es el culpable y por qué. Nos interesa determinar el grado de culpabilidad que, debido a ciertas posiciones, pueda tener el hombre ante sí mismo y ante los que le rodean.

«En nuestra puesta los personajes están cargados de un estado de ánimo angustioso, deseosos de un cambio inminente en sus vidas y en la sociedad. Y esto es lo contemporáneo de Chéjov como autor de un período de cambio, pues trata de demostrar la necesidad de una toma de posición en virtud de hacer girar los destinos hacia un futuro esperanzador.

«En resumen, pienso que a los clásicos se les debe realizar en la escena a partir de nuestras leyes vivenciales y sicológicas actuales».

– ¿El Teatro Sovremennik guarda relación con el experimento teatral que se desarrolla en la Unión Soviética?

– Somos parte de los ochenta teatros que se encuentran dentro del experimento. Este es un momento muy interesante y a la vez muy complejo para el teatro. Hasta ahora estamos en la búsqueda de soluciones para alcanzar mayor efectividad artística y económica. Puedo apuntar algunos factores que considero positivo en este proceso. Se ha logrado un notable avance en cuanto a la autodeterminación económica, aunque creo que debía haber más libertad en ese sentido para grupos como el nuestro, es decir, una total independencia económica.

«Otra cuestión es la posibilidad de elegir el repertorio que desees, sin tener que consultarlo con otras instancias superiores, basta con la opinión del consejo artístico del colectivo. Percibimos una mayor democratización en los grupos, ya que sus propios integrantes pueden elegir al director artístico y al director general.

«Hay un punto que encierra contradicciones y es la evaluación de los artistas debido a que hay que hacerla cada año, pero no resulta del todo feliz para algunos jóvenes que no han logrado mostrarse lo suficiente, ni para aquellos adultos que han permanecido toda la vida en el teatro pero cuya presencia ya no es necesaria.

«Creo que como artista es necesario tener una actitud crítica hacia nuestro trabajo y hacia uno mismo, así como una constante inquietud e insatisfacción hacia lo que se hace, pues sólo las incesantes búsquedas ayudan al teatro a desarrollarse, a marchar al paso de sus contemporáneos». ●

CARMEN: TALENTO Y AUTENTICIDAD

Raquel Mayedo

Las últimas presentaciones de Antonio Gades y su compañía con el ballet *Carmen*, provocaron mi reflexión acerca de la masiva acogida de este fenómeno danzario. Las interminables colas en los teatros de Cienfuegos, Camagüey y Ciudad de la Habana, además de los cientos de solicitudes de centros de trabajo para obtener localidades, fueron motivos suficientes para preguntarme: ¿Qué representa Gades para el el público cubano? ¿Es el director de una compañía que como ninguna otra combina el teatro y la danza? ¿Es el bailarín talentoso y carismático? ¿Es España en el ritmo, el color y el «salero»? Es eso y mucho más, pero vayamos por partes.

A pesar de los lazos étnicos y culturales que nos unen a España y al gusto de nuestro pueblo por manifestaciones de la cultura española, la tradición de sus bailes se ha ido perdiendo paulatinamente entre nosotros.

Es difícil hallar entre los grupos de aficionados a la danza una coreografía de rumba flamenca, un pasodoble o una bulería, pero es común encontrar una estampa que comience con un simbólico encuentro de españoles con negros esclavos, quienes se unen para dar paso a la cultura cubana. Así de esquemático se ha visto el asunto. También han proliferado Carnavalitos, Cumbias y Panameñas en la difusión del folklor latinoamericano, pero del baile español pocos se ocupan con seriedad. Tanto es así que hasta 1982 no se enseñaba nada relacionado con esta expresión en las escuelas de ballet y danza moderna. El folklor español, totalmente maltratado en los años cincuenta, llegó a nuestros días en el cliché de las castañuelas y las peinetas, en manos de instituciones particulares.

Esta situación ha provocado en el público cierta añoranza que se ha puesto de manifiesto en la popularidad alcanzada por filmes menores como *Las Leandras* o *Cera virgen*, o la preferencia por cantantes y agrupaciones musicales de dudosa calidad.

Sin embargo, el teatro, con esa fuerza que le concede la vivencia del espectáculo, demostró con la Antología de la Zarzuela Española, La Cuadra de Sevilla y Antonio Gades y su compañía que el público reconoce lo valedero de la cultura española y la calidad de estas agrupaciones provocó un amplio despliegue en los medios de difusión del país.

Gades se conoció muy pronto en Cuba a través del cine, luego vinieron sus presentaciones en vivo, y meses de trabajo con el Ballet Nacional de Cuba donde montó su versión de *Bodas de sangre* y un *pas de deux* para la historia: *Ad libitum*, con la primera bailarina Alicia Alon-

so. Rápidamente ganó nuestro favor por el dominio de una técnica depurada, por su fuerte personalidad y estilo, a los que hay que sumar su enorme calidad humana, sus principios de hombre honesto y revolucionario, su amor por Cuba.

Con absoluta sencillez, Gades impresiona por la virilidad de su danza, por la fuerza expresiva de sus interpretaciones y por el tratamiento dramático que impone a cada uno de los bailes. Su búsqueda en la esencia misma del teatro lo convierte en un coreógrafo diferente, en un hacedor de espectáculos brillantes, acabados.

Carmen es uno de los mejores espectáculos –si no el mejor– presentados en Cuba durante 1987. Vino precedido por la película, estrenada con éxito en los cines del país. Saura y Gades trabajaron muy unidos en la versión cinematográfica y luego en la coreografía, pero para ésta los conceptos variaron con relación al filme.

Carmen se escogía como tema de un ballet, sin obviar la gran tradición existente: la novela de Merimeé, la ópera de Bizet, las coreografías de Roland Petit y Alberto Alonso y las innumerables versiones para cine.

En la mayoría de estas elaboraciones resalta el aliento trágico de la gitana marcada por un destino de pasiones y celos, que se enriquece con el colorido de las plazas de toros y las venganzas andaluzas.

Gades se propuso un acercamiento diferente, diríamos que esencialmente español, a partir de un grupo de bailarines que se entrenan para representar *Carmen*, pero tal y como ellos la ven, como cualquier otra española: impulsiva, retadora, que gusta de las pasiones fuertes, que juega al engaño y desafía el peligro de hombres duros y sevillanas...

En la visión del pueblo –cuerpo de baile, músicos y cantaores– radica la originalidad de este espectáculo. Porque ellos conocen que se avecina un final trágico, pero no hacen de los sucesos de esta mujer una tragedia, ni un melodrama. Con gracia infinita, enriquecida por la sabiduría popular, presagia y juzga la vida de una que escogió el mal camino.

Esta nueva concepción de *Carmen* se define por la fuerza de la cultura andaluza y la amplia utilización del flamenco. Son los cantaores, palmeros y bailarines los encargados de renovar las ideas de Merimeé, porque son ellos los representantes de una tradición que se mantiene viva. Es el folklor integrado sin prejuicios a la vida moderna, es quizás la forma más hermosa de mirarse por dentro. Por eso en la versión de Gades, el marido de Carmen (soslayado en otros espectáculos) cobra mayor fuerza. El es el dueño de un hogar que nunca lo fue, representa otra dimensión del hombre español, callado, aparentemente seguro y ecuánime. Pero una discusión en un juegos de cartas basta para que se produzca una de las escenas más logradas del ballet: el duelo a bastonazos con el amante de Carmen.

Técnica e ingenio se unen en este dúo donde la única música es la polirritmia que va llevando con palmadas el cuerpo de baile. La tensión del duelo se logra con la intensidad del taconeo y el golpear de los bastones. Dos estrellas de la danza española se enfrentan: Antonio Gades y Juan Antonio Jiménez.

Con *Carmen*, Gades se reafirma como el primer coreógrafo que en su género ha encontrado un lenguaje teatral contemporáneo, ha estudiado la esencia de los bailes españoles; en sus coreografías aprovecha una rumba flamenca para despertar la más encarnizada pelea (el baile de las cigarreras) y el pasodoble es el más indicado para mostrar la intri-

o Foto Expósito.

ga, la envidia, las bajas pasiones. Elimina la pantomima, y la sustituye por pasos clásicos y gestos cargados de intenciones dramáticas: movimientos de muñecas, cabeza, torso, y donde el preciosismo llega a su máxima expresión, el taconeo.

