

Miembro Fundador del ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



tablas

revista de artes escénicas No.3-4/1994

Dos miradas a un Dramaturgo

La boda, Virgilio Piñera



RETABLO
de la memoria

libreto No.34
LOS EQUIVOCOS MORALES
de Reinaldo Montero

**PERFILES DE
UNA DECADA**



GUANABACOA'94

**VENTANA
ABIERTA
A UNA**

MANIFESTACION

tablas No. 3-4/1994
 revista del Consejo Nacional
 de las Artes Escénicas
 San Ignacio 166 e/ Obispo
 y Obrapia, Habana Vieja, Cuba.
 Apdo. Postal 297
 Teléfono: 62 8760

Directora
YANA ELSA BRUGAL

Redacción
ERNESTO RODRIGUEZ HDEZ.

Diseño computarizado
ORLANDO S. SILVERA

Mecacopia
JACQUELINE PUEBLA

Secretario ejecutivo
PEDRO LUIS MTNEZ.

Administración
RIGOBERTO SANCHEZ

Portada: **La boda**. Grupo El Público.
 Foto: Lessy Montes de Oca. Reverso
 de contraportada: **Santa Cecilia**.
 Galiano 108. Foto: Roberto Moro.

tablas aparece cada tres meses. No se
 devuelven originales no solicitados.
 Cada trabajo expresa la opinión de su
 autor. Permitida la reproducción indi-
 cando la fuente. Precio: \$ 5.00.



CONSEJO
 NACIONAL DE
 LAS ARTES
 ESCÉNICAS

Ministerio de Cultura

PERFILES DE UN NUEVO ROSTRO EN EL TEATRO CUBANO	
Pedro Morales y Omar Valiño	2
EL ESPACIO PARA UN PUBLICO EXCLUIDO	
Liliam Vázquez	11
EL RECLAMO DE LA DRAMATURGIA COMUNITARIA	
Gerardo Fullea León	13
MAS ALLA DE LA PERIFERIA	
Marcia Munhoz	16
EL TEATRO NOH	
Texto inédito de Marguerite Yourcenar	18
UN HOMBRE QUE SABE QUEDAR EN LA MEMORIA	
Ada Oramas	22
LA BODA: UNA CONVERSACION A TRES VOCES	
Bárbara E. Rivero	27
SIN MEMORIA NO HAY FUTURO	
Alberto Curbelo	34
VENTURAS, CONFLUENCIAS Y ... GUANABACOA '94	
Jorge Luis Torres	39
TRADICION Y CONTEMPORANEIDAD EN EL TEATRO DE TITERES	
Esther Suárez	45
EL TEATRO LIRICO EN CUBA	
L. M. Ocegüera	47
TEATRO Y UTOPIA EN EL SIGLO XX	
Magaly Muguercia	51
LA DANZA DEL 2000: DESAFIO AL INFINITO	
Ismael Albelo	59

LOS EQUIVOCOS DE LA MEMORIA

Amado del Pino65

Libreto No.34

LOS EQUIVOCOS MORALES

de Reinaldo Montero



Comunidad '94



críticas

**A PROPOSITO DE UN PREJUICIO:
LA HABANA Y EL AMOR**

Omar Valliño85

NUESTRA SEÑORA DE LOS AHOGADOS

Raúl Alfonso88

UN ZUNZUN VENIDO DEL NORTE

Freddy Artilles92

**CLITEMNESTRA
EN LAS ESCALERAS DEL TIEMPO**

Waldo González95

NO NECESITAMOS OTRO HEROE-

R.A.98

Libros

DESVELOS Y OBSESIONES DE UN MAESTRO

R.A.102

**UN NUEVO RETO
PARA LAS ARTES ESCENICAS CUBANAS:
LA COMERCIALIZACION INTERNACIONAL**

Cristina Amaya104

TABLILLAS106

**I TRIENAL
UNEAC
TEATRO
DE
TÍTERES**



PERFILES DE UN NUEVO ROSTRO EN EL TEATRO CUBANO

Valoraciones de dos jóvenes críticos: una nueva generación de los ochenta

Se requiere mucha voluntad para, venciendo las resistencias de los procesos culturales a ser periodizados, encontrar ciertos límites que permitan establecer un conjunto de regularidades y correspondencias caracterizadoras de una época. El riesgo que todo proyecto de esta naturaleza entraña crece si el investigador selecciona su época, esa realidad concreta de la que apenas lo separa una evolución más o menos discreta de los acontecimientos. Si bien se reconocen aportes en trabajos relativos a grupos y obras específicos, la apoyatura más valedera se encuentra en aquellas miradas capaces, por su lucidez y sagacidad, de orientarnos en el marasmo de lo inmediato. Las cuartillas que se leerán, primeros apuntes ordenados de una investigación por concluir, son deudas de tres ensayos cortos que proyectan una luz reveladora sobre la escena cubana de los últimos años¹.

1 Los ensayos en cuestión son: "El teatro cubano en vísperas de una nueva década", de Graziella Pogolotti (*Revolución y Cultura* 2/91, p. 22-26; *Tablas* 33/91, p. 3-8); "El teatro cubano hacia otro paradigma", de Rosa Ileana Boudet (*Conjunto* n. 94, julio-septiembre 1993, p. 54-64); "¿Hacia dónde vamos?", de Vivian Martínez Tabares (*La gaceta de Cuba*, julio-agosto 1992, p.36-38).

La década del 80 trajo consigo movimientos sustanciales en ese vasto mosaico que es la cultura cubana. El denominado proceso de rectificación de errores y tendencias negativas sirvió de marco institucional para un diálogo que la sociedad venía requiriendo con carácter perentorio. Ese diálogo fue real sólo hasta la discusión del llamamiento al IV Congreso del Partido. A partir de entonces, un conjunto de circunstancias que van desde el desplome del campo socialista hasta posiciones oficiales en torno a la unidad revolucionaria, fueron velando el intercambio de ideas.

Cuba arriba a los 90 inmersa en grandes esfuerzos por una supervivencia que preservara las seguridades sociales básicas. Discursos políticos y acciones comerciales han ido flexibilizándose como parte de una renovación de las relaciones que, si bien no responde aún al conjunto de expectativas de la población, debe ofrecer otros resultados a mediano plazo. El desarrollo acelerado del turismo y el fomento de la inversión extranjera apuntan hacia una apertura positiva desde el punto de

vista económico; pero estas medidas aparecen asociadas a nuevas circunstancias que erosionan la vida espiritual de la sociedad.

Repentinamente la noción de país entra en crisis. Imágenes divergentes coexisten, en y sobre una misma realidad. En este universo de incertidumbres, la cultura ha devenido pilar de cohesión insuperable. Los sistemas de propaganda ideológica, que apenas han sabido apoyarse en el factor cultura a lo largo del proceso revolucionario, recurren hoy, con notable premura y torpeza mayor, a incluir elementos culturales entre sus alternativas de comunicación. Unido a la autenticidad y la vitalidad de la cultura cubana, las políticas culturales de la Revolución, amén de sus errores prácticos, han contribuido decisivamente a que en esta hora podamos sentirnos reconocidos y de algún modo salvaguardados en un concepto de cultura.

El nuevo rostro de la cubanidad viene perfilándose, desde los 80, en el terreno de la cultura. Al ritmo que lo permiten las contingencias, respondien-

do a reclamos orgánicos y no a discursos preestablecidos, con una tenacidad sorprendente y con una vocación profundamente humana y creadora, lo mejor del movimiento artístico e intelectual cubano ha ido dando, o ha ido estimulando, entre los 80 y los 90, las pautas de una renovación cultural que presupone mutaciones en la escala de valores de esa creación continua que es la identidad nacional.

Una nueva generación de escritores, músicos, artistas plásticos y escénicos y de los medios audiovisuales, así como críticos e investigadores, formados en las escuelas de arte y en las facultades de humanidades, y otros sin una preparación exactamente académica, emergen en el panorama cultural de los 80 decididos a cambiar lenguajes y modos de expresión, a subvertir todo tipo de esquemas y tabúes. Esa hipercreatividad que los ha caracterizado, hondamente revolucionaria, llegó a interpretarse en un primer momento, con criterios bastante estrechos y nada ingeniosos, como provocaciones situadas al margen de la Revolución. De todo ha habido siempre en la viña del Señor, como reza un refrán popular, pero es más vergonzoso pretender ponerle límites a la vida, y por tanto a la creación artística que de un modo u otro la refleja, que aceptar a tal o cual artista que ha hecho suyo un concepto de cubanía excluyente de valores y definiciones esenciales.

En las artes plásticas, que sin lugar a dudas han estado a la cabeza de esta renovación, puede verse la permanencia de un pensamiento común. No pocas de las exploraciones y propuestas de la déca-

da anterior, aunque conectadas por diversos caminos y con diferentes propósitos a elementos de la mejor tradición pictórica y gráfica, se tornaron efímeras por su inmediatez y su regodeo en la provocación política más que en el riesgo artístico. Sin embargo, ese movimiento, que podía creerse desarticulado, con sus mejores representantes en el exterior, ha transmitido, en la IV Bienal de La Habana, un nuevo aliento de vida que encarna en otros nombres. Asistido por el más legítimo de los derechos, el Instituto Superior de Arte mostró durante ese evento una exposición con obras de altísima elaboración conceptual y formal, portadoras de un espectro ideológico más amplio y más incisivo aún que el de sus predecesoras, pero a la vez más refinado y sutil, con una factura que hacía dudar sobre la veracidad del llamado Período Especial. El nombre de esta exposición no pudo escogerse mejor ni ser más sintomático. El conjunto de piezas cuyos rasgos generales hemos querido delinear se agrupaban bajo el título: "No valen guayabas verdes".

Vinculadas a una larga tradición de resistencia, las más sobresalientes expresiones de la historia teatral cubana, aquellas que han impulsado cambios de estética y concepciones creadoras, encuentran opciones de continuidad en las propuestas que inundan la escena de los 80 y cristalizan en los 90 hacia un nuevo paradigma. El teatro de arte del período de las salitas, enriquecido en las investigaciones de Vicente Revuelta con Teatro Estudio y Los Doce, ha sido, en términos de continuidad, la vertiente más favorecida en la medida que quedó

trunca en los años 70. Pero no se puede desdeñar tampoco, como fuentes nutrientes para los jóvenes teatristas, el teatro popular de Paco Alfonso y las experiencias de teatro comunitario que han tenido su más alto exponente en el Grupo Escambray de los primeros momentos. Por otro lado, la búsqueda de la verdad como tema universal de la dramaturgia cubana, desde José Antonio Ramos hasta Abelardo Estorino, se mantiene en el orden de preferencias, muchas veces con matices desgarradores, para los dramaturgos noveles. No han logrado establecer nexos con la tradición, sin embargo, las formas del teatro musical; y el teatro lírico continúa incorporando a jóvenes valores dentro de modelos expresivos urgidos de revitalización y enriquecimiento.

Si intentamos rastrear el itinerario básico que resume el surgimiento, desarrollo y maduración de una nueva generación teatral en Cuba, no podemos desconocer el estreno, en 1981, de **La emboscada** bajo la dirección de Flora Lauten con la primera promoción de graduados de teatro en el ISA. Allí está el acto fundacional y el inicio teatral de una década, que comenzaría también para la plástica a fines de ese mismo año con la exposición Volumen I. Curiosamente, **La emboscada**, original de Roberto Orihuela, había cerrado el proceso de trabajo llevado a cabo durante los 70 por el Teatro Escambray. Es este un texto que trataba hechos ya lejanos para la fecha de su estreno (1978), pero a la vez era portador de un conflicto ético de resonancias más amplias que, sin embargo, la puesta en escena del Escambray no jerarqu-

zaba, remitiéndose al conflicto en términos históricos.

Mientras, en la puesta en escena de Flora Lauten la ruptura como continuidad deviene puente entre una y otra década, entre una y otra generación. En el proceso de trabajo y en las imágenes mismas de **La emboscada** llevada a escena por el grupo de estudiantes, se subrayaba el conflicto ético, individual de los personajes, imbricándose así en la polémica por los sucesos del Mariel.

Discípula de Vicente Revuelta, protagonista de las experiencias del Escambray, fundadora y directora del Teatro La Yaya, Flora Lauten había conducido un proceso cuya verdadera dimensión fundacional se da al condensar, si no todos, la mayoría de los signos, preocupaciones y características del movimiento que entonces se iniciaba: la búsqueda de valores en el pasado que se perpetúan en un presente histórico; el afán experimental -que incluía la desconstrucción, la recontextualización y las exploraciones hacia un nuevo lenguaje-; el deseo de diálogo con la realidad y sus conflictos más ásperos; y la ética del servicio, puesto que esta primera promoción del ISA fue el núcleo fundador del Teatro Mirón Cubano, sobre la base del Conjunto Dramático de Matanzas, que ya existía. Este hecho anticipaba, por otro lado, la necesidad de nuevos grupos que dieran cauce a las inquietudes de los jóvenes.

Justamente por la confluencia de esos núcleos de jóvenes teatristas, que crecieron como reflejo del arribo natural de otra generación a la vida del

país, con las problemáticas generadas por esa misma situación, es que el universo juvenil domina una amplia zona de la creación teatral durante el primer lustro de los 80. Se pueden recordar **Los novios**, de Roberto Orihuela; **Tema para Verónica**, de Alberto Pedro Torriente; **El compás de madera**, de Francisco Fonseca y **Proyecto de amor**, de José González como exponentes -y aún no serían los ejemplos más adecuados- de una dramaturgia superficial, concentrada en las preocupaciones ideotemáticas sin atender a búsquedas en el plano teatral, lo que ha determinado que, al cabo de unos años, no quede nada de ella.

Quizás en términos de público e impacto social no hubo en toda la década un acontecimiento teatral de la magnitud de **Molinos de viento**, escrita por Rafael González y estrenada por Teatro Escambray en 1984. Aunque no se trataba exactamente de un acto creativo asumido por jóvenes (si bien eran jóvenes muchos de sus actores), el punto de vista crítico de la obra y el papel del arte en este sentido cobraron relevancia para quienes se formaban en las escuelas de arte y en los grupos existentes.

Para ellos, 1985 resultó un año decisivo. Vicente Revuelta condujo a un grupo de estudiantes del ISA a un nuevo montaje de **Galileo Galilei**. Estábamos ante otro reordenamiento, otra recontextualización de Brecht. La experimentación como divisa y la interacción entre actores, dramaturgos, teatrólogos, artistas plásticos y músicos en escena definirían a esta propuesta.

Si **Molinos de viento** fue quizás el acontecimiento teatral más importante de la pasada década en términos de público e impacto social, puede que el suceso más relevante en cuanto a nivel de polémica entre los teatristas haya sido **Lila la mariposa** (1986), del Teatro Buendía. La continuidad de Flora Lauten como maestra del ISA desembocó en la creación de ese colectivo con la quinta promoción de egresados. Los enfrentamientos alrededor de **Lila...**, espectáculo con el que se graduó el grupo, ocurrieron plenos de pasión. Muchos reaccionaron indignados ante lo que consideraban una adulteración del texto de Rolando Ferrer. Pocos entendieron este montaje como muestra de la mutación de lenguajes.

Más allá de sus complejidades internas y de sus contradicciones externas, la Facultad de Artes Escénicas del ISA era el espacio generador donde se decidía el futuro. Los profesores soviéticos de los primeros años fueron siendo sustituidos por artistas claves de nuestro movimiento teatral. Bajo la dirección de Graziella Pogolotti, se pusieron a prueba nuevas concepciones pedagógicas a tono con las peculiaridades del teatro cubano.

Es allí donde aparece, gracias a la tenacidad de un reducido núcleo de estudiantes de teatrología, un pequeño boletín llamado **La maza**, que vió la luz entre 1984 y 1985 con cinco volúmenes. Este boletín se caracterizaba por una perspectiva crítica directa y descarnada. En este sentido, es indiscutible el papel de la revista **Tablas**, creada por Rosa Ileana Boudet, como incentivadora de un proyecto

generacional para el teatro cubano. Esta revista se convirtió en espacio fundamental para los nuevos dramaturgos, críticos e investigadores que pulsaban nuestra realidad teatral. En ambas publicaciones se resume el rol del pensamiento en la constitución de una nueva generación. Cuando todavía no estaban los grupos, el aprendizaje y la sedimentación fueron encarnando primero en los individuos. La escena comenzó a cambiar toda vez que las exigencias por transformarla estaban en la mente, la voz y la actitud de algunos.

Como corresponde al desarrollo inmanente del teatro en su historicidad, los dramaturgos son los primeros que comienzan a evidenciar regularmente una ruptura. Las obras que se escriben, varias al amparo de los procesos de formación y graduación del ISA, acusan una indudable influencia de la creación dramática internacional y del teatro de Virgilio Piñera, hasta ese entonces una zona de silencio. La fuerte vocación experimental en cuanto a estructuras, diálogos, acciones, concepción de la fábula y los personajes no se apartan, sin embargo, de un afán por penetrar y explicarse la realidad del hombre cubano contemporáneo. La línea temática de los poetas del siglo XIX, por ejemplo, no hace más que explorar ciertas claves "eternas", cíclicas en la historia de la nación, con énfasis en el papel del individuo -su ser más íntimo- en la sociedad. En cuanto proposición para la escena, esa dramaturgia contaba ya, iniciando el segundo lustro de los 80, con una serie de valores que la praxis teatral cubana no era capaz de asumir en aquel momento.

En 1986 tiene lugar en la Facultad de Artes Escénicas uno de esos acontecimientos que la historia no recoge en parte alguna y, sin embargo, son de importancia capital. Se trata del taller impartido por Helmo Hernández (hijo) a un grupo de estudiantes sobre los postulados teóricos y prácticos de Eugenio Barba. A partir de ese instante, el nombre de este teatrista y el de su grupo, el Odin Teatret, se convertirían en una obsesión para el joven teatro cubano. Las múltiples ramificaciones de esa influencia se detectan, bajo formas muy variadas, en casi todos los representantes de la generación.

Con Barba se afianza la aspiración a un actor más integral y capaz, partiendo de su historia personal y de sus potencialidades energéticas. Al asumirse el entrenamiento en su primordialidad, se revaloriza el proceso de creación como trabajo que reclama participación activa del individuo y del grupo en tanto célula imprescindible a todos los niveles de la praxis escénica. Se profundiza, también, una determinada reacción contra el texto verbal como estructura rectora de la puesta en escena.

A partir de 1986 y 1987 se hace más evidente lo estrecho del marco institucional para las artes escénicas. El nacimiento de Irumpe y Buscón, ambos en 1983, bajo la dirección de Roberto Blanco y José Antonio Rodríguez respectivamente, fue un antecedente importante en cuanto a la creación de nuevos colectivos. Sin embargo, es con el reordenamiento del Centro Experimental de Teatro de Santa Clara por parte de su director Fernando Sáez, de

donde nace Teatro 2 con su espectáculo **El hijo** (1986-87), que se confirma la necesidad de crear nuevas agrupaciones, partiendo de un ejercicio de libre asociación en virtud de intereses artísticos. Idéntica significación alcanza la creación del Teatro Buendía por Flora Lauten en 1986.

En 1987 se funda en la Facultad de Artes Escénicas el Festival Elsinor, que se convertiría en el espacio de diálogo, conocimiento y legitimación por excelencia de la nueva generación teatral. Más allá de las fronteras del río Quibú, este Festival se abrió a la zona emergente del movimiento teatral de toda la isla.

Con **La cuarta pared** (1988), de Víctor Varela, se produjo el sisma definitivo. Así, la polémica llegó incluso a los grises periódicos del país. Un grupo de jóvenes patentizaba, por encima de las conquistas estéticas, su decisión de hacer teatro a toda costa, sin aprobación oficial, sin base técnica, algunos sin escuela previa. A partir de este espectáculo se sucederían los acontecimientos definitivos: **Epur se mouve**, del Ballet Teatro de La Habana; surgimiento de varios grupos y extensión de focos teatrales a lo largo de la isla; nacimiento de nuevos espacios de confrontación como el Festival del Monólogo en La Habana, donde confluyen teatristas de la generación intermedia con los talentos jóvenes.

Otros hechos a destacar en los epígonos de los 80, que reafirman la continuidad del proceso, son los estrenos de **Las perlas de tu boca**, del

Teatro Buendía; **Asudiansán**, de Teatro a Cuestas; y la trilogía de teatro norteamericano de Carlos Díaz, auspiciada por el Teatro Nacional. Como posibilidad de confrontación, diálogo y creación a un nivel muy alto dentro de las expectativas del teatro contemporáneo, los talleres con que se inició la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe (EITALC), en 1989, se suman a esta síntesis de momentos significativos.

Espectáculos de los cuatro primeros años de nuestra década evidencian la madurez ganada por los grupos en sus respectivos proyectos escénicos: **Safo**, **Eréndira** y **Las ruinas circulares** (Buendía); **Rara avis** (Teatro a Cuestas); **Niñita Querida** (Teatro El Público); **La ópera ciega** y **Segismundo ex marqués** (Teatro del Obstáculo); **El lance de David** e **Historia de un viaje** (Estudio Teatral de Santa Clara).

Así, la década de los 80 se ha adentrado en los 90; y quizás pueda aventurarse que ese largo proceso de acumulación y decantación que tuvo su expresión fundacional en 1981 vino a culminar en 1993. Ningún suceso particular puede tomarse como punto de cierre. No obstante, las circunstancias de 1994 han tenido otros matices, que han exigido nuevas respuestas, han complejizado particularmente la estabilidad de los proyectos y puesto en crisis la calidad de sus resultados. Incluso un premio bastante controvertido y fragmentario como el Premio de la Crítica a las Mejores Puestas en Escena, otorgado conjuntamente por la UNEAC, la UPEC y **Tablas**, ofrece, en sus ediciones correspondientes

a 1993 y 1994, una muestra diáfana del cambio. Si en 1993 se lograron premiar nueve puestas en escena, al año siguiente sólo tres recibieron la distinción.

Son varios los colectivos que, desde fines de los 80 y principios de los 90, han surgido como portadores de inquietudes renovadoras. Algunos de esos colectivos se han desarticulado, por múltiples factores que no siempre incluyen inconsistencia en sus propósitos artísticos: Teatro La Ventana, de María Elena Ortega; Teatro Luminar, de Carmen Duarte; Almacén de los Mundos, de Liuba Cid; Oscenibó, de Sarah María Cruz; Teatro 5, de Tomás González. El número mayor de agrupaciones, sin embargo, se mantiene en activo en este momento: Teatro Buendía, de Flora Lauten; Teatro a Cuestas, de Ricardo Muñoz; Teatro El Público, de Carlos Díaz; Estudio Teatral de Santa Clara, de Joel Sáez; Teatro del Obstáculo, de Víctor Varela; Teatro en las Nubes, de Rolando Tarajano; Teatro El Puente, de Jorge Ferrera; Teatro D'Dos, de Julio César Ramírez; Teatro D'Sur, de Pedro Vera; Galiano 108, de José González; Teatro Caracol, de Eliana Ajo; Octava Villa, de Carlos Chirino; Teatro del Espacio Interior, de Mario Junquera; y Teatro de los Elementos, de José Oriol. Esta relación, incompleta o tal vez exagerada, es susceptible de revisión desde varios puntos de vista, entre los cuales debemos priorizar el trabajo que se viene haciendo en varias provincias.

2

¿Qué caracteriza a esta joven generación de teatristas? Sabiendo de antemano que el

comportamiento de estos caracteres no ha de ser el mismo para todos los proyectos, ¿cuáles son los paradigmas de conducta creativa a los que esa generación aspira?

Debemos comenzar refiriendo su actitud ante la profesión. Encontramos la necesidad de reivindicar el teatro no sólo como espacio de trabajo sino como espacio de vida: profesión y vida personal suelen establecer particulares vínculos de interconexión. Por lo general, la preocupación central no es figurar en la plantilla de un colectivo de determinada categoría, teniendo un alto nivel como actor e interpretar personajes preferentemente protagónicos. La preocupación central no es, menos aún, preservar la distancia promedio de cualquier trabajador que cumple su jornada laboral y regresa al hogar.

Al subvertir este esquema de relación, que tanto hemos visto y aún vemos en el teatro, el grupo se convierte en verdadero protagonista que centra, canaliza y expresa intereses grupales e individuales, artísticos y personales, generacionales. Teatro a Cuestas, Teatro El Puente, el Estudio Teatral de Santa Clara son de alguna manera comunidades móviles, flotantes, que transitan en espacio y tiempo, que -al decir de Eugenio Barba- mueven herencias de sus integrantes hacia sí mismos.

Esta dinámica de grupo abierto, móvil, recéptivo y a la vez protector suele sustentarse sobre un eje que es al unísono columna vertebral y accionar permanente: la investigación. De un modo u otro todo proceso de puesta en escena entraña cierta investigación, en la medida que toda explo-

ración artística para construir determinada imagen cualificada y codificada demanda investigar cosas, sintetizarlas, reelaborarlas en un nuevo discurso. Pero cuando hablamos de la investigación como columna vertebral de un grupo estamos hablando de otro concepto de investigación. En primer lugar, se trata de una acción de profundización permanente en los códigos en que ese grupo se expresa, y -consecuentemente- en el conjunto de recursos técnicos de cada actor integrante del grupo. Se trata de desarrollar toda acción del grupo investigando en su entrenamiento, en las sensibilidades que operan, en las incidencias externas e internas. Se trata de buscar, en principio, un autoconocimiento a fondo, elaborado y reelaborado, individual, colectivo y grupal, como base para emprender y ejecutar procesos de creación particulares que a la larga no son otra cosa que investigaciones en sí, además de fases interconectadas de un sistema creador integral que, obviamente, no está exento de mutaciones, avances y retrocesos.

La configuración de un texto espectacular deviene un sistema orgánico donde el trabajo investigativo puede abarcar las materias primas para la escritura e improvisación, el entrenamiento general y el entrenamiento específico, los lenguajes constructivos particulares, las confrontaciones con el público, las reescrituras del texto dramático, ... **El bosque** (1994), de Teatro a Cuestas, quedó conformado en un mes de intenso trabajo; pero su verdadera significación en la trayectoria de ese grupo no se entiende si no se confronta con todo un proceso de

investigación-creación, que había cerrado una etapa con el espectáculo precedente: **A la vuela vuela** (1993-94). **El bosque** no se entiende tampoco si no se ve como investigación en sí que le permitió al grupo, luego de un doloroso desgajamiento, volver a un punto de arrancada, incorporar a un nuevo integrante y explorar en el sentir particular de los actores ante una circunstancia dada a nivel de grupo. En ese caso, el sistema de trabajo que descansa en una exploración investigativa continua, desde entrenamiento hasta espectáculo pasando por escritura dramática y definición de componentes básicos y no básicos del tejido espectacular, y la actitud emanada de ese sistema de trabajo, constituyó la salvaguarda del grupo, su espacio de resistencia y preparación para un nuevo lanzamiento que lo situara en una dimensión otra.

La importancia del entrenamiento es otro rasgo a considerar. Ya sabemos que todos los actores entrenan (o al menos deben hacerlo), pero no de igual manera ni con los mismos propósitos. Aún en los grupos mencionados, el entrenamiento suele tener matices bien diferenciados. Los une, en cambio, el hecho de que el entrenamiento sistemático constituye la vía principal de autoconocimiento del actor en sus distintos resortes técnicos y posibilidades interpretativas. El entrenamiento, además, se concibe y ejecuta concatenadamente, y en este sentido modela una imagen del actor y del grupo. Podemos reconocer a un actor entrenado por Flora Lauten o Nelda Castillo para sus procesos creativos con el Teatro Buendía. Del mismo modo

pueden identificarse los resultados del entrenamiento de Ricardo Muñoz con Teatro a Cuestas o de Joel Sáez con el Estudio Teatral de Santa Clara.

Concebido y desarrollado como autoestudio en sistema, el entrenamiento sitúa al actor sobre un campo físico y energético de posibilidades prácticamente ilimitadas a tono con sus propios códigos expresivos y los del teatro que hace. El registro de posibilidades interpretativas de José Juan Rodríguez parecía menor con respecto a lo revelado por este actor en **Las ruinas circulares**, bajo la dirección de Nelda Castillo. El entrenamiento seguido por esa directora tiende a romper bloqueos e inhibiciones y a dejar fluir el imaginario creativo, y sensible de sus actores en la construcción no sólo de los personajes sino también de la fábula de la puesta en escena. En sus primeros acercamientos al trabajo actoral, Roxana Pineda, egresada como teatróloga y no como actriz, evidenciaba, junto a una interiorización sensible, cuidadosa, refinada, una deficiencia vocal que parecía insalvable, vinculada, más que al empleo de los resonadores, a la potencia de los órganos de fonación. En **Antígona**, varios años después de aquellos primeros acercamientos, la actriz hace gala de múltiples recursos interpretativos, denotando una esmerada educación y potenciación de su voz, alcanzadas sólo en virtud de un entrenamiento sistemático y riguroso que sin lugar a dudas forma parte de una vivencia teatral concreta.