Golpear el tabloncillo con los pies, vieja modalidad del baile español, es para estos artistas algo más que un requerimiento técnico complejo al que dedican muchas horas de entrenamiento. El taconeo es su forma de expresión más estudiada, se pueden cerrar los ojos durante una representación de la compañía y solo por el sonido de los pies imaginar una escena de amor, un combate o un simple diálogo entre amigos, con una precisión musical asombrosa. Como diría un buen andaluz «vale la técnica, pero mucho más el corazón».

La expresión de los sentimientos –terreno bastante subjetivo para analizar en un espectáculo– es algo que también pone en juego Gades con sus coreografías, a través de las voces fuertes y bien timbradas de los cantaores que hacen vibrar al espectador, porque existe una compenetración absoluta del artista con la realidad que interpreta; a veces no le basta con cantar, tiene que bailar para liberar la gran carga que lleva dentro.

La composición coreográfica de Gades está sustentada por una sólida estructura dramatúrgica que tiene muy presente la escenografía, el vestuario y las luces. Todos estos elementos se conjugan para conducir la acción por plazas de toros, cárceles, tabernas, moradas, todo con recursos mínimos, sin rupturas, intermedios, ni apagones. Los cambios en la intensidad o la colocación de la luz y el uso de algunos objetos como espejos, sillas y mesas no sólo crean ambientes, sino resuelven situaciones dramáticas, como la huída de la cárcel sintetizada en un haz de luz que conduce a los enamorados fuera del círculo.

Carmen, es algo más que un ballet, es la visión de España con su verdadero colorido y sabor, es la obra de arte bien hecha, la fuente de disfrute estético que necesita el hombre moderno. Así, he encontrado la respuesta a mis preguntas al principio de estas reflexiones: Antonio Gades representa para los cubanos el arte verdadero. ●

PUEBLA DE LAS PANDERETAS

Rigoberto Espinosa

«El teatro es, por excelencia, el reflejo de la vida del hombre». Así comienza el manifiesto que proclamó el surgimiento de Teatro Estudio hace ya tres décadas, el primero de febrero de 1958. Desde entonces el grupo ha enriquecido con su quehacer la historia del teatro cubano.

Un análisis del repertorio del colectivo nos lleva a la conclusión de que entre la dramaturgia foránea, ha sido precisamente la española la más representada por Teatro Estudio. Obras como *Fuenteovejuna, Doña Rosita la soltera, El Caballero de Olmedo, Don Gil de las calzas redes, La discreta enamorada* y *La casa de Bernarda Alba,* por citar sólo algunos ejemplos, han sido asumidas desde ópticas revolucionarias, expresadas a través de un lenguaje escénico contemporáneo y renovador.

Durante el mes de enero último volví a la sala Hubert de Blanck motivado por la seductora expectación que provoca cada estreno de este colectivo. Pero cuál fue mi sorpresa al ser testigo del retroceso a la España «de pandereta» con la escenificación de *Puebla de las mujeres,* de Serafín y Joaquin Alvarez Quintero, dirigida por Elio Martín.

Actor y director de probado oficio y experiencia teatral, Martín acumula notables logros en la dirección escénica. Indefectiblemente hay que citar su trayectoria en el Teatro Escambray, así como sus puestas en escena de *La vitrina* y *Molinos de viento,* por mencionar las dos más notables. Ahora, su montaje de *Puebla...* significa un paso en una dirección que no logra superar lo alcanzado. ¿Involución?

El pecado original fue la selección del texto. En *Puebla de las mujeres,* sus autores me hacen recordar aquella alusión martiana que dice: «Los mozos son así, y aun los que no son mozos de edad, sino de juicio, aun cuando este parezca maduro por las gracias de la forma en que se expresa. Toman lo pintoresco por esencial, y los detalles aislados y simpáticos por las entrañas».

Estos «fabricantes en serie», comparados injustamente con Lope de Vega por la cantidad de libretos que produjeron, malgastaron dos actos para contar simplemente cómo los habitantes de un pueblo provinciano de Andalucía, a través de enrevesados comentarios sobre la supuesta atracción entre Juanita La Rosa y el joven abogado recién llegado, Adolfo, logran que este último actúe tal como ellos lo pronosticaron. El mensaje de *Puebla...* es tan simple que pudiera resumirse con un solo parlamento de Don Julián: «Le estoy diciendo lo que tú me dijiste que han dicho que se dice de él».

Esta obra no alcanza el lugar de una *comedia satírica* a pesar de fustigar una práctica social determina-

da ni logra ubicarse dentro de la *comedia de situaciones*, pues su ritmo es ágil sólo aparentemente y existe un desequilibrio del *tempo* que favorece el primer acto. Tampoco es, en rigor, una *comedia de costumbres* porque no refleja los verdaderos hábitos y modos de vida de ese lugar sino que, en los estrechos marcos del pintoresquismo ofrece una visión trivial de la vida familiar, sin que las coplas utilizadas alcancen la riqueza del genuino canto popular español. No estamos entonces ante una comedia en el sentido clásico, que reuna las características esenciales del género, capaz de asimilar temas trascendentes en torno al amor, el honor, la política, más si se tiene en cuenta la fuerte tradición con que cuenta en España desde el siglo XV.

Puebla de las mujeres se estrenó en el Teatro de Lara en Madrid, el 17 de enero de 1912 con la pretención de reflejar la realidad contemporánea de un pueblo donde las mujeres mandaban y reinaban, o sea, donde sólo se hacía «lo que a ellas les da la gana».

En la perspectiva ideológica de los hermanos Quintero el verdadero sentido de la vida y la realidad social aparecen escamoteados. El título no se usa con un propósito reinvindicador de la mujer y mucho menos de las de Puebla, cuando en realidad son heroínas de la vida cotidiana. ¿Dónde dejaron la discriminación a que eran sometidas en aquel patriarcado reforzado por el machismo más crudo? El tono optimista y alegre resulta epidérmico e insustancial en un momento social y políticamente sombrío de la realidad española.

Donde únicamente aflora una alusión crítica, permeada de un juicio tergiversador, es en la voz del médico del pueblo, Don Cecilio, al decir: «Hombres hay pocos, y los que hay se pierden, esa es la verdad. A

o Foto Tito Alvarez.

los veinte años los tiene usted embrutecidos, agotados por la juerga y la vagancia. Y, es claro que las mujeres dominan; tienen más inteligencia y más corazón y unas ganas de hablar a todas horas...». La belleza y los valores humanos de la mujer son objeto de un análisis falso. Ella es estimada sólo en contraposición a estos «hombres malos» pero no hay un verdadero interés crítico expresado en forma consciente.

Puebla de las mujeres, obviamente, no es un texto que aporta la materia artística necesaria para la realización de una buena puesta en escena, y en esta oportunidad se presentó al espectador a manera de «fotocopia», sin un replanteo dramatúrgico y escénico. La escenografía a pesar de que logró la funcionalidad y ambientación requeridas, se limitó a reproducir de una manera realista y simplificadora la «media casa» que reclamaban las acotaciones. Las luces, el vestuario y la música no se utilizaron con un sentido dialéctico, al no cuestionar ni enriquecer las indicaciones autorales.

El único elemento salvable en este espectáculo es la dirección de actores, al lograr un buen nivel interpretativo. Sobresale la conducción de los personajes protagónicos, Adolfo y Juanita, interpretados por los noveles Erdwin Fernández y María Luisa Mayor. Ambos encarnaron sus papeles con mesura y naturalidad y alcanzaron la gracia, la frescura y el ingenio inherentes a *lo cómico*, con recursos del teatro dentro del teatro y sutilezas que recuerdan el universo de Charles Chaplin.

Entre los personajes episódicos se destacaron Miriam Learra como Concha Puerto, quien hábilmente logró representar a la típica mujer chismosa y enredadora; Sara Rodríguez Lara como Doña Belén, y el Don Cecilio de Julio Rodríguez. Paula Alí supo explotar al máximo los equívocos y el *gag* de la sordera para provocar la hilaridad apoyada en procedimientos cómico-visuales.

Por la comunicación y organicidad logradas, en total correspondencia con el desarrollo de la anécdota, se destaca la llegada de Doña Belén y Juanita, a la casa de Don Julián. Las miradas, los gestos y ademanes, el juego con los abanicos, la forma precisa y suspicaz de usar el texto valorizando al máximo el subtexto, articularon una escena de una comicidad memorable, a la cual contribuyeron las actuaciones de Paula Alí, Miriam Learra o Mercedes Arnáiz, Doris Gutiérrez, Carmen Florián, María Luisa Mayor y Sara Rodríguez Lara.

Dos aspectos lastraron la actuación en general: el primero fue la utilización de una actriz madura en el papel de una muchacha. Por su apariencia física, la intérprete no cumple los requerimientos juveniles y de belleza que sí reclama la caracterización del personaje, y el segundo fue el uso de un gastado recurso extra artístico de mal gusto para arrancar la risa, no precisamente por la vía del humor, la sátira o la ironía, me refiero a la caracterización facilista del Sacristán amanerado que realizó Nelson Rodríguez.

Quiero ratificar, por último, que resulta sorprendente e injustificada la aparición de una puesta como *Puebla de las mujeres* en el XXX aniversario de un grupo que ha sido pionero en el descubrimiento y difusión en nuestro país de Stanislavski, Brecht, Artaud, Grotowsky; en cultivar lo mejor de la dramaturgia y la escena clásica y contemporánea.

Porque, como expuso Carlos Rafael Rodríguez en el recién concluido IV Congreso de la UNEAC: «Un pueblo como el nuestro (...) no merece ser alimentado espiritualmente con productos adulterados. Tiene derecho a lo mejor, y estamos en la obligación de proporcionárselo». ●

EL ESPEJO ROTO

Armando Correa

El público impaciente. El escenario vacío. Los bailarines ¿actores? irrumpen en la platea, se deslizan por los balcones. Los actores ¿bailarines? buscan, indagan, reconocen el espacio, intercambian un gesto, un sonido, una palabra.

Los bailarines-actores ocupan el escenario desnudo. La repetición de movimientos, de acciones cotidianas hasta el agotamiento, dan la sensación de que asistimos a una improvisación, donde todo es «natural» y espontáneo. Tres bailarines con zapatillas de punta. Tres actores. La representación puede ser en el Teatro Principal de Camagüey durante el Festival de Danza, en un gimnasio de la Facultad de Artes Escénicas para el Festival de Creación Artística del ISA o en la programación del Teatro Mella. Una bailarina puede ser sustituida por una actriz carente de técnica danzaria.

Hallazgos es un espectáculo de rupturas. Con coreografía de Caridad Martínez, surge dentro del Ballet Nacional de Cuba. Junto a Rosario Suárez y Mirta García, Caridad realiza su propuesta como inquietud ante la necesidad de promover nuevas vías de expresión para la danza.

Al abandonar el Ballet Nacional las tres bailarinas comienzan a trabajar junto a un grupo de jóvenes actores. Con la asesoría dramática de Miguel Angel Sirgado inician un proceso de indagación, para trabajar códigos teatrales en función de la danza y estremecer todo un concepto rígido que había prevalecido en la formación de la danza clásica. Era la necesidad de romper las cadenas coreográficas establecidas, las diagonales prefijadas, el reducido marco de cinco posiciones como límite inviolable del cuerpo. Descomponer un universo contemplativo, reflejo de una imagen repetida heredada en un espejo; patrón clásico, único, inamovible, referencia de una imagen detenida en su propia imagen. *Hallazgos* significaba, romper el espejo, habitar el espacio fuera del marco. La inserción de actores en el trabajo, marca la pauta inicial del proceso. La interacción de fuerzas creativas de diversa técnica es el detonante necesario para conformar el primer proyecto. Raúl Durán, Cristóbal González, Fidel García y María Elena Diardes, ésta última en sustitución de Mirta García, repentinamente enferma integran el reparto de actores de *Hallazgos*. Las zapatillas de punta parecen ser los límites evidentes que se establecen, pero al sustituir una actriz por una bailarina la frontera se vuelve imprecisa.

En *Hallazgos*, los movimientos se desvirtúan para dar crédito al espacio. La imagen se construye a través de la cotidianeidad del gesto. Lo verosímil es la máscara inversa: el actor que ejecuta el movimiento coreográfico no como una posibilidad técnica, sino inmerso en una dinámica liberadora. El bailarín se expresa, entonces, más allá de los límites de su cuerpo. El músculo se borra, la

línea se descompone en un nuevo espacio. Lo expresivo no es la acción retenida o marcada, sino la posibilidad mutante del gesto.

Hablas como si me conocieras es la continuidad de *Hallazgos*. El primero surge como ruptura; el segundo como meditación. Las imágenes en *Hallazgos* resultan atadas a la historia, lo narrado pesa con su teatralidad conquistada. *Hablas como si me conocieras* tiene la libertad del poema. El texto de Osvaldo Sánchez es su razón de ser. La escenificación se estructura en el ritmo del poema. Aquí lo teatral emerge, no se impone. La música de Laurie Anderson no es una apoyatura al movimiento, deviene concepto y se entremezcla con el ritmo del texto. Los actores-bailarines murmullan. El sonido se descompone. El último verso se impregna en la atmósfera enrarecida: «Es la ley: ser inmortal y después morir».

En *Hablas como si me conocieras* Caridad Martínez integra dos nuevos actores, Selma Sorhegui y Pedro Sicard. Parece como si quisiera borrar, aún más, la presencia del «bailarín». Tal vez, es en el *Solo* donde la problemática se evidencia al utilizar como única intérprete a Rosario Suárez, sin explotar las posibilidades técnicas y el virtuosismo extremo que la han caracterizado.

o Fotos Expósito.

En el *Solo*, Caridad Martínez trabaja las peculiaridades físicas de la bailarina y descubre las posibilidades de su físico. Su belleza se muestra sin el antifaz clásico impuesto y su virtuosismo va más allá de los incontables *pirouettes*, o los desafíos a la ley de gravedad. Para el público, el reencuentro con Charín puede resultar desconcertante. Entender su presencia desde otro ángulo es iniciar, tal vez, el camino.

La carrera profesional de Rosario Suárez iniciada antes de finalizar sus estudios, ha estado avalada por premios internacionales y un reconocimiento unánime de la crítica. El virtuosismo, amparado por una sólida formación técnica y condiciones físicas sobrenaturales han conformado una de las personalidades más controvertidas de la danza cubana. Los coreógrafos, cautivados por el potencial interpretativo y técnico de Charín, crearon ballets, variaciones y movimientos diseñados exclusivamente para ella, donde ninguna otra bailarina estaba capacitada para ejecutarlos. El público, cada vez más creciente, siguió su trayectoria. Sus apariciones en los escenarios despertaban el fervor y el apasionamiento de los espectadores. No obstante, Rosario Suárez fue una bailarina subutilizada. La larga espera para interpretar papeles protagónicos en los clásicos de la compañía, el constante cambio de partenaire, las esporádicas oportunidades de bailar ante el público, y últimamente la deficiente selección de su repertorio limitaron el desarrollo artístico de la bailarina.

El físico de la Suárez, algo alejado de los patrones clásicos, no fue un impedimento para lograr interpretaciones memorables, a través de un cuidadoso estudio del estilo y una personal entrega dramática en títulos como *El lago de los cisnes*. Su *Giselle* ha sido, sin dudas, la lectura más contemporánea de la obra realizada por la compañía. Sin abandonar los patrones coreográficos y la concepción general de la versión de Alicia Alonso, realizó una interpretación alejada de las afectaciones melodramáticas con que habitualmente se asume el rol.