La importancia del entrenamiento llega a comprenderse en toda su dimensión cuando

conocemos de espectáculos creados desde el entrenamiento, como espacio generador en la búsqueda y orientación de una idea, un tema, una preocupación; y también como espacio generador en la construcción del discurso del espectáculo. **Las ruinas circulares** es ejemplo de ello.

Si algo viene a reivindicar con fuerza este teatro es el papel centro del actor. El Festival de Teatro de La Habana de 1991 estaba precedido por una idea que, ya en aquel momento, era una perogrullada: el teatro es el actor. Las experiencias más ricas de la escena cubana de los 80 habían validado con creces esta idea. Se puede decir que hoy vivimos una suerte de retorno al texto dramático, pero sólo como resorte poético de la escena que emana y se filtra ante todo a través del actor en situación de representación.

No sólo se reconoce: se asume, en la práctica, que sin el actor no hay teatro. Sin el actor preparado física y mentalmente, entrenado, dispuesto a aportar, modificar y remodelar las pautas de un espectáculo. Para nombrar a exponentes de este movimiento no podemos limitarnos a dramaturgos y directores como Joel Cano, Ricardo Muñoz, Carlos Celdrán, Salvador Lemis, Silvia Ramos, Jorge Luis Torres, Marcial Lorenzo, Víctor Varela, Nelda Castillo, Joel Sáez, Raúl Martín, Raúl Alfonso, Rolando Tarajano, Lidia Lápidus o Jorge Ferrera. Junto a ellos es imprescindible situar a Bárbara Barrientos, Roxana Pineda, Mérida Urquía, Antonia Fernández, Catherina Sobrino, Liliam Kourí, Orisel Gaspar, José Antonio Alonso, William Fuentes, Carlos Acos-

ta, Hugo Laguna, José Juan Rodríguez, Carlos Cruz y Justo Salas, entre otros. De alguna manera, el auge que ha tenido el unipersonal en la escena cubana de los 80 y los 90 está vinculado justamente a este redimensionar el papel del actor, asumido íntegramente por los teatristas jóvenes.

Aunque hemos hablado de actores, directores y dramaturgos, las especialidades dentro de esta práctica teatral no están rígidamente separadas. Es frecuente el intercambio de roles, como lo ha enunciado Graziella Pogolotti, donde los distintos espacios creativos del arte del teatro son compartidos, tomados o cedidos por varios integrantes de los colectivos. Así, es común que un teatrólogo, dramaturgo o actor incursione en la dirección; que un actor o director escriban un texto dramático base; que un teatrólogo opte por la actuación. Esta práctica es natural hoy en las aulas del ISA y marca de alguna manera a los egresados. Ese intercambio de roles aparece asociado a una honda necesidad de asumir el teatro como un todo, en su complejidad, y desde una condición integral del teatrista.

El imperativo de rebasar el criterio del actor como simple enunciator de textos u objeto móvil en manos del director, así como la necesidad de enriquecer los conceptos e ideas que en torno a la vida y al teatro animan a estos jóvenes artistas, los han conducido a desarrollar un pensamiento abierto a las recientes aportaciones teórico-metodológicas. Nuevos métodos de lectura y análisis del texto dramático se han articulado en las últimas décadas en el mundo. Otras

categorías de análisis teatral han ido sustituyendo aquellas de corte filológico, en consonancia con un desarrollo acelerado de la ciencia teatrológica. Disciplinas científicas diversas se han puesto en función de comprender, desentrañar y particularizar el funcionamiento de los signos, códigos y lenguajes de la representación, que en el mundo de hoy adopta formas infinitamente variadas. Todo esto aparece como consecuencia de un afán tal vez patológico en el hombre del siglo XX: superar vorazmente los niveles de conocimiento. Para alcanzar esto, el flujo y reciclaje de información aumenta por segundos. Y Cuba no parece estar, al menos en información teatral, tan apartada del mundo. En esta apertura hacia nuevas corrientes, métodos y propuestas de análisis teatral y representacional ha jugado un papel de primer orden la Facultad de Artes Escénicas del ISA y su Departamento de Teatología y Dramaturgia. En el segundo lustro de los 80, la docencia, la investigación y los eventos y debates científicos se revelaban, dentro de un nuevo concepto de Facultad, como acciones de promoción e irradiación de un pensamiento inquieto, indagador, polémico, anticonformista, que distingue hoy a muchos de los teatristas jóvenes.

A tono con ese pensamiento cristaliza una visión del teatro como espacio de relaciones, como cruce de caminos que no conducen exactamente al infinito, sino a otros horizontes cuyas coordenadas son más precisas. Entender el teatro como espacio de relaciones presupone jerarquizar su naturaleza, estructura y función específicas; presupone desligarlo como imagen

virtual o real de la realidad. El teatro como espacio otro, particular, con sus leyes y sus propios métodos de construcción, desconstrucción, metaforización y diálogo.

Entendido como espacio de relaciones, en este teatro de los jóvenes aflora una voluntad de ritualización creciente. Al reajustarse los códigos de conformación interna, el teatro llega a ser -como anhelo y como práctica, como proceso y como resultado- un verdadero ritual, codificado en toda su extensión. En ocasiones esta noción se ha degradado en una gestualidad insustancial o en discursos crípticos e inconexos. Pero es innegable la voluntad de dotar de sentido preciso cada segmento del hecho teatral, de asumir los procedimientos técnicos del teatro en virtud de una fe, de cierta mística delineada, específica a nivel de proyecto, lo que determina también la formación de un público o de públicos preparados para leer estas propuestas apegadas, unas más, otras menos, a un principio de ritualización.

El conjunto de temas abordados desde estas estructuras teatrales influidas por el rito tienen una filiación ética evidente. Vengan de una dramaturgia clásica o contemporánea, o emanen de una escritura reciente, muchas veces vinculada a la creación artística de los proyectos, resulta palpable una preocupación ético-antropológica que tiende a desmitificar valores, a situar tabúes en tela de juicio, a abogar por un concepto superior de humanidad asentado en la verdad y en la libertad.

Los jóvenes teatristas que se preocupan por el contenido

ético y humano de su arte, lo hacen con una conciencia más realista de la función social del teatro, de su limitada capacidad de transformación. No suele pensarse en el espectador como masa sino como hombre, mujer o niño de rostro concreto, hacedor y portador de una historia tangible, cierta, reconocible. El teatro no incide socialmente por obra de voluntad, y esto se sabe, y se asume sin reserva, haciendo hincapié, más que en la comunicación inmediata y masiva, en el valor del oficio como portador de herencias, como creador de energías que se encuentran aunque sólo sea con el universo sensible de un espectador.

Confluyen en lo que aquí hemos denominado nueva generación de teatristas, personas que no están unidas por edades similares pero sí por un modo de asumir la profesión, por una actitud ante el teatro. Entre Vicente Revuelta y Flora Lauten, figuras tutelares de este movimiento, y Jorge Ferrera, uno de sus representantes más jóvenes, están Nelda Castillo y Joel Sáez, por ejemplo, algo distantes uno del otro en cuanto a edad biológica.

Otra confluencia interesante, que también viene a romper barreras, se da en el hecho de que algunos de los proyectos mencionados han asumido y asumen, alternativa e indistintamente, la creación de espectáculos teatrales para adultos, niños y jóvenes.

Todo parece indicar que el movimiento teatral cubano ha entendido que la diversidad es posible, necesaria y real. Que no hay contradicción alguna en que existan grupos

tan disímiles como Hubert de Blanck, Teatro Escambray, Teatro El Público o Teatro del Obstáculo. Este sentido de la tolerancia y la convivencia, a no dudarlo, ha nacido primeramente entre los más jóvenes, que en no pocas ocasiones fueron víctimas de la intransigencia de artistas y colectivos establecidos. En la configuración del actual clima de creación ha tenido una extraordinaria responsabilidad el sistema institucional que, organizado con el nombre de Consejos de las Artes Escénicas, existen y funcionan en casi todo el país.

3

El sistema de proyectos artísticos y los Consejos de las Artes Escénicas, constituidos en el país desde los años 89-90, surgieron ciertamente como un reclamo perentorio del movimiento teatral y danzario, y como resultado de una estrategia de desarrollo que exhibía, hacia las artes escénicas, el Ministerio de Cultura en la década del 80.

Esta reorganización institucional traía consigo el reconocimiento del grupo de creación o proyecto artístico como la verdadera célula del movimiento teatral y danzario, entendiendo y aceptando la dinámica variable que se da en un grupo y entre los grupos. Además, esta reorganización institucional traía consigo el surgimiento de estructuras especializadas con poder para representar a las artes escénicas, elaborar sus estrategias de desarrollo, estimular lo mejor de esa manifestación, incidir activamente en la formación, la superación y la elevación de la profesionalidad artística, ampliar y diver-

sificar la proyección internacional, hacer coincidir calidad y rendimiento económico como conceptos no excluyentes.

Es decir, con una indispensable flexibilización económico-financiera, con políticas coherentes que refrendaran el diseño trazado y con una renovación paulatina del acondicionamiento técnico y material de los teatros, podía darse un salto de consideración en el orden cualitativo. Estaba garantizada, de hecho, la voluntad de creación de los artistas, que sustenta la continuidad del movimiento aún en circunstancias adversas como las de este momento.

Se comenzaba a vencer el estancamiento y la deformación estructural amparados en un paternalismo vergonzante; se abrían las puertas a una renovación de la escena protagonizada por los jóvenes; se multiplicaban los proyectos y consecuentemente las líneas de creación; se avanzaba en la configuración de un clima creador signado por la convivencia y el reconocimiento más íntimo de la diversidad; se aumentaban las posibilidades de elección del artista. Estos han sido logros de la reorganización institucional.

Viéndolos en su funcionalidad práctica, esos cambios operados en las artes escénicas son, hoy, más útiles que en el momento mismo en que se adoptaron. No puede decirse que el sistema de proyectos artísticos haya sido entendido y asumido con la dinámica que entraña a lo largo del país. Se debe ir en busca del

tiempo perdido, con madurez y responsabilidad, como reclamó el Coloquio de la Crítica del Festival de Teatro Camagüey'94.

Comienzan a estudiarse y verificarse mecanismos financieros que, al estimular la responsabilidad económica, pueden subvertir el inmovilismo en que se han asumido no pocos proyectos. Respondiendo a estas nuevas exigencias, sin embargo, el rigor ha pasado a un segundo plano en algunas puestas en escena. Superando la falta de diálogo sistemático, los Consejos Nacional y Provinciales de las Artes Escénicas coinciden en la búsqueda de alternativas para integrar sus políticas y fortalecer sus estructuras. Las limitaciones de orden técnico, tecnológico y de producción que enfrenta desde hace años la praxis teatral y danzaria han llegado a extremos verdaderamente críticos, aunque se vislumbran posibilidades de transformar paulatinamente esta realidad a partir de diversas iniciativas de instituciones, colectivos y artistas.

En esta hora, otras problemáticas de gran complejidad se suman a la situación descrita, que como vemos comporta deficiencias y signos esperanzadores. Están entre estas problemáticas, por ejemplo, la dispersión de ideas y la ausencia de diálogo sistemático como vía efectiva para el ejercicio de la crítica, entendida ésta, más que como hecho de publicación, como acción de conciencia, intercambio y formación; la imposibilidad de dar seguimiento a líneas artísticas específicas dentro de la praxis creadora dadas las

múltiples limitaciones para desplegar una programación amplia y sostenida, entre otras razones; la actitud paternalista que aún matiza las relaciones entre los Consejos de las Artes Escénicas y sus proyectos artísticos; la planificación de un conjunto de eventos de carácter internacional, nacional y provinciales que -si bien contribuyen al autorreconocimiento de la escena cubana en sus distintas áreas de creación- no se corresponde con los niveles reales de producción y calidad. La promoción y la comercialización internacionales han experimentado un crecimiento notable en los dos últimos años, más ello puede afectar la estabilidad de los proyectos en la conformación de un repertorio coherente con propósitos estético-artísticos, y en la confrontación con sus públicos.

El espíritu de resistencia histórico de los artistas escénicos cubanos condicionará cada día más la responsabilidad de nuestras instituciones, cuyo comprometimiento con lo mejor de la creación deberá primar en todo momento, preservando así el lugar ganado en la arena internacional. Si bien afectan al movimiento teatral y danzario en pleno, las problemáticas esbozadas pueden incidir de un modo particularmente negativo sobre la joven generación de teatristas, cuyas conquistas estéticas no terminan de fraguar, considerando la naturaleza de sus procesos creadores y las regularidades observadas en su interacción con la sociedad, la cultura y el propio teatro. ■



Liliam Vázquez

EL ESPACIO PARA UN PUBLICO EXCLUIDO

Una expresión de la identidad *Comunidad '94*



• Taller impartido por Angel Guilarte. Juglaresca Habana.

foto: LESSY MONTES DE OCA SOLER

Cuando en enero de 1980, en el marco del Festival de La Habana, la puesta en escena de *La emboscada* (Orihuela-Corrieri) se presentaba en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba, se legitimaba el espacio para una zona de la dramaturgia nacional hasta entonces localizada en un marco territorial, y al mismo tiempo se demostraba

la validez universal de una tendencia que, hasta ese momento, se vinculaba a las leyes particulares de un movimiento.

Catorce años después, se reunían en La Habana un grupo de teatristas latinoamericanos para celebrar el Encuentro Interamericano de Teatro Comunitario. Grupos teatrales y

especialistas de Argentina, Cuba, Colombia, Costa Rica, España y Venezuela, pudieron hacer contactos en el ámbito de la puesta en escena y de las discusiones teóricas, en las cuales quedó demostrada la necesidad de hacer un teatro para la comunidad, con el fin de llegar a una zona de espectación muchas veces excluida.

En el Coloquio sobre Teatro Comunitario, que tuvo lugar en el Encuentro, los especialistas abordaron un conjunto de temas que abarcan las claves de este movimiento, el cual funciona como continuidad de las experiencias precedentes, en tanto parte de códigos -referidos al público y a valores de identidad- compartidos esencialmente, aunque metódicamente localizados en zonas diferentes.

El Coloquio demostró que la relación teatro/comunidad no es más que el resultado coherente de la transformación del vínculo escena/proletario, cuyo momento de encuentro era, para Piscator, el cruce entre dos fuerzas que venían en diferentes direcciones.

En el caso de las experiencias cubanas, pudo apreciarse una notable ductilidad en la aplicación de *teatro comunitario* como definición, en tanto confluyeron bajo este concepto un grupo de experiencias aparentemente no relacionadas, y que años atrás, no habrían sido tomadas como signos de esta práctica, lo cual demuestra que -felizmente- el movimiento ha saltado los marcos estrechos de la metodología para subrayar sus valores esenciales referidos a la identidad y a la transformación social.

En suma, los puntos de atención del Coloquio abarcaron temas vitales para una definición, en tanto trataron de metodizar el concepto, así como reflexionar acerca de la condición del mismo como expresión de la identidad, de lo que se derivaron análisis acerca de la dramaturgia, la necesidad de la formación, así como la retroalimentación entre el teatro y la comunidad, para

citar algunos de los temas allí discutidos.

Es así que el Coloquio clarifica el concepto, al asumirlo desde la cualidad abarcadora del mismo, y considerar las manifestaciones de los nexos entre las zonas de conflicto y de espectación como propuestas alternativas, pero de igual valor en tanto conservan la esencia conceptual de este fenómeno. Por ello, en el Coloquio sobre Teatro Comunitario, a través de intervenciones como las de Yana Elsa Brugal, Rosa Ileana Boudet, José Oriol, Ignacio Gutiérrez, entre otras, se hace referencia a la movilidad del concepto a partir de una condición indispensable: el hecho teatral que trasciende los valores únicamente normativos.

Es así como el Coloquio marca, a través de sus discusiones críticas, la ganancia fundamental de esta práctica, esto es, su condición de hecho eminentemente artístico, aún cuando los procesos que lo originan pertenecen a métodos de indagación sociológicos o a imperativos de transformación social.

Por supuesto, tal como llamaba la atención el profesor venezolano Víctor Fuenmayor, es imprescindible determinar el punto de inserción entre dos sistemas de valores, donde lo eminentemente comunitario se transforma en signo, es decir, en arte.

Es así como en este quehacer colectivo existen, pudiéramos decir que a nivel continental, diferentes estadios de desarrollo, por lo que tanto los conceptos de territorialidad y temporalidad son claves para definiciones estéticas del fenómeno.

De estas ideas surge la necesidad de estructurar una pedagogía del teatro comunitario, para lograr una aproximación sistémica a las potencialidades tanto temáticas como de desplazamiento de este teatro, ya sea en la comunidad como en su relación con otros medios de comunicación.

Aún cuando existe sobrada bibliografía sobre los métodos de creación del intenso trabajo precedente a la etapa actual, así como crónicas detalladas y hasta una dramaturgia resultante publicada, no son suficientes todavía los estudios de este momento, que puede calificarse como la inclusión de una dinámica sistémica de nuevo tipo, al asimilar valores tradicionales de la dramaturgia, la actuación y demás elementos de la imagen escénica y dotarlos de un nuevo significado, al incluirlos en un ordenamiento otro, y obligar así que la expresión de la relación público/escena aparezca potenciada y fortalecida, al mezclar en ella valores generalmente separados.

¿Eclecticismo? Tal vez, pero en este caso como condición subordinada al logro de una aspiración válida: la ganancia no de un sector de público, sino de la igualdad entre las diferentes zonas de espectación.

Todas estas ideas fueron graficadas con experiencias concretas, y no es casual que uno de los primeros trabajos expuestos, con la autoría del teatrista Tito Junco, se denominara *Teatro comunitario: evocación, verdad y futuro*, cuyo título es, per se, un alegato a favor de la continuidad del movimiento.



• Norman Briski (a la izquierda) saluda al director teatral Huberto Llamas. Coloquio sobre Teatro Comunitario.

En cuanto a la muestra, resulta significativo, y apoya la tesis de una óptica abarcadora, la presencia de títulos como **Manteca** (Pedro-Lezcano), o de **Santa Camila de La Habana Vieja** (Brene-Llamas), un clásico de nuestra dramaturgia contemporánea que, en esta dirección, se impulsa hacia sectores de público raigalmente populares; allí, en su propio contexto, y al mismo tiempo puede pasar la prueba de presentarse en un escenario convencional, a partir de una relación frontal con el público.

De cualquier manera, quedó demostrada la acción común

y transformadora del teatro comunitario, en tanto más allá de diferencias de método y ordenamiento de los objetivos, resultó, como fruto de este Encuentro, la concreción de una Coordinadora Interamericana de Teatro Comunitario, que clama por "legitimar para los teatristas de nuestros pueblos el lugar que les corresponde en la defensa de la identidad y la integración continental".

Estos elementos nos permiten afirmar que sólo a partir de este concepto es que la imagen teatral del continente puede erigirse como un símbolo coherente de nuestras

realidades, sin perder de vista las leyes de la unidad y el contraste, la diversidad indispensable y el hábito común en la defensa de los valores autóctonos, lo cual nos daría la oportunidad de asumir la metáfora con que Norman Briski resumió este momento:

"Alrededor del fuego
si tu cantas una canción
y yo la mía,
de pronto...
puede ser
que juntos cantemos una nueva".

EL RECLAMO DE LA DRAMATURGIA COMUNITARIA

Comunidad '94



Las modalidades que asume el teatro en cada momento de su historia responden a la acentuación de tres preguntas, y sus posibles respuestas por parte de los realizadores en su labor: cómo, porqué y para quién hacemos teatro. De tal modo en un principio todo teatro ha sido comunitario, pues esa ha sido una condición *sine qua non* de su actividad, como su carácter ritual y su pretensión popular. Allí, en el comienzo, todo estaba integrado. Lo ritual ha servido para manifestar el cómo se establece la relación entre el hombre y la naturaleza, entre lo que somos y lo que pretendemos ser y acaso fuimos y no del todo hemos dejado de ser. Es la iminencia en el hacia dónde vamos y de dónde venimos, preocupación cimera de todo arte. El aliento de exorción del drama cobra en este intercambio su condición mejor, personal e intransferible. Con ella se alcanza la visión cósmica y unitaria que accede a la universalidad.

Lo popular, a diferencia de lo que muchos expresan al con-

fundir la popularidad que puede alcanzar un hecho teatral con la estructura popular en sí de una obra de tal sesgo, se reconoce tan sólo por su capacidad de imbricar los componentes de los estamentos, las capas sociales o las clases de una comunidad en el devenir de su existencia al recrearlo en un conflicto teatral creativo y revelador de tal relación y sus particularidades. El *porqué*, lo encontramos entonces en esos vasos comunicantes que nos ayudan a develar de una forma u otra, pero siempre con peculiar sensibilidad propia del matiz de cada creador, el tejido social y humano, la correspondencia de poder y voluntades y de caracteres e intereses que se develan en juego ejemplar en una puesta en escena.

Entonces llega, en última instancia, la cualidad comunitaria de este proceso artístico: el *para quién* hacemos esta indagación creadora. El olvidar esta singularidad puede conducir a un callejón sin salida. Aunque no creo que realmente ningún artista, por más que lo manifieste, olvida la "comunidad" en el sentido más amplio a la vez que quiere agradar, alertar o enjuiciar; en todo caso puede llegar a desdeñarla, y ese es un buen camino para la exquisitez y lo estéril del formalismo o denigrarla ofreciendo una complaciente mirada propicia a la trivialidad o el populismo. Como siempre "en el arte" el camino parece estar en el término medio, en ese saber tomar y aprender de un extremo y otro los valores que puedan ayudarnos a conjugar una visión más amplia de nuestros propósitos artísticos.

La dramaturgia, como un nacimiento del quehacer teatral, ha de acudir a estas tres parcelas: lo ritual, lo popular y lo comunitario para corresponder a ellas de acuerdo con los condicionantes que cada una

presupone. No creo en los que escriben una obra para demostrar, sino para descubrir algo. Y apoderarnos de tales formas de penetración de la realidad nos va a dotar mejor para dicha tarea. Pues tampoco el espectador acude precisamente a un espectáculo teatral para que le demuestren la realidad, sino para que le descubran zonas, intenciones y nuevas posibilidades de ella. Es esa interpretación reflexiva que debe aportar el dramaturgo y los demás elementos de una puesta en escena, la que va a hacer que un individuo vuelva una y otra vez a cada llamada de las candilejas, al ir clarificando, con la ayuda de éstas, más sus circunstancias. De esta manera, el creador crea su "comunidad" en la medida que corresponde a ella, instándola a un reconocimiento de sus valores, carencias y probabilidades.

Pero en cada oportunidad el realizador está en la obligación de ir más allá, de no conformarse con lo establecido, ni pagar el tributo de la reproducción literal. Cada texto, cada puesta ha de ser una nueva apertura, tanto en lo formal como en lo conceptual. Por ello, quien no perciba el latido de una comunidad al transformarse día a día, a veces imperceptiblemente, será incapaz de satisfacer sus demandas artísticas, su desarrollo espiritual.

Hoy por hoy, como todos sabemos, ninguna comunidad está ajena a la influencia que el resto de las artes y los medios masivos de comunicación ejercen sobre sus miembros. Ello, lejos de atemorizar a la dramaturgia, debe hacerla restituir los fundamentos que la han sustentado en su

origen y en sus épocas de mayor esplendor, llámese teatro griego, isabelino o el realista que inaugurara nuestro siglo, etc.

En otras ocasiones nos hemos referido en extensión a lo ritual y lo popular en el teatro, ahora queremos hacer hincapié en el atributo de la expresión dramática como hecho comunitario. Ya que es por ello que al saber para quién escribimos teatro, para quién lo hacemos específicamente, lejos de llevamos a una mera reducción de temas, contextos y formas que, supuestamente puedan ser del interés de nuestros espectadores comunitarios, nos obliga a establecer una mirada más abarcadora donde haga acto de presencia el resto del acontecer humano. No siempre pues, es ese localismo estrecho, el más adecuado para establecer un juicio acertado sobre los problemas que atañen a una comunidad, aunque pueda ser una etapa válida de acercamiento a ella, pero quedarse en ello es negar el desarrollo de un proceso. Por el contrario, la riqueza de matices de otra situación análoga, pero con coyunturas muy propias, puede dotarnos de más luz que la reproducción del mísero candil que alumbraba nuestras noches. No está de más recordar las peripecias, el humor, la fantasía y la distancia de la que se valió en su madurez artística Bertolt Brecht en *El círculo de tiza caucasiano* para hacernos vislumbrar que la tierra es de quien la trabaja. Valor éste muy comunitario y universal. Pobre de aquel dramaturgo que rehuya tiznarse de la cotidianidad, pero más triste, de aquel que sólo tenga los ojos de ella. Hay que saber, como el buen boxeador, en-

trar y salir, hacer fintas, conscientes de que aquel que recibe menos y da los golpes necesarios, alcanza el triunfo. La distancia sobre los problemas que nos atañen nos permite calibrar y percibir más complejamente sus ahogos y posibles salidas, mejor que la terca veracidad. Así no seremos portadores de un espejo, sino de múltiples prismas que, desde diversos ángulos y con diferentes matices, nos reflejarán mejor.

En los textos dramáticos de los contemporáneos de William Shakespeare, otro comunitario, encontramos más descripciones y cuadros que nos muestran "cómo era" la vida diaria y las costumbres de aquellos hombres que compartieron con *El cisne de Avon* la sociedad que les tocó vivir -hoy casi todos obsoletos, a no ser para el historiador del teatro-; pero sólo en este poeta, en sus obras, reconocemos en su magnitud, las pasiones, los conflictos en honduras y el carácter eminentemente humano de aquellos ciudadanos, donde lo verosímil está sustentado por una eficacia dramática problematizadora que sustituye al reflejo supuestamente fiel de la realidad.

Imaginación: riqueza de fábulas; osadía: reflexión personal y creatividad: diversidad de formas; reclama la dramaturgia comunitaria, donde el espectador venga a disfrutar con el creador la suerte de vivir en un mundo transformable, y al cual todos podemos ayudar en la labor por ser mejores, con nuestros sueños, nuestras imágenes y nuestra lúcida interpretación contemporánea. ■

MAS ALLA DE LA PERIFERIA

Ponencia presentada por la psicóloga social Marcia Munhoz en el Encuentro Iberoamericano de Teatro Comunitario, con el título:

REFLEXIONES SOBRE LA RESISTENCIA DEL MOVIMIENTO POPULAR EN UNA COMUNIDAD DEL SUDESTE DEL BRASIL. LA NECESIDAD DEL ARTE.



En un principio trataré de presentar la justificación de mi participación en este evento. Soy psicóloga social, aunque actualmente no trabajo directamente con el arte de una comunidad. Por tanto, la razón de este trabajo es mi labor con un grupo importante de organizaciones de una comunidad del sudeste de Brasil, en el Estado de Sao Paulo.

Mi trabajo fue definido por este grupo como de asesoría y yo defino esta función como el de observadora científica de las necesidades imprescindibles para el avance de la conciencia, representada por la actitud de este grupo. Observadas sus necesidades, he procurado medios de ayuda distintos, tales como, otros grupos de profesionales de áreas que no sean las de la Psicología.

Pues bien, una de las necesidades fundamentales que observé, esencialmente por boca de uno de los líderes de esta comunidad -Miguel-, es la falta de una expresión cultural para la movilización de las personas.

Miguel, líder carismático de ese movimiento comunal, tiene la intuición de este tipo de personalidad, o sea, una relación emocional, apasionada, que también es propia del arte.

Por otro lado el grupo de ejecución de la estructura político-administrativa, que tiene como nombre UNAS -Unión o Asociación de Moradores de Sao Joao Climaco o Heliopolis-, busca en su trabajo la racionalidad por necesidades factuales, tales como casa con seguridad, salud con dignidad y conciencia política de esta población en general.

Explicando mejor:

Esta comunidad está compuesta aproximadamente por 65 mil personas, 15 000 familias que viven en un terreno del Gobierno Federal Brasileño y que por eso, aún no poseen seguridad de sus propiedades.

Su lucha data de 1973, cuando se inició la invasión más sistemática de este terreno. Su resistencia siempre giró en torno al derecho de tener propiedad, una casa para vivir. Hoy se lucha incluso, por una vida con dignidad, o sea, salud, educación, acceso a los conocimientos principales.