Rosario Suárez abandona el Ballet Nacional poco tiempo después de lograr el rango de primera bailarina. Para Charín, significaba una ruptura. Volver sobre espacios transitados. Romper la contemplación distante, donde su perfección se sustentaba en la imperfección.

Solo permite tensar la cuerda dramática de la bailarina; un diálogo de su cuerpo con el espacio; indagar en la expresividad de un gesto, una secuencia de movimientos, una acti-

tud física. En el *Solo* la mujer se descubre en un ritual inagotable. Un gesto simple, una acción cotidiana se dignifica y deja una huella en el tiempo.

Cada movimiento involuntario se fija dentro de la mecánica de la repetición. La grandiosidad del *Réquiem* de Mozart, el aliento trágico que motiva la escena, puede romperse con un grito de la mujer. El bolero de los años cincuenta, que Rosario Suárez «interpreta» con su carga melodramática, es un rejuego constante y referencial de la vida del personaje. Frente al televisor recibe su propia imagen como una respuesta cíclica, invariable, a la cual está condenada.

Sin dudas, Caridad Martínez, Rosario Suárez y Miguel Angel Sirgado, logran la pieza de mayor madurez dramática del proyecto. El público puede sentirse desconcertado ante una Charín alejada de las «puntas». Su propuesta exige una nueva lectura, donde la danza transita en una ambigüedad genérica que la reconforta. La contemplación de la estructura «perfecta» es una cita venida a menos.

En nuestro contexto teatral y danzario *Hallazgos, Hablas como si me conocieras* y *Solo* abren una nueva perspectiva para la escena. Un proyecto es en definitiva, un espacio de búsquedas. Aún las posibilidades teatrales de la danza y viceversa, exigen un proceso contínuo de creación e intercambio. El encuentro inicial es una etapa vencida. El escenario, un taller abierto a la confrontación. ●

LO QUE BAJA

Mónica Alfonso

Desde que en 1921 Pirandello proclamara la validez del teatro como una región autónoma, asentada sobre sus propias leyes y no como un fragmento extraido de la cotidianidad, la escena mundial ha confrontado disímiles propuestas. Unas y otras tendencias cristalizaron sobre las tablas; mas todas admitieron que términos como *arte* y *realidad* no deben confundirse llegado el momento de la creación, pues ambos se nutren en necesaria interacción dialéctica pero están sustentadas en principios particulares diferentes.

Lo que sube, obra en dos actos de Alberto Pedro Torriente interpretada por el Teatro Político Bertolt Brecht, cht, me hizo meditar en torno a la máxima apuntada por el teatrista italiano hace algo más de medio siglo. En no pocas oportunidades nuestros dramaturgos tropiezan con diversos obstáculos al intentar trasponer circunstancias de la vida diaria al espacio donde luces, actores y telones conforman una dimensión *otra*. Y me refiero a «obstáculos» que no sólo el oficio puede sortear, por lo que resulta imprescindible, en estos casos, el concurso del talento.

El pasado año fuimos partícipes de un acontecimiento feliz y esperanzador: *Week-end en Bahía* se estrenaba y –tal vez deslumbrados por el éxito–, nuestros cronistas se aventuraban a saludar el arribo a la mayoría de edad de un dramaturgo joven, aunque no debutante.

Los que asistimos a la primera lectura pública del texto durante una de las jornadas del Encuentro de Dramaturgia UNEAC 1986, compartimos una misma alegría al constatar que *Week-end*... no impactaba solamente por el tema, sino que su solución en términos artísticos la distinguía entre las más conseguidas y sugerentes del período.

En aquella oportunidad *Lo que sube*, la pieza que los organizadores del evento habían anunciado para debatir, fue relegada por su autor para dar paso a la recién nacida *Week-end*... Pero, la primera obra no quedó en el olvido. Meses después la prensa promovió su estreno en tres ocasiones. Aunque contratiempos de una u otra naturaleza impidieron que la propuesta del Teatro Político escalara la escena en la fecha prevista, pienso que este intervalo en que el colectivo esperaba el encuentro con el auditorio debió aprovecharse mejor en función de la maduración de las ideas y de la calidad del montaje.

Los primeros días del año trajeron finalmente el esperado espectáculo. Y, a la salida de la sala, la interrogante no se hizo esperar: ¿es este el mismo Alberto Pedro de *Week-end en Bahía*?

Plantear que *Lo que sube* es anterior en el tiempo a *Week-end*... –data de 1982– no constituye una razón de peso para tomar en cuenta al intentar un juicio crítico. El teatro es un acto que –salvo contadas excepciones– comienza con la escritura y culmina en el hecho teatral. De esto se infiere que la totalidad de los elementos que intervienen en una puesta en escena son los máximos responsables de uno u otro resultado.

Pero, partamos del texto para iniciar un acercamiento a *Lo que sube.* Nuevamente la llamada temática de la producción es el punto de partida. En este caso un grupo de jóvenes son, a primera vista, los abanderados de la presente época, convencidos de la necesidad de hacer frente a un director cansado y corrupto. ¿Conflicto generacional? No. La situación se avisora mucho más compleja, pues sólo uno de estos «nuevos valores», el arquitecto Ayón, mantiene una actitud combativa e inflexible ante los desórdenes que imperan en la empresa constructora. Los otros dejan que la vida les pase por encima y añoran la «cajita» o la cerveza de la fiesta sindical o proyectan un refinado plan de ascensión al poder por la vía del oportunismo.

Desde una perspectiva más abierta los veteranos del centro laboral se cuestionan la eficacia del método de dirección vigente y abogan por uno en concordancia con las necesidades apremiantes de una etapa de cambios. Mas ¡vaya contradicción!, estos hacen planteamientos tan desprejuiciados y certeros que, con su entereza, anulan las intervenciones de los obreros de reciente promoción.

Sucintamente esta es la línea argumental que estructura la obra. La proposición resulta interesante, pero se hace imprescindible analizar su efectividad en el plano artístico, es decir su formulación teatral.

Encarar en la escena las tareas y preocupaciones que nos impone la actualidad inmediata es un reto que nuestros autores deben asumir con objetividad y valentía. Hacerlo entraña la mayor responsabilidad.

Sucede que a veces trasladamos mecánicamente la realidad al teatro y olvidamos la elaboración estética, sin advertir que una obra resulta positiva y necesaria al desarrollo social sólo si su realización alcanza una honda resonancia artística.

Lo que sube falla desde sus primeros parlamentos por pretender alcanzar un naturalismo a ultranza. Los personajes transitan por situaciones que a ratos carecen de justificación dramatúrgica. Tal vez por esto resulta difícil comprender el *cómo* y el *por qué* de cada carácter y tenemos la impresión de estar frente a parlantes o entelequias carentes de psicología propia o convincentes motivos.

Aquí dramaturgo y director no hurgaron hasta delimitar las verdaderas esencias. El texto no muestra

apreciables aciertos de construcción; los diálogos son inconsistentes y apegados a un habla común que no aparece recreada ni reflejada con verosimilitud.

El dibujo de los personajes es otro de los puntos débiles de la pieza. Pongamos por ejemplo a Ayón, rol positivo trazado sin embargo con menos encanto. A pesar de sus buenas intenciones el arquitecto se presenta como el clásico «atravesado» que nunca falta en un colectivo, ¿Por qué él en particular?. En cambio Cedeño, su antagonista, es oportunista pero «buenagente», atributo que lo hace más atractivo a la vista de los demás trabajadores. ¿Hasta cuándo padeceremos los mismos esquemas?

Jorge Reyes, luego de *El brete*, de Abrahan Rodríguez, ha vuelto a las faenas de la dirección, aspecto donde el espectáculo tiene uno de sus puntos neurálgicos.

El director de escena tiene el deber de mostrar su visión de artista comprometido en cada proyecto, no debe olvidar que es también un creador. En este espectáculo esa visión se mantuvo ausente. Jorge Reyes no estableció un nivel de coherencia con los intentos del elenco por salir airoso en la representación de un libreto a medio camino entre el panfleto y el melodrama.

La mano rectora no extrajo sobresalientes notas de los intérpretes. Es casi imposible valorar una labor de conjunto, pues las actuaciones no están orientadas por el mismo camino. No me refiero a una uniformidad que restaría lauros al empeño personal, sino a la adopción consciente de un estilo que debe coadyuvar a la descodificación nítida de un contenido dramático.

El reparto integrado por actores entrenados e inexpertos repite envejecidos esquemas de actuación que rayan por momentos en la caricatura. Pedro Alvarez, el director, no insufla vida a un carácter de por sí decadente. A pesar de considerables intentos, Luisa María Jiménez no logra esquivar los visos melodramáticos que le impone su secretaria, personaje que podría haber aportado riqueza a la trama de haberse facturado mejor desde el punto de vista textual. Mientras, Manuel Portela en Ayón da muestras de inorganicidad y desmesura en cada salida a escena. Sus ademanes y gritos lo sitúan en un terreno límite, a partir del cual todo resulta falso y carente de interés. El intérprete de Cedeño, Max Alvarez, exhibe una mejor caracterización, a tono con los sucesos y reforzando las intenciones deshonestas. Es una apropiación del personaje algo externa pero válida en última instancia.

El diseño de escenografía de Calixto Manzanares es otro de los detalles que a la dirección se le escapa de las manos. El espacio permanece desaprovechado durante las casi dos horas de función y se pierde así la posibilidad de explorar zonas más expresivas. Además, los actores parecen no estar programados para desenvolverse en semejante entorno. ¿Es necesario copiar la realidad ladrillo a ladrillo? Convendría una síntesis y asimilación de los elementos presentes en aras de lograr una escena más estilizada y formalmente bella.

Para el Teatro Político Bertolt Brecht *Lo que sube* no ha sido un acierto. Con anterioridad el grupo sumó a su repertorio otras piezas que abordaban el tema obrero en el socialismo. Recuérdese la trilogía de Alexander Guelman: *El premio*, *Reacción en cadena* y *Nosotros los abajo firmantes*. Estos, en cierta medida, fueron momentos interesantes. Toca a Alberto Pedro y Jorge Reyes volver sobre *Lo que sube*. Tal vez el replanteo del texto y la puesta en escena traigan una justa reafirmación de su título. ●

FELIZ ENCUENTRO CON DON CHICOTE

Osvaldo Cano

El estreno de *Historia del muy noble caballero don Chicote Mula Manca y de su fiel compañero Zé Chupanza* del brasileño Oscar von Pfhul por el Teatro Nacional de Guiñol se convirtió enseguida en un éxito de público y de crítica. Lo primero pudo confirmarse inmediatamente por las largas colas de niños y mayores que se aglutinaban en busca de un espectáculo que nació con la buena fama de lo atractivo. La aceptación de la prensa especializada tuvo su reafirmación máxima al ser elegida entre las mejores puestas en escena del año 1987, en la selección anual que a partir de este año realizan los críticos teatrales convocados por la Unión de Periodistas de Cuba.

Historia... es un texto que no se limita a ofrecernos una versión, actualizada y cercana a las exigencias del público infantil, de la inmortal novela de Cervantes sino que a partir de ella logra la reflexión en torno al significado de conceptos tan singulares como verdad y justicia, demostrando con encomiable sutileza que precisamente aquellos que utilizan el poder en beneficio propio son los más interesados en rehuir la una y entorpecer la otra.

Una de las principales virtudes de la obra de von Pfhul es entablar un diálogo de igual a igual con los niños invitándolos a razonar y descubrir las causas por las cuales se oculta la verdad y falta la justicia. El paternalismo tan común en las obras dedicadas al público menudo es desbordado aquí por el dramaturgo que invita a reflexionar a los espectadores sin detenerse en explicaciones banales y reiterativas que sólo demuestran incapacidad para dirigirse a los niños.

Este afán de comunicarse en un plano de igualdad llega a su punto más esplendente en el hecho de que los protagonistas son un adulto (don Chicote) y un niño (Zé Chupanza)

quien resulta un personaje inteligente, sagaz, con capacidad para entender y asimilar lo que ocurre en su peregrinar y no un ingenuo y cándido muchachito al que deben explicarse todas las cosas en el consabido tono de los peores maestros de escuela. El tratamiento del personaje y su interrelación con Chicote da una medida del conocimiento y respeto del autor quien lo considera un ente pensante y activo.

DON CHICOTE DE GUIÑOL

A partir de este texto excelente Roberto Fernández concibe una puesta en escena de fuerte teatralidad en la que refuerza la aleccionadora vocación de von Pfhul por demostrar que son los hombres de futuro quienes verdaderamente hallarán la verdad y harán con ella justicia. Fernández consigue con sencillez y economía de medios expresivos conformar un espectáculo ameno, fluído y ausente de recursos retóricos, donde la sobriedad es elemento primordial.

Entre los aciertos de la puesta está el reforzar la imagen mesurada y noble de personajes como Chicote y Zé Chupanza, reflejo de tipos populares, contrapuesta a la afectación, irreverencia y maldad del Rey y su secretario, quienes representan a los dueños del poder. Esta dicotomía está presente a lo largo de todo el espectáculo, poniéndose en la balanza de las comparaciones no sólo al Rey y su séquito, sino también a mercaderes ambiciosos y soldados ignorantes.

Si algo falla en el espectáculo es la extensión del mismo, propiciando que los espectadores más pequeños desvien su atención. Hay pasajes en el texto que son reiterativos y bien pudieron podarse en aras de aligerar la propuesta.Escenas como la de los mercaderes, el encuentro con el espantapájaros, los centauros o el toro persiguen un fin común y pudo sacrificarse alguna de ellas. Lo que la salva del tedio —peligro mayor cuando de dirigirse a los niños se trata— es su colorido, su ritmo galopante y sobre todo el uso inteligente de la música y la expresión corporal de los actores con una fluidez escénica sin desnudar la convención que hace al niño cómplice del juego que se plantea desde el escenario.

Cuando Chicote y Chupanza galopan sobre imaginación e imaginancioncito se produce un momento de plena integración ausente de explicaciones paternalistas o innecesarias entre la capacidad del pequeño espectador para ver lo que aparentemente no está y la destreza de los actores para desatar el prodigioso mundo de sus visiones.

En contraste con estos momentos de singular eficacia puede mencionarse la escena de las brujas hilanderas. El tono con que se asume la situación, la inflexión de la voz utilizada por las actrices Miriam Sánchez, Alva Ornellas y Maria Luisa de la Cruz, o los muñecones que recuerdan una imágen simplista y esquemática de las brujas, rompen con la unidad estilística que hasta estos momentos ha conseguido el director, convirtiéndola en muestra de una práctica teatral realmente envejecida.

Los diseños de escenografía y vestuario de Jesús Ruíz, se caracterizan por la sencillez y precisión. Se destaca en gran medida el ciclorama tras el cual se desarrolla el entrenamiento de los soldados, presentados a partir de este recursos como autómatas despersonalizados o la habitación del Rey que es a su vez su trono y su vestimenta. Soluciones imaginativas también son las propuestas para los mendigos-centauros.

La escenografía concebida a partir de escasos elementos y las luces consiguen una coherencia con el tono sobrio que predomina en el espectáculo.

Otro tanto ocurre con la música de Juan Marcos Blanco que acentúa tensiones, destaca la comicidad de algunas escenas o lo trágico de otras y sobre todo ayuda a hacer de esta

oferta una página especialmente agradable en nuestra cartelera teatral. Los colaboradores de Fernández, incluyendo a Ignacio Gutiérrez encargado de la traducción, versión y análisis dramatúrgico, aunaron esfuerzos y consiguieron integrarse al lenguaje escénico impuesto por el director. El resultado final es una muestra inequívoca de la conveniencia del trabajo en equipo y sus inagotables posibilidades.

Un elemento descollante en *Historia* .. es la actuación de Xiomara Palacios (Zé Chupanza); la caracterización que hace del pequeño pastor está llena de detalles, gestos, intenciones propios de un niño, rehuyendo las ñoñerias o falsas ingenuidades. Palacios supo hallar la esencia del suspicaz compañero de Don Chicote, transportándolo al escenario para plasmar una imágen de indiscutible autenticidad y legítima belleza.