El movimiento popular o comunitario se inició en una lucha cerrada contra grupos económicos más fuertes que tenían, incluso protección de la policía. Consiguieron superar, victoriosos, ese conflicto, dadas las condiciones históricas del Brasil, con una apertura política y la necesaria asesoría técnica de profesionales liberales, tales como abogados, asistentes sociales, entre otros.

La Iglesia Católica, a través de la Pastoral Obrera, tuvo un importante papel en la canalización de aspectos irracionales de este movimiento, como la valorización cultural y diferencias étnicas y de la propia religiosidad, a través del símbolo de Cristo Libertador.

Comunidad '94

El Partido de los Trabajadores tuvo su contribución, en la medida en que posibilitó a esas personas un pensamiento sistemático basado en la búsqueda de la comprensión de los conflictos sociales. Y aún, fundamentalmente en la representación y discusión, a nivel nacional, de esta problemática.

Concluimos que existe aquí un terreno muy fértil para la introducción de un grupo de teatro o de otras manifestaciones artísticas en general.

Nuestro país, es rico en el arte y sus manifestaciones culturales; pero éstas son muy manipuladas. Se utilizan como forma de elaboración y construcción de nuevas formas de ser personal, a nivel general.

Ese grupo social que describimos, compuesto por lo menos, el 70 por ciento, por personas venidas del Nordeste de Brasil, implica una ruptura con sus raíces culturales que los caracterizan, que como regla se debe a la búsqueda del establecimiento de nuevos vínculos.

Actualmente, no tenemos medios de elaboración de estos vínculos, respetando la identidad inicial. Necesitamos rescatar, como bien dice Víctor Fuenmayor, el cuerpo de esas personas, o de ese grupo social. No sabíamos cómo. Ahora vemos un camino a través del teatro y sus variaciones.

Pensamos que otros pueblos que ya tuvieron esas experiencias nos podrán ayudar. Pueblos como Cuba que siempre fue nuestro referencial de liberación, u otros que ya iniciaron ese proceso.

Brasil, que en las últimas décadas ha sufrido una profunda influencia norteamericana se distancia cada vez más de sus hermanos latinoamericanos. Pensamos eso como una forma de contención de la identidad brasileña como latinoamericana. Nuestra cultura está cargada de influencias indígenas, africanas y europeas, tal como nuestros hermanos latinoamericanos, por tanto, nuestro concepto actualmente en las ciudades grandes, que concentran gran parte de la población brasileña, es una representación del mundo norteamericano.

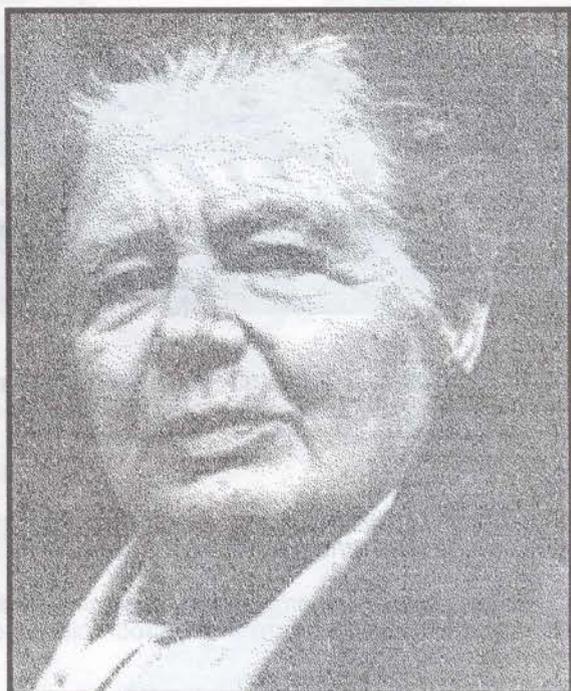
La homogeneidad del contenido expresivo humano, deseamos, sea este arte. Por tanto, rechazamos la homogeneidad de un solo tipo de lenguaje artístico. Eso determina una discriminación de una forma artística frente a otra. En nuestro caso, la expresión popular, de grupos distintos, como el afro con diversas influencias, indígenas, mineras, cablocas, gauchas y muchas otras, es discriminada por la pasteurización consumista y masificadora americana y, aun por la elaboración existencial de clase media o media alta brasileña, fruto de esta misma influencia, por tanto mezcladas por influencias autógenas.

Reflexionamos en el sentido de posibilitar el rescate de la identidad de los grupos que forman la nación brasileña como forma de enriquecimiento humano. Creemos en la heterogeneidad del lenguaje, pero no en la homogeneidad del contenido, debido a que somos todos frutos de la elaboración social.

Somos seres que nos desarrollamos frente a las relaciones sociales de manera maravillosamente diferente, como prueba de esa infinitud compleja y por eso humana. ■

EL TEATRO

Noh



• Marguerite Yourcenar.

Apresurémonos a volver a decir (nunca se dirá lo suficiente) que los *noh* constituyen uno de los dos o tres triunfos del teatro universal. En plena Edad Media, mediante viejos fragmentos de ceremonias shintoo, vigorosas farsas de aldeanos y admirables relatos edificantes, dos poetas geniales dotaron a su país con una serie de obras tan llenas de sentido y tan sabia y rígidamente construidas como lo había estado el drama griego. En lo que a mí se refiere, suelo pensar que mi sensibilidad habría sido diferente, si el azar no me hubiera hecho conocer **Atsumori** o **Sumidagawa**¹ al mismo tiempo que **Antígona**.

Pero de lo que se trata aquí es de consignar las impresiones de un espectador en una representación de *noh*. Una

1 **Atsumori** y **Sumidagawa** son dos títulos de obras de *noh*, el primero de Kandze Motomasa, y el segundo de Dzeami.

leyenda, ciertamente dudosa, afirma que Claudel, cuyo ensayo sobre el *noh* tiene una bien ganada fama², no habría asistido nunca a un espectáculo completo, prefiriendo en gran medida echar mano del informe de un subordinado. Otra leyenda asegura que Mishima, admirable autor de *noh* modernos, haya dormido durante una representación de *noh* clásicos. El hecho no tendría nada de excepcional: me ha tocado ver dormir a numerosos espectadores, y luchar conmigo misma para no hacer como ellos. Pongamos que esta poesía lentamente salmodiada sea hipnótica; para numerosos espectadores, extranjeros o jóvenes japoneses poco conocedores de sus propias obras maestras, destila aburrimiento.

2 El ensayo de Paul Claudel sobre el *noh* al que se refiere Marguerite Yourcenar es parte de la recopilación titulada "L'Oiseau noir sous le soleil levant" ("El pájaro negro bajo el sol naciente"), escrito en Japón entre 1923 y 1925.

Vale más tratar de buscar las causas de ello, y recordar primero que esta poesía medieval es poco accesible a los nipones mismos, y que los espectadores letrados que uno encuentra llevan bajo el brazo la mayor parte de las veces una traducción moderna del texto del siglo XV.

Nos encontramos de nuevo en pleno teatro de la cultura. La mayoría de los espectadores son de edad avanzada; niños y niñas de escuela uniformados ocupan ciertas hileras de asientos. En cuanto al escenario, situado casi en ángulo recto respecto del público, con su largo corredor abierto pegado al muro, que va de las "sala de los espejos", en donde se visten los actores, al área delimitada por cuatro pilares en donde transcurrirá el drama, no tiene como telón de fondo más que

el "pino pintado"³ del que habla Claudel. El recitante y los cinco músicos están situados en uno de los lados. Estos elementos son idénticos a los de los pequeños teatros de noh de principios del siglo XIX, como todavía se puede ver uno en Kioto, pero que estaba cerrado cuando fui. La diferencia está en la sala: las viejas bancas de madera y los sitiales en donde los samurai se sentaban sobre esteras, con el sable a un lado, disfrutando del único espectáculo al que podían tener acceso puesto que las demás escenas más populares les estaban prohibidas, cedieron su lugar a las butacas y los trasportines. Un cambio más brutal es la iluminación eléctrica a *giorno*, de la que se sabe de antemano no favorece a los fantasmas.

La puerta rayada de la recámara de los espejos se levanta sola como por milagro: el *waki*, peregrino, o únicamente viajero, las más de las veces monje, es el primero en entrar, seguido en ocasiones de sus dos servidores o acólitos. Lentamente van a sentarse al pie del pilar del *waki*, de donde ya no se moverán.

Un personaje modestamente vestido viene después: es el primer aspecto del *shite*, ser sobrenatural o fantasma, quien, por lo pronto, se presenta como un nativo de la región o como un sacerdote del templo cuyo nombre ya mencionó el peregrino. Platica con el *waki*, curioso por conocer las leyendas locales, y le cuenta lo que es en realidad su propia historia: la de un *samurai* muerto

3 Aquí Claudel se divierte haciendo una alteración, "pin peint" (las dos palabras se pronuncian exactamente de la misma forma), que por desgracia se conserva sólo parcialmente en español.

en pleno combate que mero-dea todavía en busca de sus adversarios, de una emperatriz que ingresó en las órdenes, de una esposa fiel o de una amante frustrada, de una madre desconsolada que busca a su hijo más allá de la muerte, o del espíritu de un gran árbol secular que se revelará pronto en toda su hermosura verde. El pretendido comparsa se aleja con un pretexto cualquiera, y a menudo, para llenar el interludio, un personaje de farsa rústica se instala para largamente repetir, en una jerga más popular, la historia que muy lentamente acaban de contarnos.

De repente, golpeando con el pie el piso hueco y sonoro, *shite* reaparece en sus fastuosas vestimentas de corte, y llevando pegada al rostro su máscara de espectro o de hombre del cielo. Retoma el hilo de su historia, pero esta vez ya no se conforma con salmodiar: ahora baila. Como la mayor parte de las antiguas danzas del extremo Oriente, ésta, en la que la manera de posar los pies es parte esencial, depende fuertemente del suelo, de un no sé qué de telúrico, incluso cuando se trata de seres de otro mundo. Baila casi sin moverse de su lugar, cargado y amplificado por sus pesadas vestimentas, que acabo de ver coser sobre él en la recámara de los espejos. Luego de largos períodos de inmovilidad, interrumpidos únicamente por un movimiento del abanico que hace las veces, según se quiera, de un cetro, de un sable o de una flor, viene un salto, un escarceo más bien, con la rodilla doblada y el pie golpeando la tierra como el casco de un caballo en la arroepea. Cuando se trata de un guerrero todavía fanatizado o de una dia-

blesa frenética, la danza se vuelve rotación furiosa. Se compone de levantamientos sucesivos de los brazos y de la mano que sostiene el abanico, cuando lo que se nos muestra es el ángel que quiere volver a subir al cielo.

Una escena final opone el *shite* al *waki*, quien ruega por el alma enferma o se prosterna frente al alma salvada. En el caso de un espectro que todavía lucha contra la violencia y el odio, postrado como Rokudoyoo, un fantasma viviente, que golpea con el abanico a su rival, el *waki* blande a veces, como si fuera un instrumento de exorcismo, su largo rosario de monje, cuyas ciento ocho cuentas simbolizan las ciento ocho pasiones humanas. El fantasma apaciguado deja por fin el pilar del *shite*, al que lo encadena en forma invisible su papel, retoma para irse a lo largo del corredor el andar lento y pesado que era el suyo a su llegada, posándose el pie pesadamente sobre la tierra en tres movimientos sucesivos del talón, de la planta y de los dedos, luego se desliza para juntarse con el otro pie, que con igual lentitud, lo sobrepasó, y este andar del hombre en calcetines blancos hace pensar más bien en el de una estatua del Comendador que se pondría en movimiento que en el de un auténtico fantasma. Los refinamientos estéticos de *kabuki* aquí no tienen lugar: las manos que salen de las mangas de brocado no están teñidas de blanco. El peregrino y sus compañeros no tienen rastro de maquillaje en los rostros que sudan después de las largas recitaciones salmodiadas; son en suma espectadores como nosotros. El sexo del *shite* lo indican el peinado y el corte del

traje, pero no hay nada que recuerde la seductora femineidad de los *onnagata*⁴: los clérigos de nuestra Edad Media, que desempeñaban durante los festejos pascales el papel de las Tres Marías en la tumba, debían de tener esta misma apariencia abstracta de recitantes sagrados. El único accesorio que hasta cierto punto individualiza al espectro es la máscara: esas máscaras de noh que hemos admirado en los museos, y que un encargado, en la recámara de los espejos, cuidadosamente retiró frente a mí de sus envolturas casi tan sagradas como las máscaras mismas. Máscaras femeninas inhumanamente blancas, de labios ligeramente echados para atrás o hacia abajo; muchachas de rostro liso por todavía apenas haber vivido, un poquito hipócritas bajo sus párpados medio cerrados; las máscaras de niños un tanto parecidas a muertos jóvenes y traviosos; ancianos caria-cuchillados; demonios gesticuladores o "dioses salvajes". Cada máscara da el tono a la obra de que se trata, pero ningún ayudante intervino en su preparación: pegada al rostro del protagonista, el "amo del noh", que es siempre un hombre de al menos edad madura, la máscara no cubre más que una parte de la frente y de las colgantes mejillas, y nunca el cuello grueso, o al contrario descarnado, si se trata de un actor de edad todavía más avanzada. No hay transición alguna entre el blanco lunar de un joven rostro femenino y el tinte marrón-rojizo o amarillento de la fisonomía del actor. No más que el andar, la voz no

diferencia los sexos; el mismo canturreo sordo sale de los labios de la máscara, cualquiera que ésta sea, alterado de vez en vez, cuando se trata de un guerrero, por ásperos gritos.

Es en el siglo XIV cuando un *shoogun*, Ashikaga⁵, amigo de los placeres, de las artes, y de la meditación budista, favoreció sucesivamente a dos de los más grandes poetas de Japón, un padre y su hijo. El padre, Kan'ami, dejó algunas obras maestras ásperas y poderosas; su hijo Dzeami, hijo pródigo, que más tarde iba a ser en sus *Tratados*⁶ el teórico del noh, se convirtió a los doce años en el compañero favorito del *shoogun* de diecisiete años. Iba a seguir siéndolo casi toda su vida. A él debemos por lo menos unos doce de los más hermosos noh que existan, y probablemente muchos otros estén más o menos inspirados en él. Como sucede a casi todo gran arte teatral, el período de florecimiento fue breve: no rebasó los inicios del siglo XVI. La época en la que vivió Dzeami fue para Japón uno de sus infiernos recurrentes; la guerra civil, el hambre, la peste negra, los incendios siempre devoradores en esas ciudades de madera, de papel y de paja, se sucedieron aquí tan lúgubramente como en la Europa del siglo XIV. Fue en esa época cuando Ashikaga Yoshimasa construyó a algunas leguas de Kioto en ruinas su jardín de las delicias y de la meditación, especie de Vi-

lla del *Decamerón*, aunque más místico. Era ahí donde los noh de Dzeami se representaban entre el murmullo de las hojas, el ruido suave de las cascadas artificiales que caían una sobre la otra y que iban a dar a un estanque cuya forma era la del carácter sabiduría o del carácter corazon. La punzante noción budista del cambio y de la transitoriedad se expresaba muy naturalmente en ese escenario móvil y fluido: el *shite* se mostraba tal cual era probablemente en la mente del poeta: no fantasma medio diáfano, como se lo representan nuestras imaginaciones, sino difícil saldo de una vida pasada, igual a esos pesados montones de hojas secas que, en otoño, todavía atormenta el viento. Las mismas observaciones valen para cuando el noh se representaba en el patio de un templo, teniendo templo y palacio, por lo demás, más parecido del que se podría pensar, tanto más cuanto que se acostumbraba, en aquella época de fe, en lo que se refiere a los príncipes, transformar su palacio en monasterio después de su muerte, tal como un príncipe de Occidente hubiese dejado el suyo a un convento. Los noh representados a veces en la ribera de un río, en un escenario lo bastante grande como para recibir a la muchedumbre (puesto que los auditorios "culturales" un poco menos numerosos no se formaron sino más tarde) se encontraban también en su entorno natural. Detrás del estrado y del "pino pintado" se perfilaban las secoyas y los poderosos bosques de bambú de la montaña.

Como en la actualidad, estos espectáculos se componían de varias piezas contrastadas, más que unidas unas a otras. Recordamos que el drama griego, que no deja de tener

5 Shoogun: Título de origen militar que significa "general en jefe", Ashikaga: Familia noble cuya era tomó el nombre de Muromachi (1333/1573).

6 Kan'ami (1333/1384) y Dzeami (1363/1443), ambos actores de noh. Dzeami escribió más de la mitad del repertorio actual así como los *Kan-desho*, que son tratados de doctrina teatral.

4 Onnagata (literalmente: "forma de mujer"): Actor travesti del teatro kabuki; una de las particularidades del kabuki es que los papeles femeninos sólo pueden ser interpretados por hombres.



relación estructural con el noh, también representado en pleno día, estaba hecho de piezas mucho menos ligadas entre sí de lo que al principio se hubiera podido pensar. Pero el espectáculo griego era originalmente un concurso, y no es posible imaginar en este caso el concurso entre Aoi⁷ y Sumidagawa, de hecho no más que entre la caída de dos hojas muertas. Hay pleno día real y pleno día teatral: Agamenón salía al caer la noche y miraba las estrellas; la escena sublime en la que Clitemnestra observa de lejos encenderse los fuegos en las montañas seguramente se siente como nocturna; a medida que la tarde se transformaba en crepúsculo, las antorchas de las Erinias se encendían en los escenarios griegos: debieron usarse esas gruesas linternas redondas que todavía dan a ciertas callejuelas de pueblo japonés

7 Aoi: Título de una obra de noh, adaptación de Dzeami.

una iluminación de folklore a la vez pálida y suave; en la única sala de noh sobreviviente del siglo XIX que vi en Kioto (pero que estaba cerrada cuando fui), antaño también se usaban linternas para iluminar el escenario. En esta semiclaridad, sin duda nos hubiésemos dejado hipnotizar por esas visiones de otro mundo; los especialistas nos dicen por lo demás que antiguamente la recitación era dos veces menos larga de lo que es ahora; no es posible imaginar al exquisito poeta Dzeami abandonarse a tal punto a la pesadez de la lentitud. Pero más grave aún que la luz incandescente o fluorescente, más grave aún que ese estilo y ese ritmo que cinco siglos de rutina volvieron pesados, una carencia se hace sentir: el fervor, ese fervor budista tan envolvente, tan tierno en tiempos de Dzeami como el fervor cristalino en tiempos de Francisco de Asís. Los burgueses de Tokio, según ellos, no van a los templos más que con mo-

tivos de ceremonias funerarias: se casan siendo *shintoo* pero se entierran como budistas. La comunicación no se establece muy bien entre los recitantes, posiblemente ellos mismos intérpretes mecánicos de los grandes textos del pasado, y el público que viene dos o tres tardes por mes.

Me sentí más cercana al espíritu que inspiró el noh en una de esas exposiciones de arte religioso antiguo, en el décimo piso de un *depaato*⁸, para las cuales empleadas de banco y mensajeros de otros grandes almacenes de la *Gindza*⁹ vienen a sacrificar la hora de los fideos o de la sopa de alúvias, menos tal vez para admirar que para rezar; más cercana todavía en aquel templo de Kioto cuyo nombre no recuerdo, pero en donde los monjes dejan en la gran sala cuadernos en los cuales las mujeres infelices pueden escribir anónimamente la historia de sus sinsabores conyugales, sus esfuerzos para no odiar a su suegra, la angustia de tener una vez más que abortar o dar a luz; más cercana incluso ante esos dos muchachos que hacen resonar una minúscula campanita en un templo de Nara, para atraer un segundo la atención del Buda Vairocana¹⁰, que contiene en él a los mundos. Pero estos humildes fieles no asisten a las matinées clásicas.

8 Depaato: Grandes almacenes.

9 Gindza: Literalmente, "el lugar en donde se acuñaba el dinero"; se trata de los Campos Elíseos de Tokio; es el barrio central de las tiendas y de las oficinas, animado día y noche, y en donde los bares, los restaurantes y los clubes privados se cuentan por miles.

10 El Buda Vairocana: Es el Buda "resplandeciente"; relativo al budismo esotérico japonés, el Shingon.

(Tomado de la revista Mexicana La Jornada Semanal) ■

Ada Oramas

UN HOMBRE

QUE SABE QUEDAR EN LA MEMORIA

Recientemente nos visitó el Odin Teatret, agrupación creada y dirigida por el Director Teatral y Dramaturgo Eugenio Barba. En esta ocasión el colectivo realizó presentaciones en diferentes teatros, además de los talleres que mostraron sus métodos de creación.

Eugenio Barba es el creador de ese laboratorio de actores que es el Odin Teatret. A la vez, es el iniciador de un teatro de la postmodernidad con elementos surrealistas, que va en pos del intercambio de experiencias. La experimentación, la exploración de las potencialidades del actor, a través de ejercicios de improvisación y de un riguroso entrenamiento que toma elementos del teatro asiático hasta devenir euroriental, son algunos de sus presupuestos definitorios. Es, ante todo, un comunicador de largo alcance. Asistir a sus clases magistrales es redescubrir el universo escénico, a partir de cero, porque lo ya sabido es inédito en su óptica. Ese es el peligro de su personalidad tan atrayente que llega a subyugar. Verlo, escucharlo, es admirarlo, es caer en la trampa que tiende con una sonrisa. Fue el catalizador de las técnicas de los maestros de la escena de este siglo. Después creó su método y su teatro, mediante un gran talento que se complementa con un espíritu de trabajo que frisa el heroísmo.

Esto lo apreciamos en las presentaciones del Odin, donde podía vérsese en la sala Hubert de Blanck, en el Teatro Mella, en la Casa de las Américas o en la sala Alternativa del Centro Teatral Bertolt Brecht, pendiente de los últimos detalles de cada función y hasta situando al público en sillas o gradas.

El Odin Teatret, ha representado 19 espectáculos en 37 países de 4 continentes, provocando verdaderas conmociones en sus funciones, tanto a espectadores como a la crítica. Cuenta con una Editorial y una productora de videos, a partir de sus puestas y clases magistrales.



• Eugenio Barba.

foto: FIORA BEMPORAD

PENSAR EN EL OFICIO ES SU ALFA Y OMEGA

El grupo que usted dirige ha tomado el nombre de Odín, el dios griego de la guerra. ¿Contra qué y contra quiénes están ustedes en guerra, desde el punto de vista formal y conceptual?

Antes de la guerra, uno tendría que pensar en lo que éramos en nuestro origen. Eramos jóvenes e intentábamos orientarnos, pero sobre todo tener esa seguridad que es dada a través de los conocimientos; estar integrados a un medio, darnos cuenta de que se es aceptado y que nuestra labor tiene determinados valores, no sólo para nosotros, sino para otras personas.

En el momento que esto no ocurre, uno comienza a perfilar individualidades, a encontrar referencias que le permitan no sólo sobrevivir, sino vivir, encontrarse mentalmente con lo que deviene una lucha que no se circunscribe a la existencia material, sino a la artística y adquirir una solidez como creador. Es evidente que cuando el Odin comenzó fue totalmente rechazado por la Escuela Teatral Danesa, incluso yo mismo como extranjero, como inmigrante en Noruega, no fui aceptado por el medio oficial, pues argumentaban que no conocía bastante el idioma y la cultura de ese país.

Y todo esto nos llevó a percatarnos de que ese mundo no era el nuestro. Ellos no nos consideraban herederos de su tradición teatral. Por eso, teníamos que inventarnos otra herencia. De ahí, el trabajo de descubrir nuestra genealogía. Y ahí empezó la guerra. Consistió en echar fuera todo lo que podría atentar contra la realidad de esa herencia, luchar contra un espejismo que aparentemente podría satisfacer las exigencias y llegar a lo esencial y situarse en el extremo.

En ese extremo estaba, de hecho, el Odin Teatret, sin dinero, sin local, sin nada. Además, con la total indiferencia, y también, con la sonrisa y el sarcasmo de la gente. Porque en ese tiempo, 1964, los grupos de teatro no existían en Europa. Había locales, edificios, pero nada más. Entonces, pienso que la guerra fue, sobre todo, la lucha contra los símbolos que podían convertir nuestra manera de pensar en algo que se satisface con el primer resultado, hasta llegar a ese tipo de obstinación, de resistencia, de indiferencia hacia lo que puede ser el espíritu del mundo, del tiempo, de la moda. Esa es la lucha que hemos entablado y que aún hoy continuamos.

¿A cuál tipo de teatro responde el Odin?

Existen los teatrístas, más que tipos de teatro. El teatro es la gente quien lo hace. Son individuos con necesidades muy distintas, en contextos también diferentes. Y esto tiene por consecuencia que en una misma sociedad existan necesidades de muy diversa índole entre las personas que cultivan este género. Eso es lo que diferencia al teatro nacional de un país de los que comienzan en un barrio de la periferia.

Yo creo que el Odin se inserta en una tradición que comenzó en nuestro siglo. Es la tradición de los grandes reformadores, fuera de lo que podría llamarse el sistema aceptado. Stanislavski era una de esas personas cuando comenzó su trabajo. Realmente, era un aficionado. Y creó algo que era totalmente diferente al sistema teatral de su tiempo, el teatro zarista.

Lo mismo se puede decir de Jacques Copeau, en Francia; de Bertolt Brecht, tanto cuando trabajaba en el exilio como aficionado o con actores de Estados Unidos, o cuando regresó a la Alemania del Este, donde su Berliner Ensemble enseñó otra manera de trabajar y pensar. Y lo mismo ocurrió con Grotowski. Es decir, existe toda una tendencia en el teatro de nuestro siglo de crear como un complemento, de dilatar la práctica y también el sentido del teatro, por una parte; y de otra, la manera de hacer y pensar teatro dentro de lo que podría definirse como el sistema, la cultura teatral dominante.

Uno de los propósitos más importantes de lo que podría calificarse como su filosofía escénica parte del concepto del Tercer Teatro. ¿Qué relación existe a su juicio, entre esta categoría y la del Tercer Mundo?

Creo que la definición de ese Tercer Teatro fue influida también por la experiencia del Tercer Mundo. Pero no sólo del Tercer Mundo, sino también del Tercer Estado de la Revolución



• *Kaosmos*, Odin Teatret.

Francesa. Generalmente, la historia teatral nos muestra una tradición que es aceptada o aún si no lo es, llega a serlo a la muerte del artista, por ejemplo, Artaud.

A esa tradición se antepone, sobre todo en nuestro siglo, la tradición de la lógica. Son personas que se oponen a esa tradición e intentan descubrir otras maneras y de salir de lo que consideran como una prisión.

Pero existe todo un tercer nivel, una tercera cultura teatral. Son los grupos que no piensan en categorías de teatro tradicional, no son los que generalmente la gente asocia con el teatro, ni son los que la cultura ayuda con subsidios y tampoco son teatro de vanguardia, son personas que crean grupos e intentan inventar un nuevo sentido en ese oficio.

Todos esos grupos que yo encontré desde el 60 hasta el 64 o del 65 hasta el 70, inclusive, me dieron la sensación de una nebulosa, una gran nebulosa compuesta de pequeños cuerpos, pero que no tenían una gran consistencia para transformarse en planetas que atrajeran la atención del público y la crítica. Pero ellos estaban y tenían que cumplir una gran función social, porque hay lugares donde esos grupos -aun si artísticamente no son extraordinarios- constituyen el único momento de socialización de los lazos de una comunidad.

Y una gran parte del teatro de América Latina y de Dinamarca es así. A pesar de que no tienen subsidio, ni apoyo de los críticos, y que no son generalmente considerados como hitos históricos existen, hacen espectáculos, tienen espectadores y cumplen una gran función social. Aquí estamos frente a un fenómeno que sociológicamente es importantísimo. Es como si el teatro se

hubiera convertido en una vía para socializar necesidades. Y le aseguro que tiene más capacidad de socializar que muchas religiones e ideologías que están perdiendo su eficacia. No existen muchas doctrinas que logren juntar y dirigir las inmensas fuerzas de una joven generación. Pero el teatro genera una posibilidad para socializar esas características individuales y dar también un sentido a lo que se hace en ese *encuentro con el otro*.

Quisiera conocer experiencias de su grupo en las comunidades y cómo valora la retroalimentación o el "trueque" entre el Odin Teatret y el público. ¿Se han producido cambios ostensibles a partir de estas experiencias, en el modo de ser y hacer del colectivo?

Creo que somos uno de los grupos que más ha viajado por el mundo y ha sostenido profundos lazos con los artistas y compañías teatrales de distintos países. Esto nos ha dado esa vocación del intercambio.