Nelson Toledo por su parte nos mostró un Chicote tierno y mesurado. La contención fue una de las características fundamentales en la construcción de este personaje. Dándonos una imagen venerable del caballero soñador y visionario. La interrelación Palacios-Toledo fue una de las claves del lucimiento del trabajo actoral que tuvo como características el equilibrio y el rigor. Ambos actores demostraron ser dueños de sus recursos expresivos destacándose el trabajo con las voces que sin tecnicismos evidentes logran una limpia proyección.

Armando Morales, Angel Enrique Díaz y Lázaro Duyos, asumen los numerosos personajes que intervienen en los distintos episodios. La cualidad principal del trabajo de estos actores es la singularización que logran hacer para diferenciar los distintos roles que encarnan. La calidad de sus actuaciones resulta el apoyo imprescindible para el trabajo de los protagonistas que encontraron en gran medida el necesario contraste.

Historia... es un espectáculo de hondas raíces humanas cuyos presupuestos estéticos pudieran calificarse de tradicionales, es a partir de las reglas de lo mejor de la tradición que es hija de veinticinco años de trabajo del Teatro Nacional de Guiñol que debe evaluarse sin aplicarle esquemas de un idílico teatro de vanguardia. Dentro de los límites y convenciones que se mueve es un espectáculo de indiscutible teatralidad, con un destacado trabajo de integración y confluencia de las artes afines, puestas en función del resultado final.

o Fotos Rafael Cruz.

La virtud de este espectáculo es no estar dirigida solamente a los niños, los niveles de lectura, el cúmulo de sugerencias e interpretaciones que es capaz de propiciar lo convierten en objeto del interés del público de las más disímiles edades, cada uno de los cuales puede encontrar en él claves, resortes, proposiciones que tienen mucho en común con su lenguaje generacional.

«Sabe Zé Chupanza, usted es jóven y tiene mucho tiempo por delante... Usted hará justicia un día. Yo no puedo más... ¡Adios, hasta un día...!». Dice don Chicote en un texto de asombrosa contemporaneidad, y el autor manifiesta a modo de mensaje su fe en que el mundo del mañana gobernado por los niños de hoy sea mucho más justo. Fernández acentúa este concepto en su puesta demostrando nuestra confianza en poder labrarnos un porvenir mejor de la mano de quiénes hoy forman su público y que muy temprano indagan sobre la verdad para ejercer con vigor la justicia. ●

INTENTOS Y DESACIERTOS DE DON CHICOTE

Ana Cecilia Fuentes

Que el teatro para niños es Teatro no hay que repetirlo. Las leyes de este arte se conforman en el proceso mismo de su realización, en cada puesta en escena donde el espectador es un poco actor y cada actor es también un tanto espectador. Sus especificidades habrá que buscarlas en función de su público.

Crear para los niños parece ser algo especial. Las razones para explicarse el estado actual de este teatro deben coincidir, sobre todo, en el hecho objetivo de sus protagonistas. Plantearse la disyuntiva de crear para un público infantil incluye siempre afrontar la ardua tarea de romper esquemas, de violar barreras que han tratado de ajustar este proceso de creación.

Referirse al teatro para niños hace inevitable hablar de *impasse*, de falta de vitalidad, magia, riesgo; no siempre estamos en presencia de un producto artístico que logre llenar una de esas lagunas que con frecuencia se suscitan en nuestra escena teatral.

Historia del muy noble caballero Don Chicote Mula Manca y de su fiel compañero Ze Chupanza, estreno del Teatro Nacional de Guiñol, es una de las puestas en escena en las que el intento de renovación toca sus puertas. Aunque fallido, el interés de su director Roberto Fernández por transitar nuevas rutas y buscar formas de expresión que aporten logros, se hace latente en este montaje seleccionado por la sección de críticos de la UPEC y *Tablas* entre los mejores del pasado 1987.

En una de las frases dichas por Chicote: «Sabe, Ze Chupanza, usted es joven y tiene mucho tiempo por delante... usted hará justicia un día. Yo no puedo más...» se encuentra

la clave de esta interesante pieza del dramaturgo brasileño Oscar von Pfhul. La obra de este autor, caracterizada por la aspiración de llevar al nivel de comprensión de niños y jóvenes ciertos temas sociales y políticos del ámbito universal, se inscribe dentro de dos tendencias paralelas que se han desarrollado en el teatro para niños y jóvenes. Una, centra al niño como protagonista del hecho teatral; la otra, trata de rescatar texto de la literatura universal.

En Historia del muy noble caballero Don Chicote Mula Manca... versión del clásico de la literatura *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Don Chicote y el pequeño Ze Chupanza cabalgan en su imaginación en busca de la verdad para poder hacer justicia. El encuentro con el Rey, el enfrentamiento a las brujas-hilanderas, el enfurecimiento de un toro, la agresión a un espantapájaros, etc., son algunas de las situaciones por las que ambos personajes transcurren en su afanosa búsqueda. Su protagonista Ze Chupanza, «relevo necesario», será el encargado de desarrollar los impulsos constructivos después de vencer junto al héroe los obstáculos que le impedian alcanzar la meta.

Sin embargo, la virtud de este texto precisado por una cuidadosa elaboración literaria y una síntesis que trasciende el simple lenguaje cotidiano, no se afianza. al corresponderle una puesta en escena que, desde el punto de vista artístico, está exenta de conceptos que conduzcan a una propuesta formal enriquecedora. Estamos ante un espectáculo en el que no existe armonía entre texto y puesta en escena.

El montaje es pobre en la utilización de imágenes que estimulen visual y conceptualmente al espectador y propicien el juego al alcanzar varios

o Foto Rafael Cruz.

niveles de lectura; un punto de vista que vaya más allá del que nos ofrece el texto dramático. No existe una idea rectora capaz de proporcionar una ruptura en cuanto a su habitual forma de hacer, una manera más plena de asumir el hecho escénico.

Los actores se han convertido en su mayoría, en meros «intérpretes» del texto, rico en imágenes poéticas y de estimables valores que, plenos de sugerencias permitían enriquecer el trabajo del intérprete.

Si tenemos en cuenta que para que exista teatro sólo son indispensables dos elementos, el actor que lo hace y el espectador para el que se trabaja, comprendemos que, el desarrollo de su expresividad está en la búsqueda de lo esencialmente teatral, donde todos los elementos utilizados pasen siempre por el espacio del actor y se definan a través de él.

La decisión del intérprete de proyectarse mediante la escena le impone la búsqueda de un sistema expresi-

vo que permita tal empeño. Como ha expresado Santiago García: «Para representar su sentido de la vida, para decir de otra manera lo que ya se ha dicho o descubierto, el actor requiere de un sistema expresivo nuevo que, partiendo de su individualidad, se diferencia de su rutina diaria. En esto radica su capacidad creativa, en reinventar su forma de hablar o moverse, en encontrar otros resortes que estimulen la comunicación con su público, para hacer su público porque es el teatro quien crea su público y no el público quien crea su teatro.»

Al reflexionar sobre este planteamiento pienso, que uno de los aspectos que ha limitado el trabajo de los actores en esta puesta es que su intervención en la dramaturgia del montaje ha sido prácticamente nula, y menos aún, al parecer, han trabajado en base a un lenguaje corporal ya concebido y concientizado a través de un entrenamiento.

Descubrir cuantas otras variantes del decir tiene vírgenes al actor en su aparato vocal es una posibilidad que se desaprovecha.

La función de «hacer voces» tan socorrida en el teatro para niños es una convención que se utiliza en la puesta y que afecta escenas tan fascinantes como la de las brujas-hilanderas. De hecho, nos irritamos las más de las veces cuando vemos espectáculos que abusan de «vocecitas» remitidas a una forma de hablar en diminutivo que nada tiene que ver con la búsqueda artística y funcional propia a todo actor.

Es por estas razones que los logros referentes al trabajo de los actores en la representación son intermitentes. Puedo citar como tal la escena del espantapájaros en la que, Angel Enrique Díaz, el actor más joven del colectivo, es capaz de imponer su talento a través de la interpretación creativa de su personaje.

La integración de los elementos escenográficos y sonoros al espectáculo se produce a partir del diseño plástico de Jesús Ruíz y la música de Juan Marcos Blanco. Ambos creadores, de reconocida trayectoria, logran con efectividad incorporar su arte a la unidad dramática de la pieza. Jesús Ruiz dispone de recursos que, incorporados al vestuario de los personajes, resultan de gran originalidad. En el caso del Rey, la capa no sólo acentúa su carácter jerárquico, sino, que es también un elemento escenográfico. El diseño de luces se suma a estos recursos para juntos propiciar una ambientación de impacto visual, que acentúa el efecto expresivo del telón de fondo. Todo ello se apoya en la utilización de la música, integrada al texto a modo de comentario melódico de las diversas situaciones dramáticas.

En Historia del muy noble caballero..., algunos aspectos requieren más trabajo, sería válido proceder a una síntesis en favor del ritmo de la representación, y profundizar en la búsqueda de matices de los personajes. No obstante, su valor se define en la medida que los resortes encontrados en el proceso de trabajo sean eficaces en el momento de establecer la comunicación con el espectador.

De lo anterior expuesto se explica la necesidad de correr riesgos, de romper cierta rutina que ciñe al trabajo del TNG en los últimos años y que atenta contra la variedad de formas y las distintas opciones que pueden enriquecer su sentido. Esta práctica teatral puede alcanzar derroteros significativos si logra incorporar un criterio más agudo sobre su razón de ser ●

PERRA VIDA: PARABOLA DRAMATICA

Roberto Gacio

Por varias razones puede afirmarse que el primer estreno del Teatro de Arte Popular en su nueva sede permanente del antiguo cine Verdún significa un giro de respetable magnitud en la trayectoria del colectivo, además de un valioso hecho escénico en el contexto general de nuestra praxis teatral.

La Perra, de Gerardo Fernández, digno modelo de obra en un acto, tiene su origen en una anécdota de la vida real ocurrida en los años 50: sucesos acaecidos en la vida marginal de dos pescadores corroídos por el hambre y la miseria. La aparición de una perrita, convertida por el azar en esperanza de jugosas ganancias, parece dar un vuelco a sus situaciones; sin embargo, también esta posibilidad se les esfuma y únicamente les queda la delincuencia como medio para subsistir.

Esta tétrica visión pudiera conducir a un director poco sagaz por los senderos de un naturalismo exacerbante. Pedro Angel Vera, egresado del Instituto de Artes Escénicas de Leningrado, quien realiza aquí su puesta en escena más lograda, supo huir de este camino.

El arreglo dramatúrgico se percibe exhaustivo y profundo, se delinean los bloques de acción y se observa la continuidad de los sucesos; Vera sigue de cerca al autor en la cualidad de sabernos contar una historia. Lucha por enriquecer algunos instantes menos elaborados en la pieza y sobre todo, brinda un nuevo desenlace que redondea la concepción parabólica y su marcado acento analógico. Inteligentemente mezcla en su lectura, a partes iguales, la emotividad, la racionalidad y cierto humor negro; por esta vía el discurso escénico deviene realismo grotesco.

El realizador sitúa dos puntos focales en el espacio: las zonas de cada uno de los personajes protagónicos y una dimensión central donde se dirimen las contradicciones más agudas, utilizando el primer plano para mostrar esas incomprensiones abismales. Ubica principalmente en el foro la presencia de algunos de los personajes ocasionales.

El rasgo característico de la propuesta radica en la elaboración de los códigos de actuación. El director incide sobre el arte de los actores al favorecer que brinden los elementos internos y externos de sus personajes mediante la acción. Este aspecto permitió la definición psicológica de los protagónicos; en tanto La Tabla es violento, cruel, pérfido, astuto y sardónico; Remo se muestra tierno, ingenuo, sensible, por lo tanto, más humano.

Charles Arencibia y Rafael Lahera sobrepasan con mucho ese nivel que desafortunadamente encontramos con frecuencia en muchos actores, los cuales sólo llegan a encontrar la organicidad a partir de sí mismos, sin llegar al acabado del desempe-

o Foto Tito Alvarez.

ño interpretativo que exige la necesaria caracterización o el diseño corporal y vocal de los estados interiores del papel, con su correspondiente código sígnico expresado en ademanes, gestos y proyecciones de la mímica facial.

El Remo de Rafael Lahera, actor sin formación académica pero dúctil y sensible, nos traslada una imagen débil físicamente pero de gran fortaleza interna. Flexible en su respuesta gestual y motora se plantea ciertos gestos como *leit motiv*, con ellos acentúa la vehemencia irrefrenable de un joven sin malicia. Este intérprete aún puede ganar en la recreación de algunos pasajes así como en la expresión de los subtextos aunque es plausible el logro de la soledad escénica en su monólogo-diálogo con el pequeño animal.

Con más experiencia, Charles Arencibia se revela aquí como artista de múltiples facetas; desarrolla un movimiento amplio, a veces ampuloso pero preciso, límpido. Proyecta la esencia de su papel: la agresividad y crueldad más atroces. Se regodea en ademanes e intenciones, ora lascivas, ora satíricas o cínicas al representar para su hermano el futuro promisorio que su fantasía les depara. Arencibia es capaz de ser profundamente trágico al reflexionar sobre su adverso destino.

Los tonos altos que emplea La Tabla ponen de relieve el torrente vocal del actor, sin embargo la proyección sonora se ensombrece porque la articulación de las frases y por consiguiente su emisión, el llamado fraseo del actor, no se percibe claramente por el auditorio en ciertas ocasiones.

Ambos intérpretes nos comunican el superobjetivo clave de la obra: la lucha por sobrevivir en condiciones infrahumanas.

Engarzar en un criterio unificador a varios actores de formación y experiencia heterogéneas no es tarea fácil ni muy usual, Vera lo ha conseguido dentro del concepto de una puesta que no copia paradigmas de los grandes maestros, sino que asume a partir de la aprehensión de las

leyes de la escena, modestamente pero con rigor, una versión fundamentada en sus observaciones sobre la vida y sus reflexiones sobre el arte.

Existen otros personajes episódicos: Juan A. Cepero batalla y logra en gran medida humanizar un esquema: el americano, director de cine. El policía de Gerardo Fernández, actor homónimo del dramaturgo, cumple su cometido de agente del «orden» y trasluce concisamente lo avieso de sus planes y la «señora» de Virgen Suárez tiene a su cargo una pamema, basada en la simulación de la caritativa dueña del animalito.

El director ha dejado en un nivel de sugerencia la creencia de los protagonistas en esta pretendida dama. De cualquier modo, ellos no tienen la oportunidad de enfrentarse a tan manida e inhumana estratagema. La actriz traza una cadena de acciones y emplea recursos corporales para escenificar convincentemente su fingimiento. Lo efímero y ligero de estos fragmentos se ha tratado de solucionar con la actuación pero asoma la oreja su carácter de *deus ex machina* un tanto forzado.

La selección musical, de tintes edulcorados, establece un contrapunto patético con el submundo que vemos en la escena. Los elementos de vestuario y utilería elegidos por el director resultan expresivos, aunque parcos, debido a la austeridad que preside la entrega, junto al diseño de luces de Tony Díaz, de ostensible calidad dramática a pesar de la escasez de recursos.

Como el sentido general que se desprende de este espectáculo –el más efectivo para abordar la escuela psicológica– es el cuidado minucioso de la búsqueda consciente de las emociones sutiles y su plasmación lúcida en la actuación, considero estimulantes para el público, los creadores y el colectivo que lo auspició, los consecuentes logros artísticos de *Perra vida* ●

SELECCION UPEC-TABLAS 1987

Rescatando una valiosa tradición que estuvo animada desde la época prerrevolucionaria por los empeños de la Asociación de Redactores Teatrales y Cinematográficos (ARTYC) y la revista *Prometeo*, la Sección de Cultura de la UPEC acordó seleccionar, a partir de 1987, las mejores puestas en escena del teatro cubano, estrenadas en el año por los grupos de todo el país.