Por el hecho mismo de haber estado tan aislados al comienzo y de haber vivido ese destino del rechazado, empezamos a encontrar personas que más o menos comprendían nuestra propia condición. Así encontramos nuestra familia, de ahí, ese deseo de intercambio.

En cuanto a la manera de pensar, no hemos cambiado. Fue siempre la misma desde el comienzo. Parte del concepto de que tienes que contar con tu propio esfuerzo, no con la ayuda de nadie. Tienes que crear tu autonomía en solitario, solo, solo. Y eso significa que debes trabajar más allá de los límites de tus posibilidades. Eso es lo que ha permitido al Odin vivir tantos años y estar vivo todavía. Aunque los actores tengan muchos años continúan trabajando y, con grandes esfuerzos, se han mantenido.

En esto ha sido decisiva su capacidad de aceptar sacrificios, sin dejar que la capacidad de aceptación y de una cierta seguridad económica les influyan. Pero es evidente que todos esos contactos con la gente de fuera han permitido toda una individualización de los contactos con esos grupos.

Muchos de los actores viajan y trabajan e intercambian con los colectivos de otros países. También han creado grupos, en los cuales ellos son los directores. Es decir, que la dinámica en lo concerniente a las necesidades y al desarrollo de cada uno de nosotros, el encuentro con otros teatristas y otras personalidades que no son sólo de teatro, ha significado y significa mucho para nosotros.

Pero yo quería precisar, en cuanto a sus experiencias con la comunidad.

Lo más importante en el intercambio con otra cultura es que dos identidades se encuentren. Si ambas son fuertes, no van a cambiar. Lo que va a ocurrir es como una dilatación de la aceptación del otro.

Es evidente que el hecho de haber visto, haber encontrado esa inmensa diversidad, trabajando en los barrios de las grandes ciudades, ya sea Tokio, Hamburgo, Caracas o en pequeñas localidades de Cataluña o de Perú nos ha brindado una visión muy clara de lo específico en cada situación. Pero nuestra visión del mundo, nuestra manera de trabajar es típicamente del Odin y no ha cambiado nada a partir de estos encuentros.

¿Cómo elaboran ustedes los textos de sus puestas en escena, a partir de los hechos o de la ficción?

Partimos de los hechos. Pero es evidente que son hechos teatrales, una realidad teatral, tratada como ficción. A pesar de ello, tenemos espectáculos que se basan en hechos históricos, como por ejemplo, **Cenizas de Brecht**, o nuestro penúltimo espectáculo que está dedicado a la vida de una antropóloga danesa. Ella vive, tiene 40 años y es profesora de la Universidad. Es la vida de esa señora, de esa profesora, convertida en un gran fresco histórico. Es la biografía personal en contraposición a la historia de una sociedad.

*Una reflexión de James Joyce es uno de los puntos de partida de **Kaosmos**, su más reciente puesta. Joyce dijo que en cada creación hay un caos que al mismo tiempo se vuelve creación. ¿Cómo materializa usted este pensamiento?*

Hacemos sólo lo que sabemos hacer. Es decir, que muy raramente he sido capaz de cambiar o de salir de lo que yo conozco. Por eso el método de trabajo para ese espectáculo es muy parecido a los demás, pero buscando la vía para responder a una interrogante: *¿cómo encontrar puntos de partida que no nos hagan repetir automáticamente lo que ya sabemos?...*

Y **Kaosmos** fue trabajado de esa manera, dedicándonos a trabajar sobre los personajes que todavía no tenían una historia, que se debatían intentando averiguar a qué historia pertenecían, hasta el momento de concretarse como argumento. Y así perfilamos la trama que tenía raíces muy profundas en la realidad europea actual.

Es la historia de un pueblo que, en el transcurso de unos pocos meses o días, ve desmoronarse los lazos nacionales, la solidaridad social, la manera de vivir sobre la cual había construido una pequeña sociedad durante muchos siglos.

¿Qué significa su oficio para usted?

Pensar en el oficio es algo que rige mi vida. Puedo decirle que me proporciona un gran placer levantarme cada día y dirigirme a un lugar donde encuentro personas que quiero, con las cuales he compartido los últimos treinta años de mi vida.

Para mí es sumamente importante el hecho de ser estimulado, de sentir que ellos quieren alentarme en todo momento. Y también esa necesidad mía como de seducirlos y de darles el máximo. En fin, las condiciones que permiten poder viajar, encontrar nuevas personas, poder ayudar a algunas en determinadas ocasiones, llevarles a descubrir la estrategia de cómo obtener la autonomía del trabajo. Todo esto -en su conjunto- hoy se ha transformado en mi oficio. Pero podría decirle algo más. Para mí el teatro es como una aguja sobre la que danzan mil leones, y permite a toda la fauna danzar al mismo tiempo sobre su punta, bajo una profunda disciplina.

*¿Cómo valora usted la reacción de los espectadores en la temporada presentada por el Odin Teatret, al cabo de cinco años de haber visto **Judith**?*

Tanto entonces como ahora la reacción del público ha sido muy cálida y muy generosa. Es evidente que existe como una corriente afectiva en la manera de acercarse el espectador, de mirarte, de darte la mano. Esto le hace comprender a uno que el público siente gratitud; esto ha ocurrido entre él y nosotros muchas veces.

¿Cuáles son los proyectos del Odin Teatret, en cuanto a estrenos?

Generalmente, toma de dos a tres años iniciar un nuevo montaje. Después de un estreno, el Odin comienza a visitar los lugares en que habían sido vistas sus obras. Consideramos que con el nuevo espectáculo, **Kaosmos**, transcurrirán dos años antes de comenzar a pensar en otra puesta.

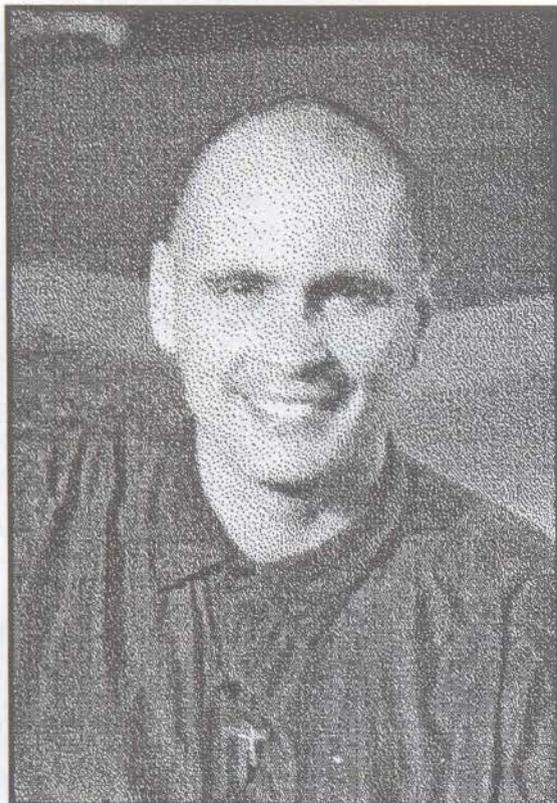
¿Considera usted que se encuentre en germen alguna fase evolutiva de su creación?

Cuando uno piensa en evolución, lo considera como algo que va hacia adelante. No creo que exista evolución, pienso que quizás exista variación, profundización que forman algo así como un encaje de los que hacían nuestras abuelitas.

Es como si cada uno de nosotros tuviera una zona oscura que es el secreto de nuestra creación. Y siempre esa zona oscura, a mitad olvidada, que es todo nuestro trabajo, continúa vigente. Apreciamos cuando esa zona oscura está viva, porque es como un volcán en erupción. Entonces, los espectadores van a sentir como elementos de temblor, de vibración. En el momento en que esta zona oscura se vuelve helada, petrificada, ya el espectáculo no posee la dureza de sus comienzos.

¿Y hacia dónde va el Odin?

Hasta el punto donde cada uno de nosotros logre sentirse muy cercano de nuestros días, sin olvidar que comenzamos profundamente humildes y que el esfuerzo del primer día tiene que existir en el último, a pesar de que la biología, la edad, ya comienza a marcarnos.■



• Raúl Martín.



• Adolfo de Luis, en 1957.

LA BODA: UNA CONVERSACIÓN A TRES VOCES

Bárbara E. Rivero

*El 15 de febrero de 1958, Adolfo de Luis estrenó **La boda** de Virgilio Piñera. En los finales del mes de julio de 1994 conversamos sobre el hecho teatral, y para comenzar el diálogo le hice la más convencional de las preguntas:*

Bárbara Rivero: ¿Por qué elegiste **La boda**?

Adolfo de Luis: La elegí no porque fuera epatante, sino porque yo soy un artista vivo, ¿te das cuenta? La pieza me atrajo como obra cubana que podía funcionar y convertirse en un catalizador para el público. Ese fue el año en que por primera vez se celebró el Mes del Teatro Cubano, pensábamos seguirlo haciendo sucesivamente (...)

El Mes del Teatro Cubano que hoy llamaríamos evento o festival, fue un arrojo, una voluntad de los teatristas por proteger e insentivar la creación dramática nacional, en medio de una de las crisis más impresionantes que ha vivido el país.



• **La Boda**, Teatro El Público. En la foto Mónica Guffanti, Héctor Eduardo, Dexter Pérez y Xiomara Palacio.

*Volviendo a las palabras de Adolfo me interesa destacar dos adjetivos con los que caracterizó a **La boda**: "epafante" y "cubana", y una condición que le concedió al texto: la capacidad de convertirse en "catalizador para el público". El primer adjetivo se relaciona, entre otras cosas, con Raúl Martín, que formaba parte del diálogo porque en mayo de 1994 dirigió la reposición de **La boda**, su examen de graduación en la especialidad de Dirección Teatral, como estudiante de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte. Habían transcurrido treinta y seis años entre el estreno y la reposición del texto, y a propósito de un ensayo con público en la Casa de las Américas de la propuesta de Raúl, Adolfo de Luis recordaba que alguien le comentó su rechazo argumentando que era una boutade. Para Adolfo se trataba del criterio de una desconocedora del autor: "Es que Virgilio era una boutade. Clara Llanes, una periodista de los años cincuenta, dijo maravillas de la obra antes del estreno, sin leerla, y después de asistir a la representación expresó que se trataba de una obra de un brasier. Virgilio estaba encantado con que se hicieran críticas adversas, porque él era epafante".*

Epatante, discutiador, agresivo, irreverente, fueron calificativos mencionados en muchas oportunidades, como también insistimos en la cubanía como rasgo esencial de sus obras, y elemento principal para la elección del texto por parte de los directores. Voy a omitir mis preguntas sobre el tema, para dejar el diálogo a los creadores.

Adolfo : Partiendo del absurdo Piñera logró con **La boda** una obra cubana, esencialmente cubana, cosa que pienso no pudo lograr Pepe Triana con **La noche de los asesinos**. En **La boda** la cubanía está en la expresión, en los personajes, en todo. Las situaciones son absurdas, pero los personajes son cubanos, yo nunca pensaría que son franceses.

Raúl Martín : Yo lo veo así también, la cubanía está en los refranes, en las frases hechas, en el juego con la situación. Además, uno siente el disfrute de Virgilio al hablar de El Encanto, de Fin de Siglo, como para decir: "estamos en Cuba". Esa es una de las cosas que más me gustan de Virgilio. Otro de los aspectos más desafiantes de **La boda** es que detrás de la historia, aparentemente insulsa, hay un sustento filosófico muy fuerte en cuanto a la historia individual y la vida de los personajes.

Adolfo: Es indiscutible que hay un sustento filosófico, por eso la persona que no lo capta la encuentra banal, el hecho de por qué se casaban y por qué no se casaban, no es un simple hecho, sino toda una problemática que tiene que ver mucho con la alta sociedad de la época.

Raúl: Es que la vida también es así, uno no está filosofando todo el día, pero el resultado de vivir es filosofar, o es por lo que trasciende una obra. En esto precisamente veo la genialidad de Virgilio, que es lo que le falta a obras escritas posteriormente donde aparece la filosofía a pulso, o mejor, plagan un texto de frases filosóficas y eso no hay quien lo resista porque nadie es absurdo así, nadie es realista así, ni nadie puede hacer teatro en esa instancia de la palabra.

*Si hubiese suprimido el título del texto en estas enunciaciones, muchos habrían pensado que se trataba de **Electra Garrigó**, **Aire frío**, **Dos viejos pánicos**, o incluso, de **Falsa alarma**, pero es poco probable que se pensara en **La boda**, porque desde el momento de su estreno en 1958, la crítica ha desestimado el texto. Para la generalidad de los estudiosos de la producción dramática de Piñera (entre los que me incluyo), **La boda** es una obra menor. No se trata ahora de desdejar lo que se ha afirmado, sino de reconocer que ante las obras citadas anteriormente, el texto en cuestión provoca un desconcierto prejuiciante que ha conllevado a la lectura comparativa de la pieza, impidiendo una profundización en sus particularidades. Por esta razón son fundamentales las opiniones de los directores, ellos no tienen, o no se basan en una mirada teórica del texto, sino que lo perciben como producto para la escena por la creación de personajes que responden a rasgos del cubano.*

*Por eso destacaba antes la opinión de Adolfo de Luis sobre **La boda** cuando la consideró un "catalizador para el público", condición que considero circunstancial teniendo en cuenta que Piñera hizo de **La boda** una "boutade" justo porque asumió en el texto los rasgos fundamentales de obras extranjeras representadas esos años, piezas de dudosa calidad, melodramas y comedias de salón para las que se acudía a montajes que insistían en el doble sentido y la morbosidad. Para situarse de lleno en el terreno y entre un público que disfrutaba de estos elementos, Piñera se dedica a una boda que es no-boda por la intrascendencia de tetas-caídas. El autor repudia los eufemismos, forma de negar los estereotipos de aceptación social, a través de los propios estereotipos. Es la razón por la que en el momento de su puesta inaugural Adolfo de Luis respetó el texto en su totalidad, y según su testimonio "lo representó muy en serio". Pero treinta y seis años después Raúl Martín realiza una lectura diferente de la obra.*

Raúl: Leí **La boda** como parte de la inquietud por conocer textos de Piñera. En la primera lectura, aunque comprendí la anécdota de la obra, que es muy simple, me decía: "¿y todo esto para qué?" Es decir, me quedé con una lectura superficial, pero pensé que había cosas en el texto que yo quería hacer en el teatro a nivel de realización, de ejecución. Después me dediqué al montaje de **La fábula del insomnio** (1992) que es otra cosa, y cuando la concluí volví a **La boda**. Comencé elaborando una versión del texto, de manera que la versión no surgió en el trabajo de montaje, sino que comenzamos desde el inicio con ella. Había muchas cosas que tenía que cortar, era necesario buscar recursos, trucos, por decirlo de alguna forma, para alejar cualquier posibilidad de aburrimiento. De ahí las canciones, recurso que había utilizado en **El flaco y el gordo** (1991), siempre trabajando la música con la compositora Aymée Nuviola. Las canciones aparecen en un momento de la trama donde siento que se repite la estructura del texto, y también responden al interés de relajar la acción para que el público descanse y se divierta.

Bárbara: Desde que pensaste en montar **La boda** comprendiste que necesitaba una versión, porque a nivel de estructura se produce un agotamiento. Coincido con tu opinión, creo que **La boda**, sin decir que es una obra para desechar, es de las piezas menores, criterio que Abilio

Estévez cuestiona en las notas al programa y supongo que, como él fue el asesor dramático, ustedes también rechazan este enfoque.

Raúl: Abilio se hace una pregunta: "¿Son tan menores las obras menores?" Una pregunta sin respuesta. Lo que sí descubrimos en el proceso de trabajo fue una riqueza estructural, como un mecanismo apasionado de reloj. Comprendimos que no era **Aire frío**, ni **Electra Garrigó**, ni **Dos viejos pánicos**. **Aire frío** como está puede hacerse de la forma más realista y es una gran obra, pero con **La boda** hay que jugar, hay que distanciarse, hacerla muy en serio, pero otras veces jugando, que fue una de las claves del montaje. Creo, como tú, que es una obra menor, pero confieso que me encantan las obras menores de Virgilio.

Bárbara: Cuando un director decide llevar a la escena un texto, que de cierta manera es también su propio texto, no tiene una sola idea, sino varias ideas. ¿Cuáles fueron las tuyas?

Raúl: Las ideas fueron cambiando. Cuando le leí la versión a los actores les confesé que no estaba seguro del eje a través del cual estructuraríamos el montaje. En aquel momento pensé que se trataba de la indiscreción humana, pero en las sesiones de trabajo, guiados por Abilio Estévez, llegamos a considerar como idea central (que otros pueden discutir, pero que nosotros defendemos) el horror a la mirada del otro, hecho que obliga a cumplir las formalidades que no tienen razón para existir.

Bárbara: En 1990 la revista **Albur**, en un número dedicado a Virgilio Piñera, editó uno de mis trabajos donde hago referencia a **La boda**. Te voy a decir algunas de las ideas para que me comentes tu opinión, desde la perspectiva del director de escena: "Considero que **La boda** es la obra de Piñera donde se produce un cambio de estrategia para propiciar la interrelación de lo banal y lo trascendental. **La boda** parte de una situación banal, a la que los personajes pretenden conferirle un valor trascendental; pero para el alcance de los objetivos conspiran diversos aspectos, entre ellos la vacuidad que caracteriza a los personajes, representantes de la esterilidad de la burguesía cubana, seres miméticos que actúan según códigos éticos y morales transplantados de otras culturas, que no se corresponden con las necesidades del contexto al que pertenecen.

"El carácter agresivo y provocativo de la obra -surgido del juego teatral en el que personajes y receptores son tratados como piezas de experimentación, cuya capacidad de resistencia se mide obligándolos a formar parte de una historia banal con el objetivo de conducirlos a la situación límite- tiene como propósito demostrar la vulnerabilidad del hombre, materializada a través de la teoría de la situación límite (...) Cuando Piñera selecciona el elemento lúdico no lo hace *ad libitum*: su objeto es llevar la acción hasta sus últimas consecuencias, hasta el límite en que todo acto produce un desgarramiento y la liberación de las pasiones conduce a un estado estricto de la racionalidad que resulta tan severo y destructivo como lo irracional, por la lucidez con que se adquiere conciencia propia de sí y de las imperfecciones (...)".

Raúl: No conocía esta opinión tuya sobre el texto, pero considero que la esencia de lo que dices se relaciona con mi propio diálogo con la obra para montarla. Es que una puesta en escena de **La boda**, que se limite o se remita a recrear la acción que la obra narra, no tiene ningún sentido ni en el 94, ni en el 58, ni en ningún momento. **La boda** necesita de distancia, de análisis y de saber jugar ingeniosamente con sus defectos. En cuanto a la relación de lo trascendental y lo banal creo, como tú, que **La boda** es el ejemplo más clásico en que una situación empieza en lo banal pretendiendo que los personajes la conduzcan a un hecho trascendental, pero en la puesta hay que exagerar esto, porque este experimento, como tú le llamas, no se consume. El grado de trascendentalismo a que debe llegar la acción hay que subirla la parada en la puesta, llevar las situaciones mínimas y más simples, o más banales del texto al extremo. En el

1 Rivero, Bárbara: "De **Electra Garrigó** a **La boda**: Apuntes para una caracterización de la obra dramática de Virgilio Piñera". En: **Albur**. Año III. No. Especial V, 1990.

proceso de montaje hablamos de la necesidad de crear una distancia del texto para conseguir eso que en la obra no estaba logrado. A mí, por ejemplo, me gusta mucho la estructura que adquiere el diálogo en el acto tercero, cuando se comienza a enfatizar el absurdo, pero ese desmesuramiento no alcanza el estado que necesita la acción. Tratamos de que esto no pasara en la puesta y para ello lo primero que hicimos fue cortar un poco de cosas que alargaban ese momento tremendo y lo segundo fue tratar de llevar a la gran tragedia el momento final, cosa que todavía estoy por lograr a nivel de actuación, a nivel del sentido que se le da a las cosas que se están manejando. Pienso muy resueltamente que tus criterios, a veces de forma consciente, otras inconscientemente, se manejaron en la puesta. Muchas veces lo más interesante para nosotros fue la minuciosidad, el detalle a que podía llegar Virgilio con la cosa más intrascendente del mundo, rasgo que es una constante en él, y **La boda** es como la obra de eso. Por esta razón puede ser que una lectura del texto dramático, sin pensar en buscarle otras historias, pierda el encanto del juego con lo intrascendente.

Bárbara: Tú presentaste ensayos con público, además de la opinión de Adolfo de Luis, ¿recibiste otros criterios?

Raúl: Rine Leal fue a ver un ensayo y nos dijo una cosa muy linda: que él se reconciliaba con **La boda** en ese momento porque pensaba que el camino que habíamos elegido para el montaje, basado en el juego con la obra, era el mejor. También nos visitó Alberto Serrán², este director de teatro fue uno de los que rechazó la obra y no accedió a montarla. Serrán manifestó que **La boda** había sido escrita en el 57 para ser montada con ese lenguaje postmodernista que consideró el más propicio para hacer hoy y en cualquier tiempo la obra.

Bárbara: En el concepto de tu puesta en escena yo sentí que las razones de mi análisis teórico, de las que antes cité algunas ideas, estaban siendo corroboradas. En el transcurso de la representación advertí que el director estuvo jugando todo el tiempo con aquellos actores/personajes, y esa es una forma de probar la vulnerabilidad del ser humano, lo cual, a mi modo de ver, es el centro vital de ese texto y lo que nos remite al azar tan importante, no sólo por la concepción existencialista que entraña, sino porque en definitiva Piñera, durante toda su vida, estuvo a merced del azar. Quiero saber si lo que te he dicho tiene que ver con tu propuesta, o si es sólo una ilusión de la cual en ocasiones no podemos salvarnos los críticos.

Raúl: No es una ilusión. Yo quería utilizar a cuatro actores como víctimas de un juego cruel del director. El proceso de trabajo de **La boda** aunque fue divertido, a la vez fue sufrido por esto, porque a veces, muy conscientemente, quise meter a los actores en otras historias y les decía: "la historia de **La boda** también puede ser otra", y a partir de esa otra historia hacía que los personajes entraran por un aro, o por estructuras que de pronto la vida les pautaba. Hay actores y actrices del grupo que tienen que ver con esa forma de moverse, pero otros no. Lo interesante es cómo se metían en esa historia y cómo a algunos les quedaba más simpático y a otros más en serio.

Bárbara: Lo que no me resulta concluido en la puesta en escena, es la gestualidad de los personajes que no siempre es fecunda y que, en oportunidades se acerca demasiado al estilo de Carlos Díaz, cosa lógica en el discípulo, pero de lo que hay que estar avisado, sobre todo porque en mi opinión, la reiteración sin propósito de la gestualidad en algunas ocasiones es el talón de Aquiles en las puestas de Díaz.

Raúl: No sé si eso habrá sido una cosa inconciente. Trabajando con Carlos en **El Público** comprendí que existe una gran diferencia entre las formas que utilizamos para llegar a la pauta gestual. Pero a mí me emparentaban con él desde **La fábula del insomnio**, sobre todo por el diseño de vestuario.

² Alberto Serrán, director de teatro. Cubano, residente en Venezuela.

Bárbara: Yo nunca antes había pensado en eso, pero en ese caso creo que los dos tendrían que ver con un mismo padre que es Roberto Blanco y entonces, de hecho, se estaría hablando de una contaminación lógica de la pedagogía.

Raúl: Pienso que la influencia, por decirlo de alguna forma, puede estar, lo que pasa es que el resultado final yo lo veo muy diferente. En el tratamiento del texto en *La boda* a parte de la distancia asumida con respecto a la historia, lo principal es la historia, lo que acontece: el problema del ajustador que está visible, las tetas caídas de Flora, toda la atmósfera sherloholmiana que hay en la obra. Pero no hay un juego con las entonaciones en ese sentido, sino de acuerdo al significado de la historia. Yo, por el contrario, quise que en determinados momentos todos los actores hicieran la misma gestualidad. De manera que la gestualidad se convirtió en un almacén y comencé a utilizarla en la obra en diferentes momentos de acuerdo con las situaciones. En ocasiones individualmente, en otras todo el mundo haciendo lo mismo, pero estaban reproduciendo gestos encontrados por otros. El hecho de hacer lo de otros ya los cambia, y a la vez formaban parte de un todo por el que tenían que regirse. Creo que este es el principio que me diferencia de la forma en que Carlos utiliza toda la sustancia gestual. En *La boda*, como convertí la pauta gestual en un almacén, pudo ocurrir que en algún momento no cristalizara la unión del gesto con la acción representada, cosa que forma parte de la revisión que me propongo hacerle a la propuesta escénica. Tal vez el resultado final de *La boda*, desde el punto de vista del espectador, tenga alguna relación con la estética de Carlos, no lo discuto, pero debo aclarar que, además de las diferencias señaladas, hay que excluir a los actores de esto porque ninguno, con excepción de Mónica Guffanti, es heredero del teatro de Carlos. Xiomara Palacio y Juan David Ferrer son del Guiñol Nacional y Dexter Pérez es un actor muy joven.

Me interesa lo que me has planteado pues no había reflexionado sobre ello. Lo primero que hicimos en el proceso de trabajo fue encontrar una gestualidad útil para distribuirla por toda la obra. Es muy diferente a como trabaja Carlos, él va encontrando la gestualidad junto con la historia de los textos. En *La boda* yo me dí a la tarea de coreografiar y esto tiene mucho que ver con lo conceptual, fue la forma que elegí para acentuar que todos somos diferentes, aunque en algún momento de la vida tenemos que entrar en la misma historia.

Bárbara: Por lo que has explicado puedo suponer que no te molestó mi observación respecto a tu cercanía con Carlos en este montaje.

Raúl: No me molesta, yo admiro mucho a Carlos y le debo en gran medida por la energía que me transmitió y el entusiasmo que significa el trabajo de colectivo en sus puestas. Me gusta que



• *La Boda*, en la foto Mónica Guffanti y Héctor Eduardo.

me hayas dado la oportunidad de hablar de eso. Incluso otro crítico me comentó que le gustaba mucho el hallazgo de la gestualidad, pero que debía revisarla porque hay momentos en que estaba de más. No me habló, como tú, de la interferencia del estilo de Carlos, pero me instó a revisar la gestualidad planteándome que la reiteración por la reiteración no tiene sentido.

Bárbara: No estoy segura de que estén de más, lo que me parece es que necesitas revisar ese almacén de gestualidad donde tal vez encuentres otras más creativas.

Raúl: Puede ser. Se trabajó a un ritmo muy acelerado y la gestualidad que se encontró se aceptó enseguida. Empezamos a trabajar con ocho actores y después nos quedamos con cuatro, estos últimos tomaron de los otros actores, pero se perdieron porque no estaban todos en el entrenamiento diario mostrando esas historias con el cuerpo, de las que yo quería que todo el mundo se apropiara. Estoy seguro de que en este sentido la memoria nos falló y por ello se afectó no sólo la forma de la gestualidad, sino también su dinámica, su energía, la respiración y, en consecuencia, la creación de una historia que tal vez se quedó demasiado en lo formal y no alcanzó a conceptuarse como historia de los personajes.

Bárbara: Tengo una gran curiosidad: ¿Por qué utilizaste el poema **Vida de Flora**?

Raúl: Esa era una de las cosas que me proponía encontrar, es decir, elementos que ubicados en la acción logran un disfrute en el espectador. Seleccioné este poema por varias razones, entre ellas la obsesión de Virgilio de jugar con los defectos físicos y hacer de ello una historia poética como es el caso del poema, o una obra dramática como es el caso de **La boda**. Me gusta mucho ese poema porque es como la elegía al pie grande. Parece paradójico encontrar un altísimo tono poético para hablar de algo tan terrenal y burdo como un pie grande. También me pareció importante que el personaje de quien se habla en el poema se llame Flora como la protagonista de la obra. Es como si Flora fuera el objetivo de sus burlas referidas a los defectos físicos, y aquí comenzaron a funcionar otras historias: jugar y acentuar lo sherloholmiano que hay en la puesta para que el público lo disfrutara desde el inicio, y también para jugar con él a través de informaciones falsas que introduce el poema. Todo esto me daba la posibilidad de que apareciera la voz de Virgilio dialogando con el actor, como si el poeta saliera del más allá y nos fijara que él también estaba hablando del defecto de Flora.

*Como es lógico suponer, pues ocurre en estas conversaciones de tres, le pregunté a Adolfo de Luis si le había interesado la puesta en escena de **La boda** de Raúl Martín. Me contestó que le había gustado mucho, y señaló: "Xiomara Palacio y Mónica Guffanti tienen mucho oficio, son orgánicas. Eso uno lo siente enseguida". Estaba hablando el discípulo de Stanislavski, el director teatral, el maestro de varias generaciones de teatristas. Maestro porque lo fue en funciones, pero también por el gusto con que siempre aceptó el diálogo de reflexión en torno al teatro cubano, su gran pasión.*

Estaba entusiasmado con la propuesta de Raúl Martín, tan diferente a la suya de 1958. No le molestaron los cortes, ni la gestualidad porque según afirmó: "A mí no me interesa el estilo que se seleccione siempre que exista una coherencia, un propósito estético. El proceso hay que respetarlo".

*Quedé en regresar para consultar la bibliografía sobre los ensayos y el estreno de **La boda** que Adolfo conservaba impecables. Dijo que me iba a esperar, que podía volver cuando lo deseara, pero murió el 15 de septiembre de 1994 y ya no está. Creo que compartió con nosotros sus últimas reflexiones, en extenso discurso que conservo grabado, sobre la escena cubana, sobre sus logros y aspiraciones futuras como creador. El azar me dejó algunos comentarios que, según él, nunca había compartido, pero el propio azar me dejó una huella nostálgica y de incredulidad: ¿Cómo puedo aceptar que no esté entre nosotros, después de sus primeras palabras aquel día: "Yo soy un artista vivo, te das cuenta?" ■*

SIN MEMORIA NO HAY FUTURO



MEMORIA VIVA
DEL TEATRO
PARA NIÑOS



• Dora Alonso.

Con los estrenos de **Poema con niños**, que el entonces joven Nicolás Guillén escribiera a petición de Paco Alfonso, y **La Caperucita Roja**, versión de Modesto Centeno del famoso cuento de Perrault,

nació en 1943 el teatro profesional para niños en Cuba.

Pieza más bien de fundación, Guillén concibió su **Poema...** para niños de diferentes razas (blanca, negra, amarilla y judía) y una actriz adulta -madre del niño blanco-, en el que aboga por la igualdad y amistad entre todos los hombres y pueblos, con independencia del color de su piel o diferencias étnicas. Principio, de profundas esencias martianas, por el que aún se mantiene en repertorio en manos del actor-juglar Angel Guilarte, del grupo Tropatrapos.

Todavía insuperable por sus valores literarios -más que dramáticos- y por la sencillez y humor con que están resueltas sus acciones, **La Caperucita...**, de Modesto Centeno, es obra imprescindible en algunas compa-

ñas; aunque es la puesta de Xiomara Palacio para el Teatro Nacional de Guíñol la que ha logrado rescatar, en su dimensión teatral, esta pieza vista ya por varias generaciones de cubanos.

También Paco Alfonso con Teatro Popular y más tarde con el Retablillo del Tío Polilla (1948); el Grupo Escénico Libre, GEL (1949), con sus presentaciones de **La tiza mágica**, pieza original para títeres de Clara Ronay y Vicente Revuelta; la introducción en el país de marionetas por María Antonia Fariñas; Sergio Nicols con sus títeres para el Retablillo La Carreta y Pepe Carril con El Teatro de Muñecos, en Mayarí (1952); el propio Vicente Revuelta con la dirección, en 1955, de **La Cucarachita Martina** y **La niña sabia y el rey bueno**, en la Sociedad Nuestro Tiempo; Beba Fariás con la creación del grupo Titirilandia (1955); los hermanos Pepe y Carucha Camejo -a los que tanto debe el movimiento teatral cubano- y Dora Alonso, entre otros, continuaron labrando en los años cuarenta y

cincuenta el camino por el que habría de irrumpir, con el triunfo revolucionario, el más sólido movimiento teatral que se gesta en la patria de José Martí y, posiblemente, en Latinoamérica.

MEMORIA VIVA

Del 16 al 23 de julio de 1994, en pleno período vacacional, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas convocó a un recuento de los momentos más significativos del teatro para niños y jóvenes en los últimos 35 años; aunque -como acota Freddy Artilles en el catálogo de la muestra- la naturaleza efímera e irreplicable del teatro, su carácter de arte vivo alcanza su plenitud en el contacto directo entre el actor y el público, así como el tiempo transcurrido desde entonces impiden, como es lógico, revivir algunos espectáculos por no mantenerse en repertorio, la disolución de grupos, traslado de actores o deterioro de muñecos, de la escenografía e incluso del vestuario. No obstante, en esos casos, se trató de rescatar un fragmento o escena de esas puestas o presentar un montaje más reciente de la misma obra con otro grupo. Con este propósito, se montó una exposición -inaugurada por Artilles en el vestíbulo de la Sala Covarrubias, del Teatro Nacional- con fotos, muñecos, vestuarios, diseños, materiales gráficos, programas y elementos escenográficos y de utilería que de alguna forma rescatan esa memoria.

Catorce colectivos de Pinar del Río, Ciudad de La Habana, La Habana, Matanzas, Villa Clara, Santiago de Cuba e Isla de la Juventud presentaron 57 funciones de treinta y cuatro significativas puestas o títulos antológicos, como el más vivo regalo para los sentidos y el recuerdo de quienes ayer fueron sus gestores o espectadores.

La Gala Inaugural, en la Covarrubias del Teatro Nacional, bajo la dirección artística del maestro Armando Suárez del Villar entrelazó, casi con un sentido cinematográfico, escenas de **Poema con niños**, **La Caperucita Roja**, **La Cucarachita Martina y el Ratoncito Pérez**, **Los seis pingüinitos** -de Borís Aprílov, obra que dirigiera el búlgaro Atanas Ilkov en el Teatro Nacional de Guíñol-; **El perrito travieso**, de Ricardo Garal; **¡Llega el Circo!**, con el Teatro de la Villa; y entre otros títulos en que se mezclan actores y títeres, la puesta **Los Siete Enanitos y Blanca Nieves**, de Ignacio Gutiérrez, bajo la dirección artística de Tomás Hernández.

MUESTRA ANTOLOGICA

Pluff el fantasmita, de la brasilera María Clara Machado, en una magistral puesta de Roberto Fernández, que en el primer Festival de Teatro para Niños (1966) acaparara los premios de escenografía, música, coreografía y actuación femenina (Miriam Sánchez), recorrió el telón en el Teatro Nacional de Guíñol, en lo que fue, sin duda, uno de los momentos cumbres de esta muestra, por el

dominio técnico, frescura y belleza con que aún se mantiene este espectáculo en el repertorio del TNG.

De amplia y excelente ejecución en el teatro para niños, Roberto Fernández fundó en 1961 el Teatro de Muñecos de La Habana y posteriormente el grupo Isma-elillo, que después llamara Teatro Juvenil de La Habana (desaparecido en 1968); integrándose con el primero, en 1972, al Teatro Nacional de Guíñol.

Premio Nacional de Literatura 1992, Abelardo Estorino escribió una versión de **La Cucarachita Martina y el Ratoncito Pérez** para el TNG, que dirigiera Xiomara Palacio. El grupo Hilos Mágicos, de Juglaresca Habana, con dirección de Jorge Martínez y Carlos González -nuestro más experimentado marionetista-, retomó este texto y lo presentaron en el Cine Teatro La Edad de Oro, en la barriada de La Víbora, para delicias de los pequeños que colmaron la instalación, pese a las obvias necesidades técnicas que requiere un montaje de esa naturaleza.

Los jardines del Teatro Nacional de Cuba, una vez más, acogieron la puesta **Patakín de una Muñeca Negra**, bajo la dirección de Alberto Curbelo y Trinidad Rolando; pero en esta ocasión, aunque con el mismo elenco, presentada por el grupo Teatro del Sol, al que se ha incorporado Curbelo en calidad de director artístico. En el III Encuentro de Teatro Profesional para Niños



1. Pepe Camejo y Pepe Carril en el Palacio de Bellas Artes, 1957

2. *La lechuza ambiciosa*, Armando Morales.

3. *Fábula del insomnio*. T.N.G. Dir. Raúl Martín.

4. *La caperucita roja*. Adaptación Luis Brunet.

5. *Los Ibeyis y el Diablo*. Grupo Papalote. Dir. René Fdez.

6. *Patakín de una muñeca negra*, Teatro del Sol.

y Jóvenes Guanabacoa'93, en el Premio de la Crítica a las mejores puestas del año, en el Festival de Teatro Camagüey'94 y en el Premio Bial de Teatro para Niños y Jóvenes de la UNEAC, este espectáculo totalizó diez premios, amén de sus exitosas presentaciones en el Festival Máscara de Caoba, en Santiago de Cuba, y en el Festival Internacional de Teatro de La Habana.

Casi un millar de niños, jóvenes y adultos, cada día, siguieron con vivo interés la trama, los juegos, canciones y bailes de **Patakín...**, integrándose a los coros y sucesos del espectáculo y dibujando al finalizar la función sus impresiones de la obra.

Pedro Valdés Piña, en la Fragua Martiana -donde tiene habitualmente su Peña-, presentó su unipersonal **Juegos titiritescos**, una verdadera clase magistral del desarrollo del títere en Cuba y del nivel artístico alcanzado por este creador con el grupo Okantomí.

El imprescindible Teatro de la Villa, de Guanabacoa, presentó la triada **Los Tres Cochinitos**, versión de Modesto Centeno del cuento tradicional, con puesta de Tomás Hernández; **Erase una vez el mundo al revés**, del boliviano José Luis Núñez, imaginativa puesta de Armando Morales -comentada en el No. 1-2/1994 de la Revista TABLAS-, con la que alcanzara uno de los premios de la Crítica en 1993; y **Papito**, de Hugo Araña, también dirigida

por Morales, con la que la actriz María Elena Tomás obtuvo el premio de actuación femenina en el concurso de la UNEAC en 1992, y el director premio de puesta en escena en el Festival de Teatro Camagüey'94.

Teatro Eclipse presentó sus credenciales con **Juan Jara-gán y el Diablo**, de la polifacética Yulky Cary, dirigida ahora por Dimas Rolando. En el Festival de Teatro para Niños de 1983, esta pieza, bajo la dirección de su autora, obtuvo el premio especial del jurado. Desde entonces, varios grupos nacionales la han incorporado a su repertorio.

Los Ibeyis y el Diablo, de René Fernández, con dirección de Ramón Rodríguez Regueiro, presentada en el Zoológico de 26; y **El gato manchado y la golondrina**, del escritor brasileño Jorge Amado, con puesta en escena de Raciél Reyes, representada en la Sala Covarrubias del TNC, fueron las dos ofertas del grupo Integración, signadas por la belleza y plasticidad de sus muñecos.

El grupo Caballito Blanco, de Pinar del Río, representó en el Centro Teatral Bertolt Brecht el espectáculo **El Caballo de Hierro**, de José Milán, basada en una leyenda vietnamita. Dirigida por Yulky Cary, esta obra, que sobresale por su fluido diálogo y -al decir de Artilles- sintética estructura, recibió un reconocimiento del jurado en el Festival de Teatro para Niños de 1981, por el tratamiento de un tema que vincula al niño a las tradiciones de lucha de otros pueblos.

Fidel Galbán y su grupo Rabinranath Tagore, de Remedios, Villa Clara, representó en la Sala Hubert de Blanck la pieza **El gato simple**, conocidísima obra de este autor-director; y **Raulín y las flores**, también de Galbán, colorido juego teatral dirigido a los preescolares que inundó con sus cantos y cuentos, con sus flores y juegos la Plaza de Armas, de La Habana Vieja.

Con todos los deseos de aventura, jóvenes -hermanos, parientes y amigos- de la Isla de la Juventud se montaron en una carreta y echaron a andar con **Globito Manual**, del colombiano Carlos José Reyes, dirigida por Armando Morales; y **El casamiento de Doña Rana**, del mítico titiritero y autor argentino Javier Villafañe, esta vez dirigida por José R. Pantoja, creador de esta popular y fantástica experiencia en la que toda una familia se decide a hacer teatro, como en los tiempos de La Edad Media.

La Carreta de los Pantoja trajo, sobre todo con la primera pieza, momentos de verdadera integración de las diferentes manifestaciones que concurren en la escena, especialmente la música, ejecutada en vivo por los propios actores, y la plástica, por la sencilla y bella ejecución de sus diseños.

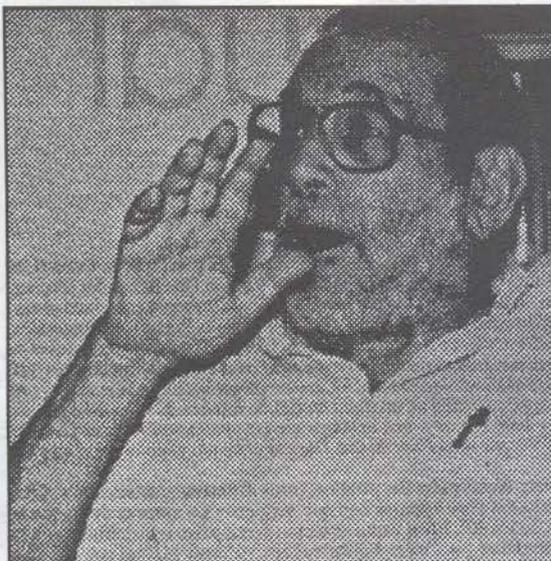
Creadores de reconocida trayectoria en nuestras tablas, como el director Luis Brunet, el músico Juan Piñera y el coreógrafo Iván Tenorio, se unieron en el espectáculo **La Cenicienta**, que en versión del propio Brunet presentó la Compañía

Teatral Hubert de Blanck. Introduciendo elementos de la cultura cubana en el cuento clásico, el director consiguió una puesta que sobresale por su alta calidad actoral, como nos tiene acostumbrados Brunet y esta compañía, una de las decenas del movimiento teatral cubano.

Agüe el pavo real y las guineas, de Yulky Cary, con la que su autora y directora obtuviera el premio de puesta en escena en el Festival de Teatro para Niños de 1985, ahora representada por el Guiñol de Santiago de Cuba, bajo la dirección de Rafael Meléndez; y **Los chichiricú de la charca**, de Julia Calza-dilla, premio de puesta en escena en el Festival de teatro Camagüey'94, fueron los dos títulos presentados por este colectivo oriental.

Los Cuenteros, de la provincia La Habana, dirigidos por Félix Diardo, se incluyeron en la muestra con **El canto de la cigarra**, deliciosa fábula de Onelio Jorge Cardoso -uno de los autores cubanos más representados en nuestro teatro para niños-, y **El Conejito Blas**, de Ana Aragón, también dirigida por Diardo y concebida con la técnica de esperpentos, de un criollísimo humor e ingeniosas soluciones escénicas.

La 8va. Villa, de Remedios, acudió al recuento con **Galápago**, pieza de Salvador



• Abelardo Estorino.

Lemis, dirigida por Carlos Chirino. Este texto, desde su lectura en el Festival de Teatro Camagüey'84 ha tenido numerosas versiones y puestas en escena, con lo que reafirma su validez y sólidos planteamientos.

Escrito, dirigido e interpretado por Angel Guilarte -uno de esos jóvenes con categoría de Maestro en nuestro teatro para niños y jóvenes-, **El Viajero**, basado en textos de José Martí, es un espectáculo en el que el juglar nos propone un ágil y divertido juego teatral, combinando narración y objetos de reciclaje. Su presentación en la Plaza de Armas constituyó toda una cima de profesionalismo y desarrollo técnico.

El Teatro Nacional de Guiñol presentó del joven Raúl Martín, como director artístico, la **Fábula del Insomnio**, escrita por el talentoso Joel Cano; y extendió sus funciones a la

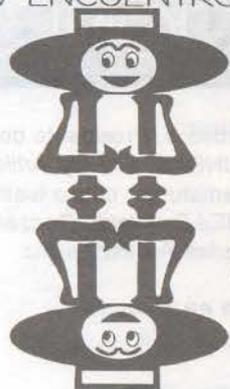
Plaza de Armas con **La lechuga ambiciosa**, dirigida por Morales, y **Los Tres Pichones**, con puesta de Roberto Fernández.

El patio del Centro de Teatro y Danza de La Habana, en San Ignacio 166, acogería un dinámico y profundo intercambio de criterios acerca del desarrollo e historia del teatro para niños en Cuba, conducido por Armando Morales y con la participación entre otros destacados

creadores de Xiomara Palacio, Leonilo Guerra, Orieta Medina, Ulises García y Adalet Pérez, quienes revivieron con el público recuerdos y desempolvieron ideas con las que han transitado 35 años, llevando lo mejor de nuestro teatro para niños y jóvenes a ciudades y montañas, desde un extremo a otro de la Isla.

El Retablo a Cuestas, como se denominaron estas útiles secciones, adelantó lo que sería el teatro para niños en Cuba en el futuro, porque, ante todo, se tenía consciencia de lo que había sido en el pasado. No se habló de limitaciones técnico-materiales (¿cuándo el teatro para niños ha contado con esa marea de recursos?) ni de problemas subjetivos, se rescató la memoria que ha situado a este movimiento como una de las más importantes acciones artísticas que nuestra sociedad ha producido en toda su historia. ■

IV ENCUENTRO PROFESIONAL DE TEATRO PARA NIÑOS Y JOVENES



GUANABACOA'94

VENTURAS, CONFLUENCIAS Y ...

Jorge Luis Torres

foto: EXPOSITO

Una enorme lona se sacudió como un trueno prolongado; aguafuertes y cromos saltaron para colorear la lluvia de ilustraciones, figuras sorprendentes se mezclaron en un estampido de ingenio y la estantería de los juglares nos presentó una urdimbre de marionetas. Como equilibristas iniciadores de ceremonias, títeres y titiriteros se iniciaron en el IV Encuentro de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes Guanabacoa'94.

El evento, más que con las limitaciones de las instalaciones, tropezó con los obstáculos de una programación no equilibrada. Sin embargo, este inconveniente no ensombreció la trascendente magnitud del encuentro y sus inapreciables reafirmaciones al crecimiento de un arte que encuentra en el niño su natural fuente nutricia.

En esta oportunidad, observamos cómo los Consejos Populares de Guanabacoa apoyaron el desarrollo del encuentro y colaboraron en la movilización de un público, heterogéneo y espontáneo, que posibilitó la resonancia interna del evento y sus lógicas repercusiones en la nación. La creciente e indetenible concurrencia del público puso en evidencia la avidez



• Pinocho. Grupo Pálpito.

por espectáculos para niños y jóvenes y confirmó la idea de los organizadores del festival de mostrar en un espacio no caracterizado las múltiples tendencias que personalizan al movimiento contemporáneo de teatro para niños y jóvenes.

Esta flexibilidad en la presentación de propuestas determinó que el encuentro y su comportamiento artístico trazara un registro de notable desproporción; frente a la ingeniosidad y el metódico tratamiento de algunos espectáculos en concurso, presenciábamos otros que se destacaban por su insostenible construcción. Se presentaron 41 Títulos en 18 locaciones; 32 Proyectos Teatrales se responsabilizaron con la programación, 22 de Ciudad Habana, 9 procedentes del interior del país y uno de República Dominicana en calidad de invitado.

Lo anterior constituye modelo o patrón de análisis que nos permite evaluar objetivamente el alcance de un acontecimiento escénico que, aunque desprovisto todavía de logros plausibles en algunas de sus etapas de trabajo, precisa en su posterior desarrollo de una particularización de sus perfiles. Ya está bien demostrada la atinada ideación del encuentro, sus necesarias contribuciones a la realización de trabajos cada vez más distanciados de lo arquetípico, sus justas reclamaciones por lograr lugar en un medio que ya han conquistado

PREMIOS y MENCIONES

Jurado principal

Armando Morales (Presidente). Actor, director artístico, Presidente de la Sección de Teatro para niños y jóvenes de la UNEAC; Freddy Artilles, crítico teatral y dramaturgo; Ignacio Gutiérrez, dramaturgo, crítico teatral, Presidente de la Sección de dramaturgia de la UNEAC; Waldo González López, crítico teatral, poeta y periodista y Mercedes Arnáez, actriz.

PREMIOS

Premio compartido a la **Mejor Puesta en Escena**

"Los Ibeyis y el Diablo". Teatro de La Villa.

Luis E. Martínez

"Cuenta cuentos presenta a Aladino". Teatro 2 (A.H.S.)

William Fuentes y Raúl Rodríguez

Premio a la **Mejor Actuación Masculina con muñecos**

Sahimell Cordero

El trujamán, Juglaresca Habana, "Pelusín frutero".

Premio a la **Mejor Actuación Femenina en vivo**

Neyvis González

Grupo Esperpento, Ciego de Avila, "El duende y la rosa".

Premio a la **Mejor Actuación Masculina en vivo**

Damián Font y Frank Daniel Santos

por los payasos, "Pinocho" Grupo Pálpito.

MENCIONES

Mejor Puesta en Escena

"Pinocho"

Ariel Bouza, grupo Pálpito.

"Pelusín Frutero"

Sahimell Cordero

El trujamán, Juglaresca Habana.

Actuación Masculina con muñecos

Félix Leal

"Los Ibeyis y el Diablo".

Actuación Femenina en vivo

Diana Iris del Puerto

"Pinocho", Grupo Pálpito.

Actuación Femenina con muñecos

Margarita Díaz

"Nace una estrella", Proyecto Las Manos, Juglaresca Habana.

Jurado Revista Tablas

José González, Jorge Luis Torres y Ernesto Rodríguez

PREMIO

Al **Mejor Trabajo de Integración**
de las diferentes manifestaciones artísticas al teatro

"El Duende y la Rosa"

Grupo Esperpento, Ciego de Avila

MENCION ESPECIAL

"Pelusín Frutero"

El trujamán, Juglaresca Habana

porque la creación teatral para niños no se encuentra dispersa. Queda ahora el camino urgente de la revisión;

en mi opinión, quizás, en ediciones futuras el encuentro se vea obligado a establecer un principio de selectividad que,

Sección de Teatro para Niños Asociación Artistas Escénicos de la UNEAC

Jurado

Jorge Martínez, Allán Alfonso y Angel Guilarte.

Premio Puesta en Escena

"Cuenta cuentos presenta a Aladino"

Teatro 2, William Fuentes y Raúl Rodríguez

Premio Actuación Femenina

Neyvis González

"El duende y la rosa", grupo Esperpento

Premio Actuación Masculina

Sahimell Cordero

"Pelusín frutero"

Premio Especial

"Los Ibeyes y el Diablo"

Teatro de La Villa

Asociación Hermanos Saiz de Escritores y Artistas Jóvenes

Jurado

Jorge Luis Torres, Mónica Alfonso y Marilyn Garbey

Premio a Diseño Escénico Compartido

Santiago Bernal

"Cuenta cuentos presenta a Aladino"

Sahimell Cordero

"Pelusín frutero"

Premio de Música

María Elena Corcho

"El duende y la Rosa", Grupo Esperpento (Ciego de Avila)

Mención a Puesta en Escena

Ariel Bouza

"Pinocho", Grupo Pálpito.

Unión de Periodistas de Cuba

Jurado

Waldo González López, Ada Oramas y María Salomé Campanioni

Premio a la obra que mejor expone nuestra identidad cultural

"Los Ibeyes y el Diablo"

Periódico Trabajadores

Jurado

Jorge Rivas Rodríguez

Premio especial

Proyecto Teatro de la Villa

por el conjunto de su producción destinada a la niñez durante 30 años

Periódico Tribuna de La Habana

Jurado

Ada Oramas

Premio a la Mejor Actuación de Ciudad de La Habana

Margarita Díaz

"Nace una Estrella"

Periódico Juventud Rebelde

Jurado

Dixie Edith Trinquette

Premio al hecho artístico más relevante protagonizado por un joven

Javier Pérez

"El Duende que vive en ti"

Sección Diseño Escénico de la UNEAC

Jurado

Otto Chaviano, Carlos Repilado y Armando Morales

Premio al mejor diseño escénico

Santiago Bernal

"Cuenta cuento presenta a Aladino" y Sahimell Cordero, "Pelusín frutero"

Premio a la Mejor escenografía

Javier Pérez

"El Duende que vive en ti" Escena abierta de Villa Clara

Premio mejor diseño de vestuario

"El cochero azul" Grupo Pálpito

Premio al mejor diseño de muñecos

Luis E. Martínez y Juan González "Los Ibeyes y el Diablo"

Mención

"La pulga sabihonda" Grupo Pequeño Príncipe. Granma.

Dirección Artística en el Teatro para Niños y Jóvenes; por primera vez, durante tres días, nuestros más prestigiosos cultivadores del quehacer teatral para niños eran convocados en torno a un tema para que cambiaran impresiones y manifestaran sus puntos de vista tomando como referencia sus principios de creación o sus líneas de trabajo.

Ignacio Gutiérrez, Armando Morales, Bebo Ruiz, Jorge Martínez, Freddy Artilles, Carlos Piñeiro, Mercedes Arnáez, entre otros que bien saludaron los esfuerzos cotidianos por descubrir un lenguaje común que dignifique la producción de un teatro que deviene excelencia y prerrogativa sólo de aquellos que, con estéticas diversas, enaltecen su historia, revelaron las interioridades de un fenómeno espontáneo por su espíritu fecundo, pero, virtualmente complejo en tanto se explica y defiende a través de su prehistoria.

Según los participantes, el rol del juglar contemporáneo no radica en su actitud biográfica, en su mirada hacia una leyenda que transformó sus proverbiales creencias; el teatrero de hoy, como un cronista prestidigitador, debe observar su propia historia, su particular medio y hacer germinar su histrionismo desde un prisma absolutamente humano. Porque el presente se funda a pesar de los temibles riesgos que estremecen nuestras almas, inestimable lugar para proteger las

sin ser del todo excluyente, potencie la riqueza del evento y se fundamente en nuevos procedimientos, en nacientes bases conceptuales.

Quizás, el acierto más notorio de esta IV edición, se hizo perceptible en el Evento Teórico, sesión que se dedicó a la

presente se funda a pesar de los temibles riesgos que estremecen nuestras almas, inestimable lugar para proteger las

provisiones que alimentan al intelecto.

Se trata, precisamente, de saber cómo encausar la creación teatral para niños en un contexto definitivamente opuesto a la pródiga década de los 80, un contexto preñado de tangibles dificultades; los desafíos de nuestros días se revierten desde una perspectiva altamente comprometida con la creación, con el universo que instaura en su magnanimidad, en su certeza, la preferencia por la sagacidad; habilidad privativa de aquel que sabe discernir.

Los ponentes y participantes del Evento Teórico recordaron los 80 y sus peculiaridades; se refirieron a este período como etapa de sedimentación de un movimiento teatral que contó con todo el esplendoroso desarrollo de una infraestructura técnico-productiva que garantizaba la realización de espectáculos diseñados con prodigalidad y generosidad constructiva.

Los 90, en cambio, son años de hazañas; los 90, al parecer, constituyen para los creadores escénicos un reto a la invención, un desafío al hallazgo. Conocer objetivamente la realidad actual y estabilizar el sistema de producción teatral para niños, independientemente de lograr constatar las potencialidades de cada colectivo, significa preservar la suerte de un movimiento que hoy por hoy encuentra en la facultad de imaginar su abreviatura más elocuente.

Diseñadores y autores fueron en los 80 los artífices de un quehacer teatral que supo combinar, al margen de sus connaturales desencuentros, la reticencia de unos con el

resarcimiento de otros. Fue esta década, según sus protagonistas, espacio para asimilar la balanza de un tiempo que trató de apostárselas con lo insonoro.

Ya en los 90, con una perspectiva futura, pues el decenio apenas inició su curso, tropezamos con un rol determinante en el teatro; surge una figura que, estando presente desde siempre, llega para redescubrir un cómo quitar la mordaza. El presente nos revela a un director cada vez más aventurado y aprehensivo, un director capaz de trabajar su concepción escénica con una cualidad integradora en la que el estilo individual enuncia conducta, pero también, voluntad; porque se busca activar lo intelectual para explorar en lo alegórico y en lo figurativo.

La actualidad del panorama teatral para niños en Cuba posee, indudablemente, en el director su rostro más fehaciente y determinante; y esta caracterización se hace tangible en una generación de directores que hacen de su trabajo un minucioso aprendizaje y un cuidadoso recorrido por los diversos lenguajes que interpretan sentido y posiciones. El presente ha proporcionado el desmontaje de aquello virtuoso que se sustentaba en los fatales entretenimientos para niños y ha generado un terreno fértil capaz de regenerar visiones estéticas que resultan todas preciadas pro-

ducto de su ya bien demostrada exactitud en espectáculos cuyas combinaciones formales y conceptuales son recepcionadas y celebradas.

El renacimiento de los cómo y su solidez sorprendente, el recorte que se arma y desarma, el recorte que logra fluir eludiendo lo festinado, sólo ha sido posible gracias a la aparición de jóvenes directores despojados de recelos y compromisos, creadores que pautan su obra con el precio de su propio esfuerzo.