Esta selección que organiza la UPEC junto con la revista *Tablas*, pretende convertirse en un vehículo de reconocimiento y promoción para nuestro teatro, al mismo tiempo que retroalimentación crítica de la vida escénica nacional, animados por el criterio martiano de que "un pueblo que quiere ser nuevo necesita producir un teatro original".

El criterio selectivo intenta reconocer anualmente los estrenos que constituyan espectáculos de indudables aportes artísticos en favor del enriquecimiento de nuestro teatro. No se han hecho distinciones en uno u otro género, y tienen igual oportunidad y atención obras del teatro dramático, el teatro musical, el teatro para niños y los espectáculos de integración de las artes en los cuales lo teatral tenga una presencia significativa. No había tampoco una cifra determinada para llenar la selección, sino que podían ser elegidos cuantos espectáculos teatrales cumplieran los propósitos preestablecidos, sin limitaciones de cantidad o género.

Por tanto, el espíritu de este juicio es evaluar el panorama teatral integralmente, sin distinción genérica ni encasillamiento numérico, bajo el único principio de la calidad artística. Pensamos que sólo el sentido del rigor puede avalar la consideración por este esfuerzo de selección anual.

La verdad a la que intentamos llegar con este "ejercicio del criterio colectivo" no puede tener otro objetivo que estimular los resultados artísticos más valederos y, al mismo tiempo, reflejar –con realismo y absoluta justicia– el verdadero estado y la marcha de nuestro arte teatral. Unicamente así podrá existir un auténtico incentivo para todos: artistas, críticos, público.

La Sección aprobó en esta reunión la propuesta de entregar el reconocimiento a las mejores puestas en escena que seleccionemos a partir de ahora, en el mes de enero, cada año, en fecha cercana a la conmemoración de los sucesos de Villanueva (22 de enero de 1869), hito artístico y patriótico que señaló la independencia del teatro como un paso obligado en la independencia de la nación.

Finalmente, los quince participantes en la selección de las mejores puestas en escena del año 1987, analizaron las 94 obras estrenadas por los colectivos teatrales del país y acordaron –en todos los casos, por mayoría–, elegir las siguientes:

- *Mariana* (Teatro Irrumpe). Dirección Roberto Blanco
- *Week end en Bahía* (Teatro Nacional de Cuba). Dirección Miriam Lezcano
- *Historia del muy noble caballero Don Chicote Mula Manca y su fiel compañero Ze Chuparza* (Teatro Nacional de Guiñol). Dirección Roberto Fernández
- *María la O* (Estudio Lírico). Dirección Nelson Dorr
- *Fausto* (Opera Nacional de Cuba). Dirección Iván Tenorio

(Mónica Alfonso, Ana Cristina Braga, Wilfredo Cancio Isla, Armando Correa, José Antonio Evora, Roberto Gacio, Pedro García Albela, Inés María Martiatu, Vivian Martínez Tabares, Raquel Mayedo, Frank Padrón Nodarse, Octavio Borges, Roxana Pineda, Amado del Pino y Lilian Vázquez).

Ciudad de La Habana, 5 de enero de 1988, Año 30 de la Revolución.

EN TABLILLA

• La nueva sede de *Tablas* fue inaugurada el pasado 22 de enero con el encuentro de un grupo de críticos de diversas manifestaciones artísticas con el Ministro de Cultura Armando Hart Dávalos. El papel de la crítica en nuestra actualidad cultural y la problemática de su ejercicio fueron dos aspectos esenciales tratados en la reunión, que se caracterizó por un clima de debate abierto y enjundioso. Una semana después, la blanca fachada de la calle seis acogió a quienes serán sus visitantes habituales: un grupo de teatristas y estudiosos de las artes escénicas participaron en la presentación de *Tablas* 4/87, número dedicado al Festival de Teatro de La Habana 1987 y al XXII Congreso del ITI. El destacado actor Omar Valdés, quien aparece en la contraportada de esa edición, leyó, en compañía de Hilda Oates, una escena de *Dos viejos pánicos*, de Virgilio Piñera, pieza cardinal de nuestra dramaturgia que estrenará próximamente Teatro Irrumpe. Convertir esta sede en un ámbito para la confrontación crítica, el intercambio y la reflexión es un objetivo que *Tablas* ha comenzado a hacer realidad.

o Fotos Expósito.

• Entre el 26 de de enero y el 9 de febrero pasados el grupo de teatro para niños y jóvenes Ismaelillo de Boyeros, viajó a Nicaragua con las puestas de *El recogedor de caracoles*, dirigida por Armando Morales, *La gallinita dorada* y *La caperucita roja*, montajes de teatro de miniaturas bajo la dirección de Wilfredo Linares, un recital de canciones y *Tío Coyote y tío Conejo*, unipersonal de Adalet Pupo. Se presentaron ante públicos de Managua, Granada, Matagalpa, Jinotega y Estelí, en centros de desarrollo de la infancia, escuelas preventivas, mercados, plazas y en la sala experimental Edgar Munguía del Teatro Rubén Darío. *La caperucita roja* fue filmada por el Sistema Sandinista de Televisión. El colectivo teatral también sostuvo encuentros con el puesto médico de internacionalistas cubanos en Jinotega, el Taller de títeres Guachipilín, el Taller de títeres del SSTV y la Comedia Nacional, las tres agrupaciones que trabajan el teatro para niños en el hermano país.

• En la noche del 9 de marzo, en el Café Brecht, un espacio llamado a convertirse en punto de cita para los artistas y amantes del teatro, se inauguró en primer Festival del monólogo, feliz iniciativa del Teatro Político Bertolt Brecht como estímulo al ejercicio profesional de actores noveles y experimentados. La masividad en la acogida y la disímil procedencia artística de los concursantes son dos características evidentes del certamen. En la próxima edición *Tablas* dará a conocer un reportaje sobre este encuentro, que ha recibido con insistencia el nombre de «fiesta del monólogo».

• El destacado director colombiano Santiago García dirigió un taller en la sede del Teatro Escambray, con la participación de actores y directores de varios grupos del país e invitados nicaragüenses. El taller realizó trabajos prácticos en torno a la creación colectiva y analizó el método de trabajo del Teatro Escambray.

• El Teatro Nacional de Guiñol celebró su XXV aniversario el pasado 14 de marzo. Al arribar a este importante cumpleaños el prestigioso colectivo recibió el reconocimiento de todos sus colegas del teatro para niños, por la sostenida labor artística de un cuarto de siglo dedicados al público infantil que semana a semana colma su sede. Durante estos años ha merecido numerosos premios, entre los que se destaca el Premio Ollantay 1982 que otorga el CELCIT de Venezuela. Actualmente el TNG realiza un promedio de cuatro estrenos anuales y mantiene en repertorio activo treinta y cuatro espectáculos que le permiten una programación variada y estable.

• A inicios del año abrió sus puertas al público el Café Teatro Máscaras del grupo Buendía con el estreno del estremés de Cervantes *Los habladores*, dirigido por Félix Antequeras. El variado programa del nuevo espacio se inicia con la acción plástica *Las máscaras*, por un grupo de actores e incluye juegos y ejercicios de actuación con la participación del público.

• Con la luminosa versatilidad y el encanto que la caracterizan, Denise Stoklos se reunió con un grupo de periodistas y críticos en la sede de *Tablas*. Fue una provechosa tarde de sábado en la que la actriz brasileña relató el proceso creador de sus espectáculos *Denise Stoklos en Mary Stuart* y *Hamlet en Irati*, y manifestó su entusiasmo por la riqueza del diálogo que ha entablado con el público cubano desde la escena. La Stoklos sustentó con pasión la necesidad de un *teatro esencial*, como vía de expresión legítima para la identidad cultural latinoamericana.

pág. 35 **Un diálogo con Alicia Bustamante**

25 Aniversario
TEATRO NACIONAL DE GUIÑOL