Por ejemplo, Alberto Curbelo, guía y orientador, junto a la actriz Trinidad Rolando, de un grupo de actores, ejecutores todos de **Patakín de una muñeca negra**, puesta en escena ya antológica de inevitable referencia en el movimiento de teatro para niños; o el muy imaginativo Raúl Martín con su **Fábula del insomnio**,



• Pelusín Frutero. Sahimell Cordero.

gratificante espectáculo que propone un cómo ver y entender el teatro en una línea de creación substancialmente diferente a la de Curbelo. Ellos, por sólo mencionar dos, anticipan un futuro para el teatro dedicado a nuestros pequeños que enaltece notablemente la historia de un arte que en Cuba ha tenido luces y sombras; pero también, intérpretes de sostenida trayectoria como Xiomara Palacio, Angel Guilarte y Armando Morales.

Estamos, quizás la discusión en torno a esta realidad así lo evidenció, en una etapa de formación, en una etapa que alternará promisoriamente con las proposiciones que giran sobre su propio padecimiento, propuestas que han perdido su centro de coordinación porque no asimilan el discurso moderno o, como lo enuncia un prominente teórico "el barbarismo de la postmodernidad".

El teatro para niños en Cuba y su práctica artística requieren, no obstante, mayor atención, sobre todo en provincias. La capital, como centro cultural, potencia una instrucción que se nutre de permanentes referentes; esta correlación promueve una perseverante substitución de metodologías de trabajo y un singular relevo de prácticas escénicas. Lo anterior, como es de suponer, dispone un sistema de trabajo viable y no hipotético que reconsidera de forma sistemática las reglas de elaboración en el terreno teatral y actualiza sus referentes socio-culturales.

Guanabacoa'94 patentizó, tras la disparidad artística de los espectáculos en concurso, esta innegable realidad. Este festival mostró el estado actual de las cosas, realizó un reconocimiento provocativo de la *mutación* del teatro para niños en el

país, ensayó y reflexionó, incluso, sobre cómo organizar una política de seguimiento o de investigación a los colectivos teatrales. El diagnóstico y el análisis del IV Encuentro de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes fue positivo por su certísima conclusión: el teatro es un arte que no debe conformarse con modalidades productivas aisladas para su construcción. Las convenciones y los supuestos ocultos de esta manera de aprehender la creación teatral son tan inexactos e imprecisos, son tan oscilantes e inconstantes que nunca alcanzarán el máximo de sus posibilidades.

Pero, si se reclama por una parte la *apoteosis de una cultura visual*, por otra se busca cómo reivindicar el status del texto. Las obras para niños han degenerado y se han transformado en su contrario, guiones que no funcionan como textos culturales porque desconocen cómo tender puentes que orienten la comunicación inteligente y ejercitada.

Si bien es cierto que se precisa de respuestas diligentes para disminuir los efectos de la dictadura del verbo y de la literatura sobre la teatralidad, no es menos cierto que estamos ante la indiscutible ausencia de textos dramáticos rigurosamente escritos distanciados, obviamente, de las definiciones normativas del siglo XIX.



• Cuentacuentos presenta a Aladino. Teatro 2 (A.H.S.).

Maurice Yendt en **Escribir teatro para los jóvenes espectadores**, se preguntaba: "¿Por qué un autor busca deliberadamente escribir para los espectadores más jóvenes?". Quizás, esta respuesta sólo se pueda hallar en la personalidad o en el rostro que el propio autor seleccione para otorgarle a su obra una escritura depositaria, no sólo de su expresión personal, sino también de sus vitales relaciones con un mundo cada vez más hiperbólico. Porque el hombre siempre interpreta y reinterpreta lo que en torno a él acontece cotidianamente; así construye su universo particular y así lo proyecta.

El Encuentro del pasado diciembre exteriorizó la pobreza actual de la dramaturgia para niños y jóvenes; y, lo que es más asombroso aún, mostró el equivocado trabajo dramático con algunas obras que proceden de la literatura juvenil.

Las puestas en escena del concurso, eclécticas por condición, me permitieron apreciar la atinada y urgente proyección que un evento de esta envergadura exige.

En esta ocasión, el festival acogió en su concurso a la pantomima; esta manifestación del arte escénico, empeñada en su defensa y en su preservación, se presentó con **Yo tengo un gallo**, puesta en escena de Julio Capoe, relevante figura del género que también participó en el Evento Teórico con una clarividente ponencia sobre el trabajo del mimo.

De los 41 Títulos en concurso, tres resultaron del favor casi inmediato del público; **Los ibeyis y el diablo**, espectáculo del grupo anfitrión - Teatro de la Villa, colectivo que celebró en esta oportunidad sus 30 años de existencia-; **Pelusín frutero**, puesta en escena del Grupo Juglaresca Habana, que presentó a Sahimell Cordero como un director de calibre y **Cuentacuento presenta a Aladino**, propuesta del Grupo Teatro 2 de la Asociación Hermanos Saíz, trabajo que supo combinar con afable imaginaria la elegancia y el buen gusto de su realización. Junto a Cordero, Luis Emilio Martínez, Santiago Bernal, William Fuentes y Raúl Rodríguez, se nos revelan como cultores de una tradición escénica que saben reelaborar para entregarla a



• **Los ibeyis y el Diablo**. Teatro de La Villa.

foto: EXPOSITO

un público que, al recibirla, se siente respetado.

Estamos frente a un obligado espacio para la escena nacional, un lugar necesario para la confrontación teatral ante un público siempre diferente, despojado de miradas discutibles; un público que sabe disfrutar con la distinción y con el buen tono. Guanabacoa'94 navegó con suerte en este sentido, conquistó la atención de un público y el respaldo del Gobierno Municipal; queda ahora el camino del afian-

zamiento, el camino del fortalecimiento artístico del encuentro.

Deseo a Tomás Hernández, director de Teatro de la Villa y del Encuentro de Guanabacoa, un próximo festival que logre articular en su equilibrado desenvolvimiento la erudición con la creación contemporánea; de lograrse esta síntesis el espectador hallará razones para continuar creyendo en un arte misteriosamente civilizado. ■

Esther Suárez

TRADICIÓN Y CONTEMPORANEIDAD EN EL TEATRO DE TÍTERES

El inicio de esta historia se pierde en el tiempo. Tal vez comenzó cuando, alguna vez, la brisa meció las ramas de un árbol, o cuando sobre una pared antiquísima la luz de una vela recortó las siluetas, o quizás cuando las formas de las nubes fueron nombradas, porque hubo allí, en cada ocasión, una imaginante que hizo trascender el suceso.

A esa época remota pertenecen tótems, ídolos de las más variadas materias, objetos naturales trasuntados en amuletos; todo un mundo inicialmente inanimado que tomó valores más allá de sus limitadas funciones utilitarias.

Esta vez, como otras, nos hallamos en los orígenes, en el vasto instante de la transmutación entre lo mágico, lo mítico y el arte.

Desde entonces acá, la sensibilidad se desborda, la inteligencia necesita un dialogante. En suma, nos percatamos



I TRIENAL UNEAC TEATRO DE TÍTERES

de que el mundo que la inteligencia anima es más vasto y necesario a la vida que lo que de común pensamos.

El arte, interrogante y subvertidor, cuenta en su expresión dialógica por excelencia: el teatro, con un recurso aún más desafiante: el títere, transgresor de realidades y límites tanto físicos como espirituales.

Sin embargo, entre nosotros el títere no encuentra el reconocimiento esperado.

Su surgimiento está vinculado al mundo adulto, al igual que sucede con los cuentos de hadas, pero por una paradoja curiosa su existencia se reduce luego al teatro para los infantes, y aún dentro de este la presencia del muñeco es sospechosamente relegada.

El artista prefiere expresarse con su limitado cuerpo en el escenario. ¿Acaso estén agotadas las posibilidades de la figura animada?

Mas bien parece que hayan quedado anquilosadas ante nuestra breve longitud de miras que no nos permite apreciar el infinito mundo de formas y sensaciones que estas pueden brindarnos.

También porque la expresión a través de lo inanimado exige para el intérprete una maestría que plantea caminos de difícil tránsito.

Y, tal vez, y es este un factor ético que considero de suma importancia, porque la anulación del intérprete tras la vida de un objeto inanimado es, además de un acto de fe y creación, un hecho de generosidad que pugna contra la vanidad y el crecimiento desmesurado del ego que acompaña muchas veces a los seres humanos que se orientan hacia las profesiones que confluyen en la escena.

En este caso, la dialéctica sujeto-objeto que se produce continúa revelando nuestra fútil autosuficiencia, nuestra relación mutilada con la naturaleza. Nos negamos la humildad magnífica de convertir lo inanimado en sujeto portador de nuestro arte y en ello manifestamos la inquietante contradicción de este sofisticado momento en la historia humana.

A todo ello se añade el carácter transgresor de la figura animada.

En una concepción ideologizante del arte, con visiones reduccionistas que desconocen su especificidad estética

y plantean de modo caprichoso o arbitrario sus conexiones con la ideología, tal vez nos volvimos demasiado e inútilmente solemnes, erróneamente profundos, al punto de que tal afán excomulgó del escenario al humor -pez de reales e insospechadas profundidades- y al títere, un terreno de posibilidades paródicas. Elemento de igual raigambre que la poesía, que puede nombrar sin ser, alidir, sugerir, evocar. Signo de móviles significados. Espacio constructivo de libertades.

De igual modo, siempre que pienso en el teatro de títeres, pienso tan solo en el Teatro, y me duelo de que este limite la potencia de su acto liberador al no incluir como hijo legítimo a este ser iluminado.

El mundo contemporáneo es, también, un universo de continuo animado por la sensibilidad y la necesidad perenne de diálogo. Baste el espectro que se abre desde los móviles de Calder hasta las inteligencias artificiales.

En las experiencias que acumulamos y que nos convocan definitivamente a este encuentro, tradición y contemporaneidad se conectan ahora en un lugar más alto. Sin ánimo de herir susceptibilidades, permítanme evocar esta vez como referente a las creaciones de ese Papalote que se empuja desde la amable ciudad de Matanzas.

Por otra parte, los contactos de nuestros creadores con las

zonas más desarrolladas del planeta, también confirman que, incluso allí, donde la vida cotidiana transcurre de manera automatizada y computarizada, cada vez que un artista complementa su expresión trasuntando su ánimo a un objeto primariamente inanimado, se produce el júbilo-redescubrimiento de lo positivo en la naturaleza humana.

Titiriteros, magos y volatineros trashuman ahora en medios de transporte muy distintos a los que en un inicio su arte se asociaba; sin embargo, en todos los puntos del orbe el acto de fe del espectador se reafirma revelando el ancestral sustrato mágico de su conciencia, y su íntima conexión con la naturaleza.

Asistimos a un momento en la historia humana en que la especie más altamente organizada del planeta es, a la vez, su más intenso y voraz depredador; en que la violencia gana terreno a la comprensión y a la tolerancia. No olvidemos, entonces, que cada objeto que tomemos sujeto en nuestro arte participa de un proceso de dignificación en nuestros escenarios, se regresa al hombre, lo hace responsable.

Si no existieran otras razones para defender lo que hacemos, esta lo tomaría válido. Es, además de un hecho estético, un acto necesario: aquel de humanizar continuamente el universo que habitamos. ■



• Elena Herrera. Ex-directora de la Opera de Cuba.

foto: CABALLERO

EL TEATRO LIRICO EN CUBA

L. M. Ocegüera

Los nombres de Ernesto Lecuona, Rodrigo Prats y Gonzalo Roig se asocian con la cúspide de los compositores líricos nacionales, sin embargo, otros creadores importantes desarrollaron su trabajo sin que sus obras fueran difundidas oportunamente.

El campo de la creación del teatro lírico cubano lo integran compositores criollos y extranjeros radicados en el país. En el primer grupo se distinguen Gaspar Villate y Montes, Ignacio Cervantes,

Eduardo Sánchez de Fuentes, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. Por su parte, la segunda avanzada la conforman Estefano Cristiani, Giovanni Battista Bottesi, Luigi Arditi y Louis Moreau Gorrshalk.

Es oportuno señalar que el primer intento de obra lírica nacional data del 8 de septiembre de 1807 con el estreno de *América y Apolo*, según asevera el investigador Jorge Antonio González en su libro *La composición ope-*

ística en Cuba. Este drama lírico, estrenado en el teatro Principal, tuvo la letra del poeta Manuel de Zequeira y Arango y la música de un compositor desconocido hasta la fecha.¹

Se debe resaltar que el 12 de octubre de 1776 se cantó *Dido abandonada* en el teatro Coliseo de La Habana. Esta ópera tiene la letra de

¹ González, Jorge A. *La composición operística en Cuba*. Ciudad de La Habana. Ed. Letras Cubanas. 1986. p. 10.

Pietro Trapassi Metastasio y música de un autor anónimo, y constituye la primera manifestación del género en Cuba.²

La creación tiene también interrogantes hasta el presente. Según los datos aportados por las investigaciones realizadas, se conoce que Cristóbal Martínez Corrés es el iniciador de la composición operística en Cuba. No obstante, sus obras no llegaron a estrenarse y están perdidas.

Debido a la afinidad de tradiciones culturales entre España y nuestro país, la zarzuela fue otra manifestación del teatro dramático-musical que tuvo el respaldo del pueblo cubano.

El 29 de octubre de 1791 se cantó *El alcalde de Mairena*, de Joseph Fallótico, en el teatro Coliseo, considerándose la primera zarzuela interpretada en La Habana.

En cuanto a la incipiente creación del teatro lírico cubano en el siglo XIX, no se puede olvidar el impulso que aportó el género bufo por medio de la música popular.³

LA OPERA NACIONAL. PASOS INICIALES

El primer intento para crear el colectivo Opera Nacional se remonta al 23 de marzo de 1938, cuando el maestro Gonzalo Roig reúne una compañía con personal cubano con miras a ofrecer temporadas líricas en el país.

2 *Anales del teatro cubano*. I Parte. Teatro Coliseo. Consejo Nacional de Cultura. Centro de Documentación. La Habana. pp. 8-10.

3 Robreño, Eduardo y J. A. Pola "Cinuenta años de la zarzuela y el sainete lírico cubano" en *Bohemia*. (La Habana), 18 de noviembre de 1977, p.12.



• María Remolá

Ese grupo realizó su debut con *La Bohème*, de Giacomo Puccini y texto de L. Illica y G. Giacosa, el domingo 9 de octubre de 1938 en el teatro Auditorium de La Habana. Del propio compositor y libretistas mencionados, se puso *Tosca*, el lunes 31 de julio de 1939. El repertorio fue enriquecido con las óperas *Lucia di Lammermoor*, *La Sonámbula* y *La traviata*.

En nuestra historia del teatro lírico influyeron la Escuela de Ope-

ra del Conservatorio Hubert de Blanck y el bregar pedagógico de Tina Farelli y Arturo Bovi con su Academia de Canto filarmónica Italiana, así como la temporada de ópera organizada en el año 1934 con intérpretes cubanos, bajo la dirección del propio Bovi y la dirección escénica de Francisco Fernández Dominicus.

No se deben olvidar las temporadas operísticas que ofrecía la sociedad Pro-Arte Musical, que posibilitó a sectores

de la población con una situación financiera estable, asistir con frecuencia a estas actividades. Esta institución, fundada en 1918, presentó en Cuba gran cantidad de músicos de reconocido nivel mundial al dar cabida a algunas de nuestras figuras más relevantes.

HACIA UN NUEVO TEATRO LIRICO

La Primera Temporada de Opera Popular durante el año 1961 en el Teatro Amadeo Roldán con las obras **La traviata** y **Rigoletto**, ambas de Giuseppe Verdi, y **Fausto** de Charles Gounod, evidenció una nueva concepción a la hora de enfrentar al público con el teatro lírico foráneo.

Los textos en español despertaron el interés del pueblo a esta manifestación artística, aunque también marcó un distanciamiento entre el género y los más fieles asistentes a estas representaciones. Un factor interesante fue el hecho de que los cantantes y técnicos eran cubanos.

Entre 1961 y 1962, el Consejo Provincial de Cultura presentó las zarzuelas españolas **La verbena de la Paloma**, de Bretón, **La Revoltosa**, de Chapí, y **Doña Francisquita**, de Vives, así como la cubana **Cecilia Valdés**, de Roig, y la opereta **La viuda alegre**, de Lehár.

Cabe destacar que el Consejo Provincial de Cultura creó el grupo Teatro Lírico el 11 de septiembre de 1962, bajo la dirección general del maestro Félix Guerrero. El colectivo hizo su debut la noche del 17 de mayo de 1963 en el teatro García Lorca, con la zarzuela **Luisa Fernanda**, de Moreno Torroba.

El citado elenco cimentó los orígenes de las actuales Opera de Cuba y la Comedia Lírica Gonzalo Roig, que ofrecen representaciones en el Gran Teatro de La Habana. También se constituyeron agrupaciones en las provincias Pinar del Río, Matanzas y Holguín, siendo esta última, con el grupo Teatro Lírico Rodrigo Prats, la que mayor desarrollo alcanzaría fuera de la Ciudad de La Habana.

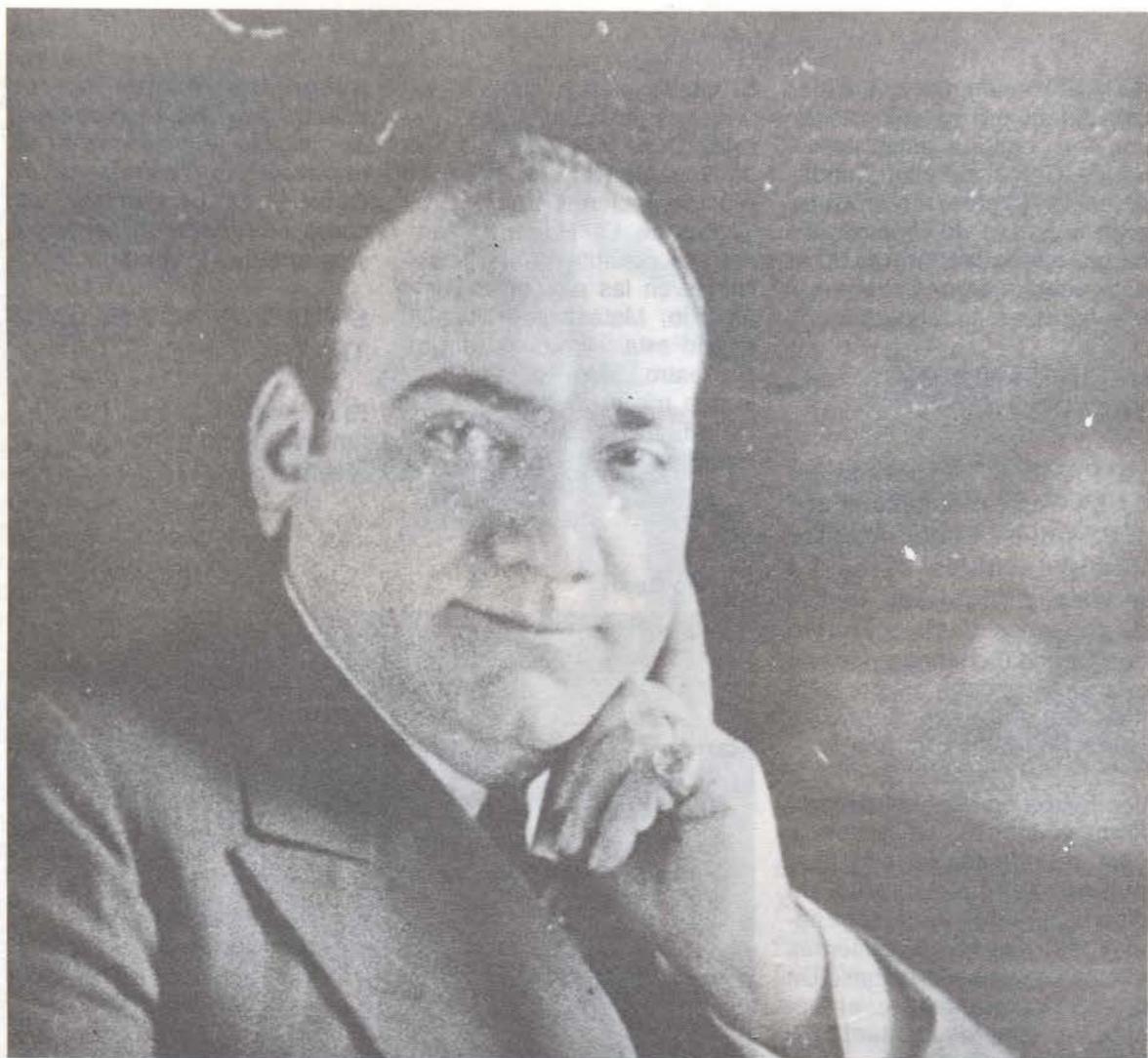
● Adolfo Casas



Rasgo importante es que nuestro personal técnico-creador recibió asesoramiento de especialistas europeos en Cuba y en el exterior, así como nos visitaron cantantes y compañías foráneas.

SITUACION ACTUAL DEL TEATRO LIRICO

El teatro lírico, como manifestación integral de las artes, es la síntesis en el teatro de ele-



• Enrico Caruso

mentos danzarios, literarios, musicales y plásticos, lo que unido a la búsqueda, encuentro y perfeccionamiento de nuevas formas de expresión, posibilita un sólido incremento de adeptos en el mundo.

No obstante, el llamado **boom** lírico -que aglutina a artistas, cineastas, empresarios, periodistas y públicos de los más recónditos lugares en el orbe- no ha tenido seria influencia en el gusto popular cubano durante los últimos años.

El pobre interés por divulgar y promover el teatro lírico universal, el escaso personal es-

pecializado sobre la materia en los medios de difusión masiva y las esporádicas presentaciones de los colectivos cubanos son algunos de los serios factores que atentan en el casi total decaimiento del género en nuestro país.

Ejemplos concretos de la inmadura cobertura periodística son los eventos internacionales de arte lírico efectuados en el país, las presentaciones de la Antología de la Zarzuela en 1983, los concursos para jóvenes cantantes líricos y las giras anuales de la Opera de Cuba por zonas de la Sierra Maestra.

Sin embargo, un nuevo potencial desea adentrarse en el género. Muestra de este punto son las filiales de canto que crearon el Teatro Lírico Rodrigo Prats, de Holguín, y la Opera de Cuba con el Instituto Superior de Arte.

La presencia de figuras noveles en las tablas nacionales y foráneas se pone de manifiesto con asidua frecuencia. Los primeros papeles se los disputan figuras consagradas y cantantes con escasa experiencia en papeles protagónicos. La joven semilla germina y la cultura cubana la deja florecer agradecida. ■

TEATRO Y UTOPIA EN EL SIGLO XX

¿Con qué calidad cultural peculiar pudiera el teatro latinoamericano estar inscribiendo hoy -en las técnicas, en las formas, en las estrategias de composición, en los símbolos y las ficciones- intuiciones sobre la posibilidad/imposibilidad de un orden de Vida Mejor? ¿Cómo, dentro de la actual incertidumbre, la escena latinoamericana forma y combina las señales de la irrupción y los signos de crisis o desorientación de una voluntad liberadora?

Quizás el utopismo sea un rasgo constitutivo de las culturas latinoamericanas. Alguna intrincada alquimia habría dotado a nuestro continente de una suerte de "condición utópica". Pudiera esto deberse a que, en un período de tiempo no muy dilatado, volúmenes descomunales de opresión -cultural, económica y política- y volúmenes también descomunales de imaginación y saber han mezclado -muchas veces de modo traumático- innumerables sangres, cosmovisiones y paisajes. Imagino que, de la fricción en que han convivido, sometidas a estadios sucesivos y superpuestos de opresión, nuestras culturas, proviene quizás ese fer-

mento que nos hace afluir incesantemente, con nuestras prácticas y nuestros imaginarios, hacia los parajes de la Vida Mejor. Muchas veces la imagen -ciertamente romántica- de un volcán en trance de liberar su energía colosal, ha sido utilizada para evocar la incandescencia, el exceso y la aspiración de libertad que parecen asociados a la "identidad latinoamericana".

El sentimiento de una fractura entre la vida y el sentido se ha hecho parte consustancial del utopismo del siglo XX. En la América Latina, este universal malestar aparece especialmente modulado por la aspiración a superar el orden de desigualdad que históricamente nos ha colocado en una situación subalterna, que nos pone al margen y nos impide realizar nuestras potencialidades. Para la América Latina el reencuentro entre la vida y el sentido pasa por un reclamo -telúrico, diría, para seguir a Cintio Vitier¹- de liberación de estas fuerzas, atrapadas dentro del arbitrario "orden" vigente en el planeta.

¹ Cintio Vitier: "Cuba: su identidad cubana y caribeña", revista *Casa*, n. 190 (enero-marzo) 1993.

Lo cierto es que desde la época de las luchas anticoloniales y los años tumultuosos de las jóvenes repúblicas, apareció en el teatro latinoamericano el germen que le permitió formar nuevos lenguajes en la misma medida en que se confrontaba con factores de opresión, con procesos muy dramáticos de formación de identidad y con las dinámicas de los proyectos liberadores. De una relación de esta índole proviene un género como el grotesco criollo argentino, cuya capacidad excepcional de revelación tuvo arraigo en las enormes tensiones dentro de las cuales, en el inicio del siglo, trataba de emerger un proyecto de nación.

Pero también los escenarios de la "creación colectiva" de los sesentas y los setentas, o la postmodernidad escénica latinoamericana hoy -por poner sólo dos ejemplos- pudieran adscribirse a esta confrontación del teatro con dinámicas liberadoras.

En todo caso resulta necesario, para poder reflexionar sobre una relación posible entre los lenguajes escénicos latinoamericanos y la persisten-

cia, cancelación o modificación de representaciones utópicas, tratar, como paso previo, de identificar algunas claves de la relación teatro-utopía en las líneas más generales de evolución del teatro del siglo XX.

EXPLORACION DE LO "ORGANICO" Y DEL FUNCIONAMIENTO SIGNICO

La guerra de Irak se ensayó en los sistemas de "realidad virtual" de las computadoras, se operó en las pantallas de los radares y se representó por televisión. Mientras la inteligencia artificial y las telecomunicaciones desrealizaban con una operación impecable decenas de miles de cadáveres, los titulares de primera plana anunciaron que el capítulo más esperado de la historia de la humanidad no tendría lugar: un bloque entero de países -de cuya existencia, para muchos, dependía el Futuro- se había desvanecido como un espejismo. Millares de fotocopias corrieron la nueva de que la Historia, considerándonos emancipados, detuvo su curso.

El hombre ha sido esclavizado por sus discursos y sus tecnologías. ¿Cómo reunir de nuevo la vida y el sentido? Alguien da vuelta a las páginas de un texto del que, definitivamente, no somos protagonistas.

Esta sensación de ruptura entre "las palabras y las cosas", entre la vida y el sentido, es quizás el sentimiento más trascendente incorporado por la tradición del utopismo occi-

dental después de aquel que lo llevó a proclamar, en el siglo XVIII, los ideales de libertad, igualdad y fraternidad. A despecho de proyectos y utopías, el saber y la riqueza, al multiplicarse en las condiciones de la desigualdad y la intolerancia, parecen cancelar las mismas posibilidades humanas que crean.

Como respuesta a esta civilización distorsionante que tiende a domesticar las múltiples voces de la realidad, a uniformizarlas y a atropellarlas en una sola dirección, o a suplantadas por construcciones retóricas, en el interior de las vanguardias teatrales del siglo XX se han desarrollado actitudes estéticas, impulsos muy poderosos, que en ocasiones actúan en una relación de acentuada interdependencia.

Una de estas actitudes tiende a explorar, a través de los lenguajes teatrales, el principio de lo vivo, de lo que es capaz de un movimiento propio, autónomo, de lo que se abre paso, regulado e imprevisible, entre las determinaciones y el azar.

Otra, adentra a la imaginación dramática en los procesos de *producción de sentido*, trata de captar la manera en que los signos se organizan para mediar en el perturbado contacto del hombre con lo vivo o real.

Una tercera, asociada a las anteriores, tiende a convertir en ocasiones al teatro en una *práctica liberadora*, en un *acto* que involucra a actores y es-

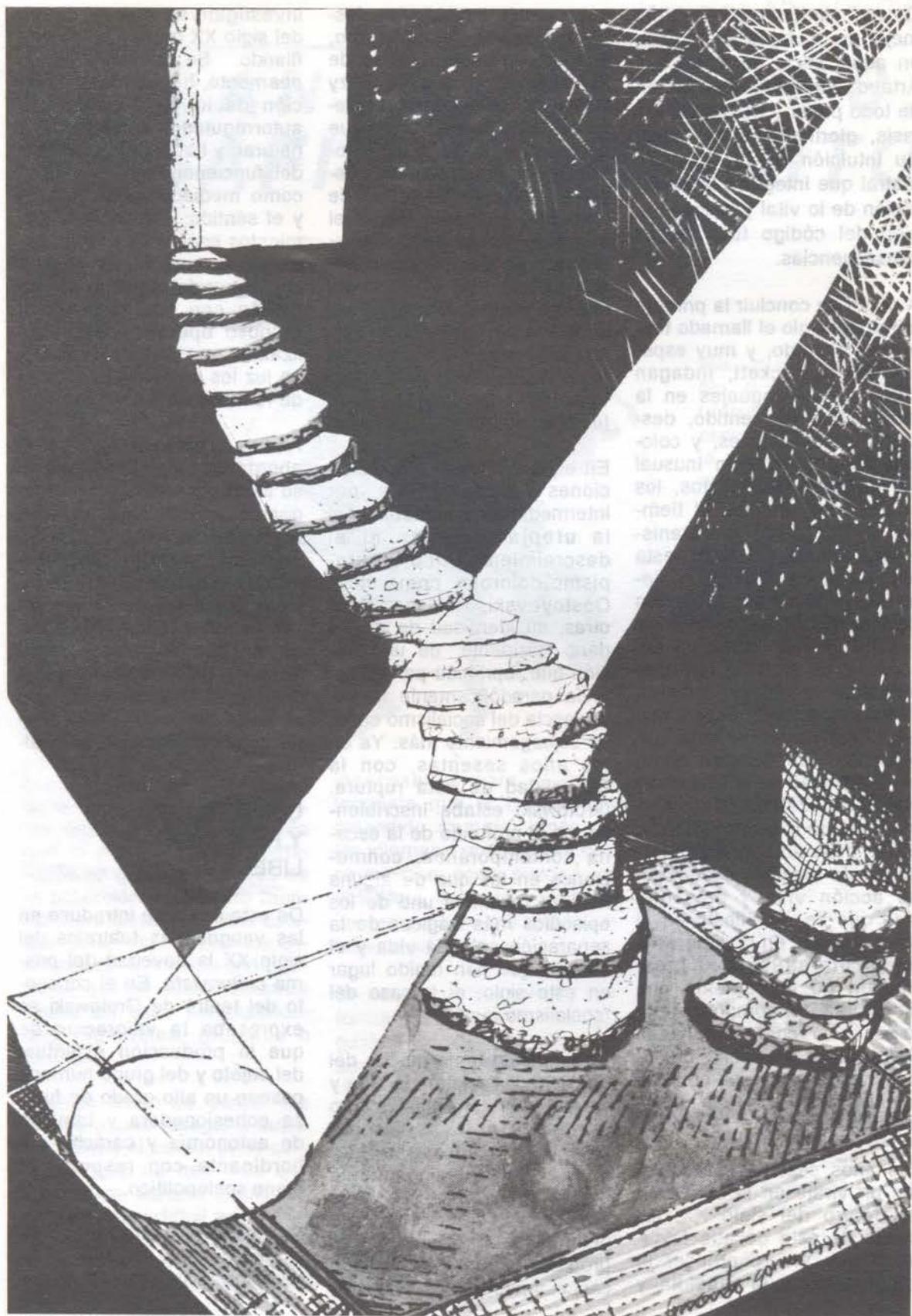
pectadores en la trasgresión real de algún orden de opresión.

Son como claves primordiales que han marcado su rumbo a la renovación escénica en este siglo y que han condicionado la aparición de nuevas técnicas y lenguajes. En esas formas nuevas se materializan visiones sobre la plenitud y la dignidad humanas y las fracturas que las amenazan. Libertad y justicia social son como los prismas mayores que el artista adopta para crear con sus ficciones estos espacios en que realidades y utopías se confrontan.

En la primera mitad del siglo, Stanislavski abre una investigación capital sobre los principios que permiten al actor realizar acciones *vivas y creíbles*. Traer la vida a la escena, es su divisa. *Salvar* al hombre con la verdad, es la aspiración última de su humanismo liberal y trascendente.

Brecht, el otro gran revolucionario del teatro en la primera mitad del siglo, investiga los procesos escénicos de formación del sentido y concibe toda una poética basada en la *puesta en código* de las acciones. Darle al hombre una llave que le permita *entender y transformar* el orden injusto del mundo es su designio de soñador marxista.

Comprometidos pues con dos matrices utópicas de la Modernidad, el primero imprime un desarrollo sin precedentes al aspecto *orgánico* de lo teatral. El segundo, a su *funcionamiento signico*.



Ilustraciones: FERNANDO GOMEZ

Quizás ningún representante mejor de la utopía anarquista, en aquel inicio de siglo, que Artaud: libertad, destrucción de todo poder a través del éxtasis, glorificación del caos. Su intuición de un lenguaje teatral que integrara la exploración de lo vital y la exploración del código tuvo largas consecuencias.

A punto de concluir la primera mitad del siglo el llamado teatro del absurdo, y muy especialmente Beckett, indagan con nuevos lenguajes en la producción del sentido, desmontan las acciones, y colocan en una relación inusual las palabras, los gestos, los objetos, los rituales, el tiempo. A diferencia de Stanislavski, Artaud o Brecht, esta renovación de lenguaje no tiene en su base la afirmación de una utopía. La pérdida de sentido aparece como un absoluto y las rupturas formales enfatizan el destino incierto, la vacuidad de la esperanza. Significativamente, esta exploración que descrea de la perfectibilidad de la existencia no es concebida ni instrumentada de manera explícita, como sí las anteriores, en términos de técnicas escénicas, de acción viva y presente, sino que se manifiesta en el plano mental, en la dimensión de la literatura dramática. Beckett no implementa una tecnología del comportamiento escénico como sí lo hacen Stanislavski y Brecht; no intenta sistematizar los procedimientos especiales de un actor agente.

Los años sesentas introdujeron un viraje en la evolución del teatro del siglo XX. En medio de esta década fulgurante que vio reverdecer la imaginación y la rebeldía y

que produjo inolvidables desbordamientos del utopismo, aparece un nuevo profeta de la escena. Creo que fue Jerzy Grotowski el máximo representante de la renovación que entonces se inició. Esta renovación es la que permitió después hablar de un teatro de tendencia antropológica en el que coexistirían artistas muy diversos de Europa y la América Latina. Fue él quien de manera más sintética y trascendente encarnó, con su lenguaje nuevo, el sentido que tenía aquel viraje, quien hizo visibles sus coordenadas fundamentales.

En aquella década de exaltaciones y pasión crítica, por intermedio de él no hablaba ni la utopía pletórica ni el descreimiento, sino un utopismo doloroso, como el de Dostoyevski. Hablaba, entre otras, su identidad de ciudadano "disidente" de una nación que, oprimida por siglos, vivía paradójicamente la experiencia del socialismo como un sojuzgamiento más. Ya en los años sesentas, con la radicalidad de esta ruptura, Grotowski estaba inscribiendo, en lo profundo de la escena contemporánea, conmociones en las que de alguna manera resonaba uno de los episodios más trágicos de la separación entre la vida y el sentido que han tenido lugar en este siglo: el fracaso del "socialismo real".

Su inquietud tenía mucho del apasionado reclamo de vida y verdad de Stanislavski; pero también de la aspiración brechtiana a encontrar alguna clave de funcionamiento sónico que diera acceso a una comprensión compleja del mundo. Los lenguajes que propuso reunían en un solo cauce aquellas dos actitudes

investigativas que el teatro del siglo XX había venido perfilando. Se orientó, simultáneamente, hacia una exploración de lo vivo, autónomo, autorregulado, espontáneo y natural, y hacia la exploración del funcionamiento simbólico como mediador entre la vida y el sentido; elaboró procedimientos escénicos que potenciaban la energía -la presencia viva- del actor y, en conexión con ese dispositivo, propuso operaciones simbolizantes que ponían nueva luz los procesos escénicos de formación de sentido.

Ambas problemáticas fueron abordadas por Grotowski en su interdependencia: Su indagación en lo "orgánico" del actor llevaba implícita una investigación del comportamiento semiótico de éste. Para Grotowski el encuentro con la vida pasaba por un encuentro con los mitos y los arquetipos del imaginario y del inconsciente colectivos, con el nivel profundo de la producción simbólica de una cultura.

CULTURALISMO Y PRACTICAS LIBERADORAS

De este modo se introduce en las vanguardias teatrales del siglo XX la novedad del prisma *culturalista*. En el concepto del teatro de Grotowski se expresaba la valoración de que la producción espiritual del sujeto y del grupo humano poseen un alto grado de fuerza cohesionadora y también de autonomía y carácter subordinante con respecto al plano sociopolítico.

Su reacción contra los reduccionismos que asocian la "liberación" a un materialismo y

un progresismo primarios, había emerger a un primer plano la alternativa de "lo cultural". En los dominios de una identidad reconstruida -parecía decir-, en el tratamiento agónico de los rituales; el saber y los símbolos compartidos con el grupo, en la superación de estereotipos que nos atan a una identidad falsa, así en el arte como en la vida, está el espacio posible de la libertad y la resistencia.

Al mismo tiempo Grotowski propone no tanto representar como *vivir* la materialidad de esos símbolos -mitos, máscaras, rituales, arquetipos-, *actuar* el nivel profundo de reproducción de la cultura y del sujeto dentro de ella. Dando continuidad a las prefiguraciones de Artaud, relativiza la función mimética de la escena -en contraste con la clara tendencia a lo representacional propia de las poéticas de Stanislavski y Brecht. Estos, quizás porque sus utopías emanaban de la confianza básica en alguna Razón o Lógica que finalmente produciría el reencuentro entre la vida y el sentido, le preservan al arte sus fronteras. Grotowski, que se coloca en los márgenes de esa Razón o de esa Lógica -y esto establece una coincidencia relevante con la vocación alternativa de la cultura latinoamericana- tiende a confundir el arte con la vida. Desarrolla así uno de los caminos del lenguaje autorreferencial, no mimético, en la escena del siglo XX; y concreta, además, la orientación hacia la *autotranscendencia*, que ha caracterizado a una zona del teatro de la segunda mitad del siglo.²

2 Ver Jolanta Brach -Czaina: "La autotranscendencia en el arte", *Cráteres*, n. 29, enero-junio 1991, pp. 212-230.

La propuesta de Grotowski tiende a rebasar las funciones estéticas y a convertir a la escena en un *acto de vida*. Las técnicas y los lenguajes que él propone permitirían a actores y espectadores vivir, en el microuniverso que se organiza en torno al acto escénico, la utopía que se escapa a escala social. Su concepto del teatro desarrolla así una noción ya incipiente en Stanislavski: el teatro como un camino de salvación, de crecimiento espiritual.

Este principio de *autotranscendencia* presente en Grotowski hace de la escena un lugar donde de alguna manera la orientación utópica tiende a convertirse en *experiencia*.

A partir de los años sesentas diferentes manifestaciones artísticas de alto nivel de elaboración -no solo el teatro- tendieron, en su ejecución, a *intervenir lo cotidiano*, a proponerse como el terreno, literal, de alguna *práctica liberadora*. El teatro, por implicar una relación social viva y presente, ofrecía un campo privilegiado para la materialización de esta actitud. Los *happenings*, las performances, el teatro de calle, y otras muchas estéticas -algunas influidas por un enfoque antropológico más o menos sistematizado y consciente-; pero también el movimiento de teatro político de los años sesentas, el teatro "poblacional", y muchas formas de teatro de "apoyo social", admiten un estudio bajo esta perspectiva. No es casual que todas estas manifestaciones que menciono hayan adquirido, en diferentes épo-

cas, un relieve muy especial en el teatro latinoamericano.

Las anteriores observaciones sobre algunos vínculos entre los lenguajes teatrales del siglo XX y la formación de representaciones utópicas me permite esbozar, en resumen, las siguientes hipótesis:

Que las formas nuevas elaboradas por el teatro del siglo XX dan cuenta de tensos procesos de generación y cancelación de representaciones utópicas y, particularmente, remiten a un sentimiento de divorcio entre lo "real" y los conocimientos, valores y procedimientos de que el hombre dispone para interactuar con el mundo circundante.

De esta relación entre los lenguajes teatrales de este siglo y las representaciones utópicas darían fe:

El movimiento de las técnicas y los lenguajes escénicos hacia la producción de *comportamientos "orgánicos"* (que permiten al sujeto y al grupo volver a integrar una conducta dividida). Esos comportamientos, en el arte del actor o en el conjunto de la dramaturgia, centran su atención en el *proceso* de creación; salen "en busca del sentido", que aparecería como *necesidad* en un proceso de creación y no como resultado del establecimiento de un presupuesto formal e ideológico previo.

El interés de las técnicas y los lenguajes escénicos por los procedimientos que permiten al sujeto y al grupo *codificar* su comportamiento, esto es, otorgarles una dimensión simbólica que singulariza el lugar cultural e ideológico de su enunciación, su *eje de identidad*.

La tendencia de la escena a traspasar una función estrictamente estética y a asumir el carácter de una *práctica liberadora real* capaz de introducir en la vida cotidiana comportamientos mediante los cuales se trasgreda algún orden de opresión, se conjura alguna pérdida de realidad/humanidad.

Dentro de esos lenguajes coexisten -y muchas veces resultan inseparables- rasgos en los que se expresa la aspiración a superar la desintegración, a buscar lo que une, armoniza y otorga plenitud, y otros que dan forma al impulso contrario, que acentúan la pérdida de un centro, la fragmentación, la precariedad o, en última instancia, el franco sin sentido de las expectativas utópicas.

El presumible "utopismo constitutivo" de las culturas latinoamericanas confiere un especial interés a los estudios que, en la actualidad, traten de describir algunos de los nexos surgidos entre el teatro latinoamericano contemporáneo -sus lenguajes, técnicas y poéticas- y la manera en que los artistas hacen suyas, rechazan o modifican determinadas expectativas utópicas.

NUEVAS MANERAS DE CONOCER EL MUNDO: ¿NUEVAS UTOPIAS?

Hace un año trabajé con el grupo peruano Yuyachkani en un taller sobre el tema "El tránsito del entrenamiento a la representación". Cuando quise hacer un análisis de aquella experiencia me sorprendí ejecutando un género en mí inédito. En vez de un ensayo produce un relato

novelado al que desde un inicio supe que titularía *Pautas y azares*. Quería ofrecer un testimonio sobre la experiencia de libertad que habíamos construido juntos a partir de una relación teatral.³ Quise preservar en aquel largo relato el instante de *utopía compartida* que el teatro, tal y como ellos lo conciben, me había permitido. Y titulé aquellas páginas *Pautas y azares* porque lo más estimulante de la experiencia, para mí, era ver a aquel colectivo de siete actores de distintos países latinoamericanos y a aquellos dos maestros peruanos, Miguel Rubio y Teresa Ralli, arriesgarse todo el tiempo a buscar *en otra dirección*, exponerse al desequilibrio, atisbar un orden de plenitud burlando el cerco de la Norma inviolable, atravesando el caos sin perderse en su brutalidad.

Esos cuerpos y esas voces que ellos movilizaron tuvieron el arrojo de producir cambios minúsculos que se abalanzaban sobre mí, desencadenaron una partitura escondida que ordenó las acciones más allá de la rebeldía y el cansancio. Y a veces me pareció saber de dónde nacía ese torrente igual al mío, que iba hacia los mismos sitios, que buscaba y descreía con un tipo de ilusión y de agravio que yo creo reconocer.

Aquellos actores se atrevían a realizar utopías no con seguridades vulgares, tampoco con la entropía feroz, sino más bien con una sustancia que brilla un instante sobre los cuerpos y las voces que logran abrirse paso entre la "pauta y el azar" y acceder a una calidad nueva. Me con-

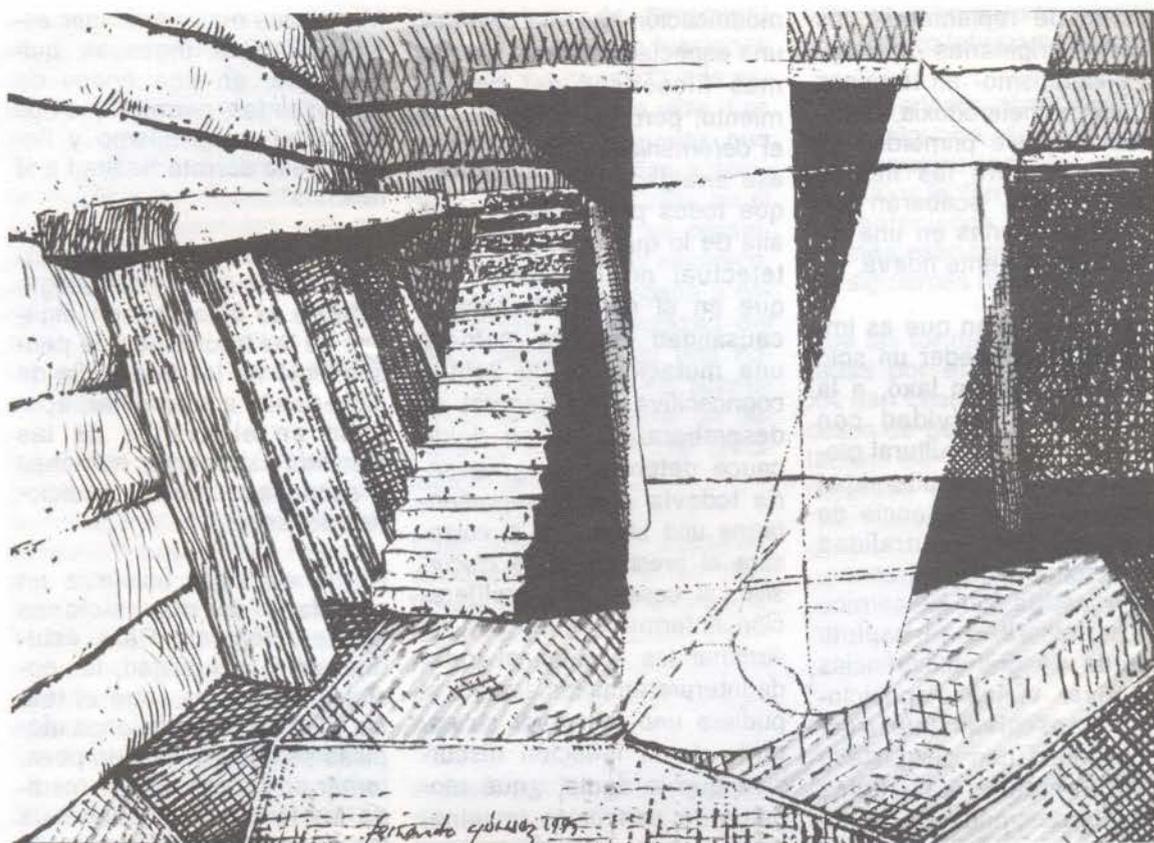
movió la idea de un teatro que se atreve a *conocer de otra manera* el mundo y a actuar, de otra manera, la utopía.

Creo que esa experiencia me ayudó a acercarme a un problema del día de hoy: comenzamos a relacionarnos de forma nueva con la noción misma de *utopía*.

Actualmente muchas personas preocupadas con las ideas de liberación tenemos miedo. Más o menos secretamente nos preguntamos si seremos capaces de persistir. ¿Persistir en qué? Tenemos miedo de renunciar por cansancio o desaliento a algunos ideales. El miedo es explicable porque este es un tiempo de quebranto para los que hemos luchado porque se abriera paso una forma de sociedad basada en la solidaridad y no en el egoísmo. Alguna vez nos sentimos seguros del camino que habíamos emprendido; pero ahora... Esta pudiera ser una señal de cansancio. Me pregunto, sin embargo, ¿a qué habría que temerle más, al cansancio o a la tentación de repetir esquemas de pensamiento insuficientes? Yo no quisiera hacer una mala inversión del coraje y la entereza que hacen falta para persistir. Pienso que más fácil se superan el desaliento y el miedo que la rutina intelectual y sentimental. Esa rutina disfraza y alimenta el conservadurismo inconsciente de los que, sin saberlo, han renunciado a ejercer una voluntad transformadora.

En los años noventas la América Latina y el mundo se enfrentan con una *ausencia de proyectos*. No es lo mismo la actitud crítica de los setentas y los ochentas que el vacío y

3 Inédito.



la dispersión de hoy. Sabemos cómo el derrumbe del socialismo del Este, pero también las insuficiencias del pensamiento progresista, atrapado en sus propias limitaciones, ha contribuido a esta crisis.

La interrupción a nivel mundial de una corriente liberadora que en décadas anteriores parecía fluir con vida propia, pudiera ser explicada en una perspectiva cultural amplia que no se constriñera a los factores sociopolíticos. La llamada postmodernidad, condición civilizatoria que no nos es dado escoger, que nos incluye a todos, ha exhibido no pocas señales de un conflicto de fondo con la noción de utopía. No creo, como ya comentaba en un trabajo anterior⁴, que, desde el interior de la

4 M.M.: "Antropología y postmodernidad", *Gestos* (EE.UU.), abril de 1993; *Tablas*, 1, 1993

postmodernidad, sólo puedan generarse correlatos ideológicos conservadores; que las representaciones postmodernas de la Vida Mejor se agoten en la *topía* del paraíso neoliberal. Pero lo que ciertamente hay que reconocer es que esta situación cultural global del fin de siglo altera tradiciones que durante varias centurias habían permitido al pensamiento proyectarse dentro de una estrategia de la perfectibilidad.

Si recordamos el sentido desestabilizador con que Foucault opone las "heterotopías" de Borges a las utópicas incongruencias de los surrealistas; o el remplazo de la subversión por la seducción tan brillantemente imaginado por Baudrillard; o el "fin de los grandes relatos" que Lyotard diagnostica, surge ineludible la pregunta: ¿Cabe acaso

dentro de estos pensamientos plantearse el problema de las "prácticas liberadoras", o la cuestión como tal pierde su sentido? ¿Cuál sería, en todo caso, la implicación nueva que desde estos enfoques se nos propone?

Paralelamente, en plena década de los noventa, el pensamiento social latinoamericano ha avanzado hipótesis tan incitantes como la del "socialismo mágico", del antropólogo peruano Rodrigo Montoya, o el "socialismo de las diferencias" del teórico jamaiicano Stuart Hall. Por su parte, la teología de la liberación sigue sustentando su tesis de que "la pobreza es estructuralmente pecado". En una palabra, en esta época de crisis, la cultura latinoamericana persiste en promover comportamientos liberadores, pero problematizando la cuestión

al punto de replantearse las doctrinas originarias -socialismo, cristianismo- en términos que, por su heterodoxia, transforman la clave primordial en que usualmente las hemos pensado y que acabarán quizás por instalarlas en una dimensión totalmente nueva.

Por eso insisto en que es importante no conceder un solo sentido al ademán laxo, a la despegada afectividad con que esa situación cultural global que es la postmodernidad suele exhibir su ausencia de proyectos. Esta neutralidad que desconfía de la trascendencia podría ser el camino que permitiera a un espíritu saturado de grandilocuencias desactivar viejas disposiciones cognoscitivas que trescientos años han desgastado definitivamente. La irónica distancia postmoderna no parece para nada interesada en exaltar estos patrones caducos, antes bien, a su modo displicente, estaría colocándolos entre interrogaciones. El que esa mirada no se reconozca a sí misma una intencionalidad crítica, con evidente rechazo de la vocación programática de la modernidad, no sería quizás sino el "envés de la moneda", la cara reticente de una nueva manera de concebir la trasgresión.

Como cada época inscribe sus esperanzas, da forma a sus utopías, dentro de un determinado tipo de racionalidad, si el proceso mismo del pensar tomara otro rumbo y una racionalidad de nuevo tipo se estuviera abriendo paso, sería inevitable que la noción misma de utopía, así como la índole de las representaciones utópicas -si estas subsistieran- sufrieran alguna

modificación esencial. No soy una especialista en los problemas filosóficos del pensamiento, pero me pregunto: Si el *determinismo*, por ejemplo, ese arraigado sentimiento del que todos participamos -más allá de lo que la disciplina intelectual nos aconseja- de que en el mundo impera la causalidad unívoca, sufriera una mutación; si mi actitud cognoscitiva más general se desembarazara de su rígido cauce determinista, ¿me sería todavía posible representarme una utopía? Y si colapsara el prestigio de lo *discursivo*, si cesara esa proliferación enferma que, en vez de iluminar los hechos, al tratar de interpretarlos los devora, si pudiera uno preservar su espíritu de la inflación discursiva que lo agota, ¿qué modelos de perfección imaginaríamos entonces? Si la tendencia de nuestro pensamiento a imponer la igualación, a uniformar, a silenciar la polifonía de las diferencias -a creer que el fortalecimiento de las autonomías destruye la unidad de un sistema-, fuera remplazada por un nuevo orden cognoscitivo que asumiera como necesaria la *coexistencia de lo diverso*, ¿qué atrevidos modelos de la dignidad, la plenitud, la armonía y la belleza no construiríamos entonces? ¿Cómo actuaría, cómo está actuando en las condiciones de la "ausencia de proyectos" (pero en las condiciones también de una presumible revolución del pensamiento) el teatro latinoamericano, con todo el bagaje de sus lenguajes liberadores, con todo el legado de "formas utópicas" que lo acompañaría si intentara saltar al vacío?

Me parece mejor arriesgar estas preguntas, ingenuas, quizás, que, en una época de emboscadas, permitir que nos acune el conformismo y llamar a esa derrota "lealtad a sí mismos".

Determinismo mecánico, inflación discursiva, homologación de lo diverso, son algunas de las tradiciones de pensamiento de las que el fin de siglo tiende a sospechar, apoyado en el avance de las ciencias naturales y humanas y secundado por las intuiciones del arte.⁵

El fin de siglo asiste a un remplazo de disposiciones epistemológicas. Para estudiar, en la actualidad, las posibles relaciones entre el teatro y las representaciones utópicas se hace necesario pues, tomar en cuenta en qué medida los lenguajes teatrales de las décadas recientes -en la América Latina y en el mundo- aportan técnicas, estrategias de simbolización y posturas filosóficas que intentan *conocer de otra manera el mundo*, no solo imaginarlo mejor. Al asumir, muchas veces de manera intuitiva, estas nuevas coordenadas epistemológicas que comienzan a entrecruzarse, los lenguajes teatrales de este fin de siglo encuentran nuevos canales que les permiten comunicar con las tradiciones del utopismo y con la noción misma de utopía e imprimir formas y contenidos nuevos a esta relación. ■

5 Debo muy especialmente estas inquietudes a reflexiones recientes del pensador mexicano Pablo González Casanova, recogidas en su conferencia "Nuevas formas de pensar en el mundo actual", *Casa*, n. 188, julio-sept. 1992, pp. 2-12.

LA DANZA DEL 2000: DESAFIO AL INFINITO



Sólo pocos años nos separan del tercer milenio de nuestra era y el hombre mantiene la expectativa hacia la vida en los 2000. Separado entre el norte rico y el sur pobre, las perspectivas humanas son diferentes según el lugar que se ocupe sobre la Tierra. El objetivo de este trabajo contempla una generalización de las expectativas que como humano, amante y estudioso de la danza, tengo a las puertas del siglo XXI, sabiendo que lo particular es determinante en grandes sectores de la población de nuestro mundo. Pero sería imposible estudiar estas especificidades sacrificando el análisis más general, que en última instancia incide en esas particularidades regionales, grupales o étnicas.

Cuando hablo de *danza*, me refiero a una categoría superior, como el verbo, pues considero que no hay más que una *danza*, aunque en ocasiones sea muy difícil encontrarla, perdida en disquisiciones filosóficas, actitudes esnobistas e intelectualizaciones

innecesarias para el único lenguaje que el hombre ha entendido siempre, amén de los idiomas o dialectos en que se exprese, como pueden ser el folklore, la danza moderna y contemporánea, el ballet, el baile popular, etcétera.

En este punto del verbo y sus formas de expresión, del lenguaje y los idiomas, creo que abarcar todos estos vocabularios de una misma palabra también sería en extremo extenso y pormenorizado, razón que me impulsa a referirme sólo a aquellas expresiones espectaculares más universales, como la llamada danza moderna y contemporánea y el ballet. Excluyo de este aná-

lisis -*si esto fuera posible*- al folklore, también teatralizado, pues su especificidad regional y la particular problemática de estas manifestaciones como espectáculo me harían caer en las polarizaciones que trato de evitar. Pero cuando señalo la exclusión de su análisis *si esto fuera posible*, es porque considero que la danza folklórica es, sin dudas, la madre de la *danza*, de donde parte todo ese movimiento armónico y sublime del cuerpo humano, donde éste se libera de filosofías y tratados y se entrega con la más absoluta libertad a la transmisión signica del hombre, y a ella siempre vuelven tanto clásicos como modernos y contemporáneos.

Creo que es a través de la historia que pueden verse con mayor claridad los caminos de la *danza*, desde que se convirtió en la primera manifestación artística en los albores del género humano. No es menester remontarse a las pictografías rupestres ni a las danzas preclásicas cuando su vertiginosa trayectoria en el siglo XX es suficiente para demostrar hacia dónde tiende

y qué se puede esperar de la *danza* para el tercer milenio.

Es bueno entender que, a los efectos históricos, la danza del siglo XX no comenzó en 1901, como tampoco sucedió para la historia humana, pues la Comuna de París en 1871 o la primera guerra imperialista, la hispano-cubano-americana de 1898, antecedieron los tiempos contemporáneos del mismo modo que Isadora Duncan, en 1896, abrió nuestro siglo para la *danza*. La Duncan intentaba devolverla a la humanidad con su verdadero y original sentido, como un medio de expresión de sus emociones a partir de los más sencillos y cotidianos movimientos. No era su interés arremeter contra las formas clásicas de la *danza*, en especial el ballet, aunque no compartiera sus postulados y se manifestara contraria a ellos. Si bien es cierto que sus teorías sobre *técnica* se alejaban de la barra y las puntas, su preocupación por el movimiento expresivo no se apartaba de las esencias del ballet, aunque frente a la carrera acrobática de fines del 800, sus tesis daban de narices contra el rígido movimiento escolástico.

Pero si Isadora fue la descubridora del siglo XX danzario, Mijaíl Fokin fue su verdadero artífice y como ella, aún sin conocerla, luchó en los seculares Teatros Imperiales por devolverle a la *danza* su lenguaje. Se ha hablado sobre la influencia de Isadora en Fokin, pero en puridad cronológica, los primeros intentos renovadores "oficiales" de Fokin datan de 1904 y Duncan visitó Rusia por primera vez en 1905. El surgimiento casi simultáneo de ambos artistas corrobora el carácter

histórico del arte como respuesta a factores socioeconómicos y políticos dados. Recuérdese, por ejemplo, los sucesos de enero de 1905 en San Petersburgo, que desencadenaron la primera revolución rusa y que la propia Isadora describe en su autobiografía. La entrada de un siglo potenciado por el desarrollo y la pujanza del proletariado, llevaban irremisiblemente a una revolución contra el tutú y las zapatillas. Y paradójicamente fue el ballet ruso quien más batalló por desterrarlos.

En 1909 los rusos llevaron a París las danzas polovtzianas del **Príncipe Igor**, sin puntas y con toda la fuerza de un folklore tan inventado como la música de Orodin, pero suficiente para señalar el camino de la danza nueva. Luego vinieron **Shéhérazade**, **Petroushka**, **El pájaro de fuego** y con más audacia **La siesta de un fauno** y el **Rito de la primavera**: adiós al *en dehors*, a las cinco posiciones; bienvenidas la frontalidad y la expresión para todo el cuerpo. Los años artnouveausianos de la guerra no suponían que la *danza* se anticipaba a lo que vendría en 1914, pero tanto Isadora como Fokin y Nijinski descubrían los horrores y, con sus propios idiomas y acentos, conformaban un discurso anti-clásico, entendido el término como anticonvencional.

En el siglo que nos ha tocado vivir, junto a las dos grandes guerras históricas y las otras menos *calientes* -al menos en los términos en que de ellas se habla- nuestra humanidad ha provocado el desarrollo más vertiginoso de la historia. Desde Icaro, el hombre pretendió volar; en menos de cien años no sólo voló, sino que salió al cosmos, pisó la

Luna y vivió en órbita por meses enteros. De la tracción animal pasó a la dínamo, al diésel y a superar el sonido y hasta la luz. De la espada y el fusil de repetición a la bomba atómica y la guerra de las galaxias. Muchos de estos *progresos* fueron gestados antes de que alboreara 1900 y descubrimientos como la bombilla eléctrica y el teléfono, que llegaron cronológicamente en el XIX, es evidente que pertenecen al hombre del siglo XX. Las comunicaciones, las construcciones, la tecnología, nuevas ramas como la cibernética, la informática, la computación, la robótica, han acelerado su transformación y lo han llevado en una carrera que también traspasa las velocidades de la luz y el sonido. Así el arte pasó del impresionismo al cubismo; del expresionismo a la abstracción, al surrealismo, al op y al pop, al hiperrealismo y al postmodern; humanizándose y deshumanizándose todo en menos de cien años: ¡véase cuán rápido se nos ha ido nuestro tiempo y cuántas humanidades hemos vivido!

La *danza* no ha sido ajena a este galopar del hombre hacia el infinito: la primera postguerra trajo a Mary Wigman y a Martha Graham en la autodenominada danza moderna. Verdaderamente expresiva, vehemente y personal -amén de sus acentos particulares- dieron el lenguaje propio de los rascacielos, de Freud, del campo de concentración, del motor de combustión interna y de Hiroshima. Fueron más allá de la introspección contemplativa de Isadora, hasta agredir el éxtasis pasivo del espectador y ponerlo en contacto con su protagonismo, enfrentándolo con su historia presente. No tan agresiva

vo -dado su propio idioma- el ballet hacía lo suyo. Su ámbito era el gran teatro y su público el más rico y menos afectado por las guerras y las depresiones psíquicas o económicas, no era el recital para una América heterogénea y cosmopolita. No obstante estuvo Bronislava Nijinska con **Las bodas**, Lenide Massine con sus ballets sinfónicos o Serge Lifar con su **Icaro** a golpes de percusión. Pero también hubo un **Baile de graduados** y un **Bello Danubio**. El ballet es tradición de siglos que no puede olvidarse, de ahí que **Jardín de Lilas**, **Pillar of Fire** o **Dark Elogies** de Anthony Tudor, aún entrando en el terreno psicológico y a pesar de Chausson, Schönberg y Mahler, no rompan la imagen plástica habitual aunque introduzcan formas y conceptos novedosos. El Balanchine de la primera mitad del siglo redujo todo sentimiento y expresión aplicando el código ballético hasta sus últimas consecuencias. Su credo pretendía, partiendo del lenguaje que dominaba, darle la tarea de transmisor puro y sin otro elemento subordinante o subordinado; que la técnica académica expresara *perse* aquello que la pantomima, las contracciones o las notas al programa trataban de aclarar en otros estilos dancarios. Que la *danza* fuera suficiente era su objetivo, aunque la música fue un medio que le impuso una coyunda de la cual no se pudo librar, como sucedió con los ballet sinfónicos de Massine.

Junto a Graham y sus seguidores se produce en Norteamérica una explosión danzaria paralela: Broadway y las comedias musicales. Género que tampoco es propiamente del siglo XX y que viene de Europa, el *music-hall* toma en

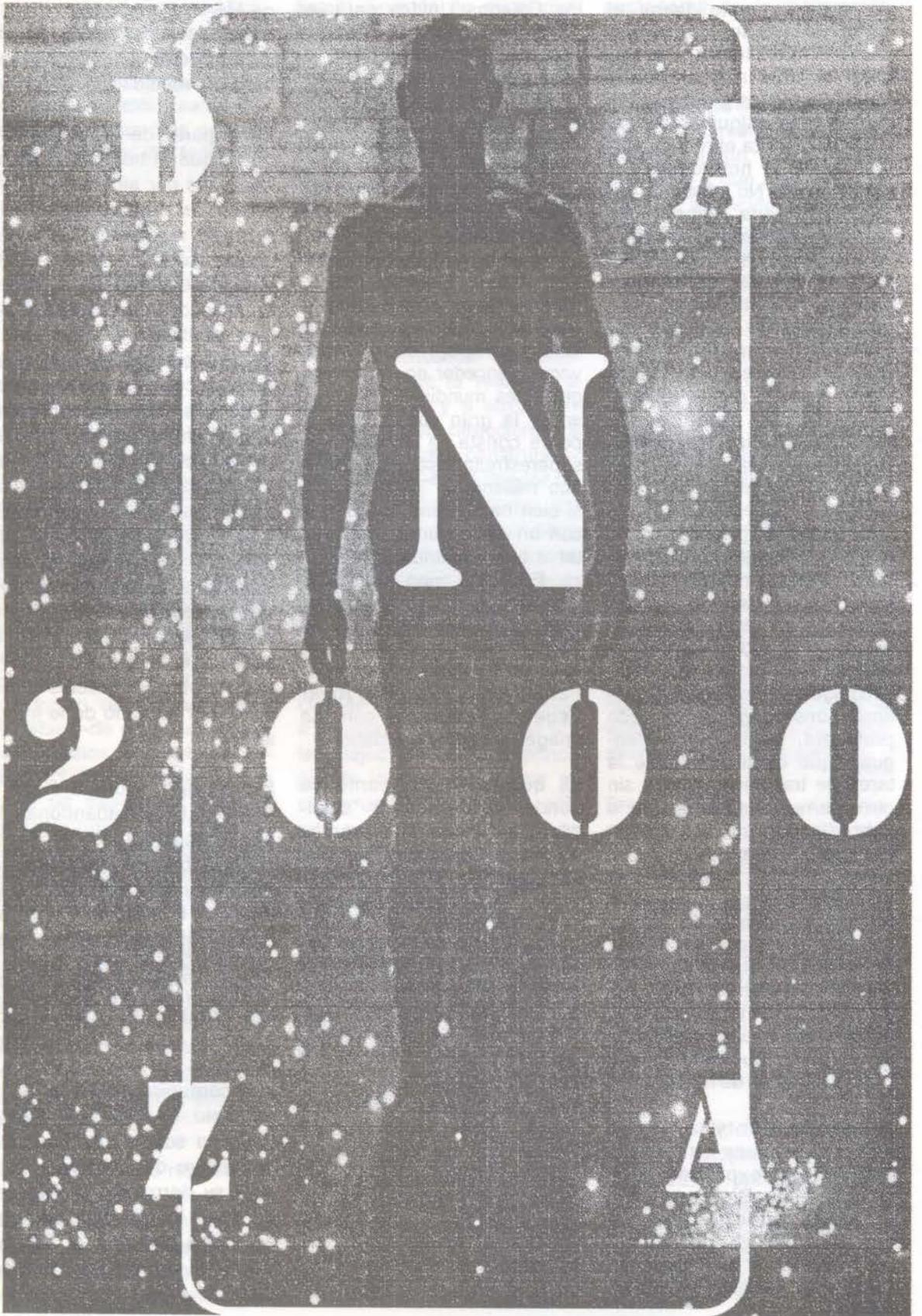
los Estados Unidos carácter de nacionalidad y en la danza produce un fenómeno que influyó hasta los más tradicionales cimientos clásicos. Con otro invento del siglo precedente pero afirmado, desarrollado y explotado en el nuestro, el cine, la danza encontró una difusión nunca antes vista y una expansión que le permitió penetrar en todo el mundo. Fred Astaire, Eleanor Parker, Sammy Davis, Ginger Rogers llevaron la imagen a la vez frívola y compleja del país dos veces vencedor en las conflagraciones mundiales, el *happy end* y la gran coda donde la pobre corista se convierte en superestrella y se casa con el rico millonario. Todos bailan, si bien no con una escuela, sí con un estilo que dará carácter a Norteamérica y su danza: Eugène Loring y su **Billy the Kid** Agnes de Mille y su **Rodeo**, Jerome Robbins y su **Fancy Free**, con el apoyo sonoro de Copland y Bernstein. Pero también están **Fall River Legend** y **Undertow**, con una imagen trágica y dramática.

Es quizás en Norteamérica donde "modernos" y "clásicos" se funden sin temores por hablar diferentes idiomas: Massine crea **Rito de primavera** para Graham; ésta comparte **Episodios** con Balanchine; Robbins y De Mille trabajan para Broadway y Hollywood, integración de los grandes hombres y nombres bajo el verbo divino de la *danza*. Se integra también el jazz, el Soul, el rock, Katherine Dunham, Alvin Ailey y la danza negra; José Limón con su México en las raíces, cuya **Pavana del moro** ha recorrido los repertorios de todos los lenguajes. Pero sobre todo, Martha Graham, con su **Appalachian Springs** y su **Carta al mundo**. De ella sur-

ge Merce Cunningham, persona clave que marca quizás mejor que ningún otro nuestro segundo medio siglo en *danza*.

Es a partir de esta segunda mitad que el hombre se apresura más por alcanzar ese infinito que siempre quiso asir. A medio restablecer de la Segunda Guerra y dentro de la llamada Guerra Fría, cincuenta años de carrera no lo hacen sentarse a descansar. Casi ha conquistado la Tierra, ¡pues a conquistar el cosmos! Satélites, sputniks, objetos humanos junto a las estrellas, por fin el hombre en órbita. ¿Quién dice que el surrealismo ha pasado de moda? ¿Es o no la abstracción respuesta al futuro horizonte humano? ¿Cómo puede el hombre concebir hechos tan inalcanzables sino por medio de la abstracción? Hoy es muy concreto y objetivo gracias a ese perseguir humano de lo imposible.

En Europa, Roland Petit y Maurice Béjart abandonan la anquilosada Opera de París: Roland beberá en el *music hall*; Maurice explotará los límites de la academia y, como Fokin, retomará las esencias de la *danza* para universalizarla. En **Sinfonía para un hombre solo** de 1955, muestra los problemas existenciales del contemporáneo, la incomunicabilidad, y lanza un canto -es decir, una danza- hacia la solidaridad humana, en peligro de extinción. Este será su derrotero: la búsqueda de la humanidad, esa que esperaba construir el antiguo primate cuando formó su clan.



ilustraciones: ORLANDO S. SILVERA

De otra forma, Alwin Nikolais desde Norteamérica, contempla el mundo a través de su imagen bauhausesa heredera del expresionismo, apoyado por lo más avanzado de la ciencia electroacústica y luminotécnica. Sus visualizaciones exuberantes nos llevan hacia un racionalismo y una cierta deshumanización en tiempos de ordenadores, música concreta y robots. El uso de los *mass media* lo introducen, como integrador arte-ciencia, en un espectáculo totalizador. Tal evolución, pero con otros fines, tendrá también Béjart a partir del Ballet del Siglo XX, con Nijinski, **clown de Dios, la Novena sinfonía o 1789 et nous**. El hombre, hastiado de la guerra y la hostilidad entre los polos políticos, sigue corriendo a través de la ciencia. Todo se científica, desde los métodos de recogida de desperdicios hasta la moda o el baile popular. Los nombres comerciales no recuerdan olores o frases amables: las equis y las kas priman en palabras poco pronunciables, que llegan a nuestros oídos como rastrilleo de ametralladora o como golpe de cuerda de piano. No se conforma el humano con haber penetrado la antesala del "nunca jamás", quiere alcanzarlo, hablar con Dios por teléfonos celulares, entrevistar-lo vía satélite, verle en video en la sala de su casa.

¿Cómo va a impresionarlo la salida de un espíritu desde una tumba en un teatro si Spielberg lo aterrorizó con **Polstergeist**? ¿Qué sentido tiene para quien conecta un contestador automático, camina sobre sus pies unos pocos pasos y disfruta de su familia sólo -o apenas- los fines de semana, una novela de Dovstoevski, un cuadro de

Fra Angélico o un Lago de los cisnes?

Este presupone un hombre contemporáneo racional, insensible, comprensivo con todo y alarmado de nada. Si un mundo construido sobre el sudor de millones de obreros y campesinos se desmoronó con un simple cambio de persona; si las guerras ahora se autorizan por infinidad de Estados irresponsables y además se ven por televisión; si millones de personas del sur se alejan cada vez más de la condición de ser humano sin que nada efectivo pueda hacerse, ¿cómo puede el hombre forjar su esperanza de serlo sino con una tremenda medida del qué y del cómo llegar a su objetivo?

Frente a esta imagen casi general de la humanidad automatizada de fines de los 900 -a mi juicio, ya inserta en los 2000 -otros millones de románticos pretenden mantener vivas las verdades espirituales que hacen del hombre un animal *algo más* superior que sus compañeros de la fauna terrícola. Es ese espíritu, que no se obtiene con ordenadores ni con rayos láser, el que muchos buscan en las drogas y luego pagan con el SIDA.

La *danza*, aterrada y aferrada a su credo histórico, busca el alma en las culturas orientales, en cada movimiento humano, rompe -o trata de hacerlo- el abroquelamiento del lenguaje y se integra, no sólo ella misma, sino al resto de las artes. Convivimos con Carolyn Carlson y con Pina Bausch, con Twyla Sharp y con Trisha Brown, con Jiri Kylian y William Forsythe. Mats Ek subvierte **Giselle**; Angelin Projocaj violenta **El espectro de la rosa**; Béjart

abdica de su pasado y funda el Rudra; las grandes compañías se esparcen en pequeños grupos; las grandes estrellas desaparecen sin relevos, la *danza* se democratiza y se integra al arte total, al performance y a la multimedia; la Carlson dirige en la Opera de París y Barishnikov baila a Graham y a Taylos desde el White Oak Dance Project.

En esta fusión de lenguas, en la que el *arte* va recuperando su espacio primigenio como máxima expresión humana, el desarrollo científico desmesurado compite con él por la supremacía para el hombre. Lejos de guerrear, *arte* y *ciencia* se complementan en espectáculos poderosos, siderales y cósmicos. Volvemos al fetichismo ritual de la caverna donde el brujo -que hoy puede ser Madonna o Michael Jackson- se rodea de un *mass media* músico-plástico-arquitectónico-danzario, que puede repetirse en una **Cenicienta** o en un **Mandarín maravilloso**.

¿Se desdibuja la *danza* o se sacrifica como categoría en aras de otra mayor que es *el arte*? ¿Se pierde en la búsqueda aleatoria de un lenguaje propio sobre bases de lenguajes ajenos? ¿Evoluciona o la obligamos a evolucionar?

Todo movimiento humano puede promover la *danza*, pero *danza* no es sólo movimiento. "La danza es a la vez deporte y religión", ha dicho Maurice Béjart. ¿Qué diferenciará pues una competencia de atletismo de un performance de danza? El entrenamiento técnico -fase deportiva de la *danza*- incluso se ha cuestionado en los últimos tiempos por algunos contemporáneos.

¿Qué se hace necesario preservar de nuestra danza como categoría? *El espíritu, el alma*. Sin considerarnos un animista, creo que es precisamente el *ánima* lo que puede sostener la *danza*, aunque formalmente se desdibuje en el arte del 2000. Toda experiencia racional en *arte* puede ser válida en tanto sostenga su carácter humano y su espíritu reflexivo y reflectante. La tradición deja de ser tal cuando es negada, que no quiere decir mantenerla mediante la copia. No se debe crear otra *Clitemnestra* ni otra *Bella durmiente*

tal cual fueron, pero no se puede olvidar que existieron ni dejarlas morir. Si el punto de referencia es sólo la inmediatez humana, la *danza* perecerá envuelta en formas racionales, muy deportivas y cotidianas, pero sin el componente sacro del culto sensorial. Quedará en el nivel físico y como tal trascenderá sólo a sus coetáneos.

La *danza* no se puede inventar porque ha estado desde el propio momento de la creación y fue la que le dio carácter genérico al hombre, al comprender que no sólo sabía de trabajo, sino que lo hizo consciente del sentimiento lúdico que lo embargaba al danzar, quizás antes de descubrirlo en el sexo. De ahí que sea tan profundamente humana.

Este presupuesto sensible no puede perderse de vista en el estudio de la *danza* y es quizás el elemento más difícil de conciliar para quienes pretenden elevarla a la categoría de



ciencia. Abandonando el siglo XX todo parece científicarse como condición *sino que non* para pervivir. Es válido y lógico el empeño, pero ¡cuidado de no matar el *ánima*, so pena de matar la *danza* misma! Ella -y esto es un importante aspecto científico- no sólo puede expresar sentimientos, sensaciones, acciones, pensamientos, sino que expresa *per se* su propio significado, ese que hoy muchos buscan en el gesto y en el movimiento. Amén que un arabesque, por ejemplo, tenga sentido técnico, dramático, físico o espacial, conforma un discurso propio con un significado particular distinto del habla, la literatura o sentimientos como el odio, la pasión o la alegría. Es un vocabulario que se recibe *sólo* cuando existe el *ánima* en el movimiento o el gesto, pero queda *sólo* como "algo interesante" cuando se trata más como ciencia que como arte. Aquí habría que recurrir al folklore

como muestra de la necesidad humana de expresarse -además del lenguaje, la plástica o la música- a través de la danza como expresión propia y no sólo como reflejo de otras sensaciones y situaciones. Quizás este poder de la *danza* radique en la función mágica que tuvo y que aún prevalece en gran parte del folklore, y en aquellos artistas que no simplemente la dejan en el plano físico, que

no solo bailan sino que también -y sobre todo- *danzan*.

En la última década del siglo XX, ya el hombre se instala ante su telerreceptor y se comunica con las estrellas. Los niños del norte juegan a las guerras interplanetarias con sus PC y los del sur esperan el camión de la Cruz Roja con un poco de alimento. Una "realidad virtual" permite al esposo instalarse unos espejuelos y pasearse entre hermosas mujeres, mientras la esposa puede atravesar la selva junto a Tarzán. La *danza*, producto humano, no está exenta de la computadora ni de la "realidad virtual". ¿Bailará el hombre del 2000 dentro de un programa tridimensional de computación como este? En su desafío al infinito podemos esperarlo todo de él, pero en la *danza*... ¡quién sabe! ■

LOS EQUIVOCOS DE LA MEMORIA

Un acercamiento inicial a la obra de Reinaldo Montero puede evidenciar que se trata de un sostenido narrador y poeta que ha ido evolucionando hacia la literatura dramática. Pero si se revisa el contenido de sus cuentos -especialmente el libro **Donjuanes**, Premio Casa de las Américas 1991- se aprecia con cierta facilidad que su prosa reúne diversos elementos teatrales y que muchos de sus personajes, a la vez que se alejan de lo literal, se tornan histriónicos. Por otra parte, Montero ha trabajado durante más de una década como asesor dramático de Teatro Estudio y ha formado parte del equipo creador de teatristas tan importantes como Abelardo Estorino, Berta Martínez y Vicente Revuelta.

El hecho de que se le tenga más por narrador que dramaturgo obedece a que hasta ahora los textos que el autor ha escrito expresamente para el teatro se han visto muy poco sobre las tablas. **Con tus palabras**, Premio David 1984, ha sido representada sólo parcialmente y **Memoria de las lluvias**, publicada en 1989, tampoco ha subido a escena. Mientras tanto **Aguiles y la tortuga** (1987) se publicó en la revista **Tablas** un año después y es más recordada por su versión televisiva, bastante infiel a los propósitos del autor.

Sin embargo, sus cuentos han corrido mejor suerte cuando han sido puestos en escena. En el Festival de Teatro de La Habana de 1991 resultó espectáculo inquietante **Fabriles**, una yuxtaposición de tres cuentos de Montero, concebida por Carlos Pérez Peña. En esta puesta Teatro Escambray consolidaba una línea de trabajo con la narrativa cubana que arranca con los cuentos de Onelio Jorge Cardoso (una de las primeras obras del repertorio del grupo) y tuvo otro buen momento con **Tu parte de culpa**, versión escénica de tres cuentos de Senel Paz. Pedro Vera, por su par-

te, obtuvo Mención en uno de los últimos Festivales del Monólogo con una inteligente puesta en escena de **La noche del Pinto**, una de las narraciones de Montero que porta elementos dramáticos.

Otra prueba de su vocación dramática es la vinculación del autor con el cine y sus guiones de **Vals para la Habana Vieja**, dirigida por Luis Felipe Bernaza y **Bajo presión**, de Víctor Casaus. Con todos estos antecedentes se podrá apreciar que el Premio Castilla la Mancha, que ahora ha recibido **Los equívocos morales**, es el resultado de una carrera intensa y laboriosa para el teatro.

No es casual que el primer texto de Montero para las tablas se titule **Con tus palabras**. Estamos ante un autor que adora su instrumento expresivo; juega con él, lo manipula, lo descompone. En su teatro, como en buena parte de su narrativa, Montero se fascina con el habla popular cubana, pero a diferencia de otros grandes dialoguistas, como Brene o Quintero, el dramaturgo lo mezcla con giros mestizos y voluntarios anacronismos.

Este trabajo con el lenguaje y el empleo pertinaz de la ironía está en **Los equívocos morales**, pero por un camino inverso al que sigue en **Con tus palabras** o en **Memoria de las lluvias**. En las piezas anteriores el habla cotidiana se tiñe de español impecable; en **Los equívocos...** la época y los personajes parecen obligarlo por momentos a la corrección, pero el duende travieso del habla monteriana salta de vez en cuando con refranes, frases callejeras o trabalenguas y canciones infantiles, tan magistralmente insertadas que hacen recordar el espléndido ensayo de Lorca sobre la teatralidad de las canciones de cuna en España.

Otro elemento muy presente en la dramaturgia de Montero (si exceptuamos **Aguiles y la tortuga**) es el teatro dentro del teatro, la constante vocación de poner al desnudo las convenciones. La forma en que juega con los códigos teatrales remite al Estorino de **Ni un sí, ni un no** y sobre todo al de **La dolorosa historia del amor secreto de Don Jacinto Milanés**. Montero, como Estorino, rehuye lo artificial o ingenuo cuando juega al teatro; la convención es parte orgánica del discurso escénico y más que "distanciar" puramente a la manera de Brecht, se produce un juego de entradas y salidas a lo convencional, donde el espectador se hace cómplice y hasta partícipe.

En los personajes de Pardiez, Rimbombante y Resoples hay un evidente homenaje a la gente de teatro, a la vez que conducen la acción, son ellos los que iluminan los sucesos históricos. El autor parece recordarnos que no está contando la historia, sino su variante. Es muy interesante, por ejemplo, cuando en las entrevistas del intermedio recomienda que el vestuario no sea ni el de 1989, ni el actual para evitar literalidad y redundancia. Estos periodistas y sus encuestas del intermedio recuerdan claramente los personajes de Chiquitina y Gilberto de **Con tus palabras** y funcionan como un elemento distanciador que Montero también utiliza en **Memoria de las lluvias**.

Con todo, **Los equívocos morales** es, a su manera, una obra histórica, y su interés desde ese punto de vista no es sólo para el proceso social cubano, pues hay referencias y alusiones a conflictos y hechos que incluyen a España, Estados Unidos y más indirectamente puede adivinarse una reflexión bien honda sobre las guerras, los imperios y las nacionalidades.

Claro, que en Reinaldo Montero todo es como en broma. El autor desimula la carga conceptual con ligereza. Parece ser un buen lector de Mañach y su **Indagación al choteo**. Sólo que para Montero la antiolemonidad del cubano no significa evasión, sino cuestionamiento, lucidez.

En **Los equívocos...** hay un exquisito manejo de los giros dramáticos. Montero es aristotélico, brechtiano o lausoniano alternativamente. Entra en la acción y sale cuando se

le antoja y después se desentiende elegantemente de la situación o pasa directamente a parodiarla. A pesar de su fino intelectualismo, de su incesantemente evasión de cualquier retórica, no podemos dejar de emocionarnos cuando Cervera se despoja de todo militarismo y asoma su paradójica humanidad: "Señores del Consejo, nunca he envidiado el placer del sacrificio, nunca he deseado ni para mí, ni para nadie, la gloriosa cruz del calvario. Debí desobedecer, debí abrir las válvulas de la inundación en la Bahía de Santiago de Cuba y salvar a mis marinos. No lo hice. Madrid había decidido que mis marinos eran más útiles a la patria muertos, y yo obedecí. ¿Para qué sacrificar esas vidas? ¿Por qué nos dejamos arrastrar por los equívocos morales?"

No resulta sencillo ubicar a Montero entre los dramaturgos de su generación. Se acerca a Alberto Pedro en cuanto a la vocación indagadora en lo social, pero su mirada es más oblicua, menos ortodoxo estructuralmente en el planteamiento del conflicto. Como Abilio Estévez gusta de la intertextualidad, pero donde en Estévez abunda la nostalgia, en Montero se impone la ironía. Su parentesco más discernible es, insisto, con Estorino. No es nada casual que ambos acumulen muchos trabajos juntos y hasta que Montero haya reflexionado más de una vez sobre la dramaturgia estoriniana. No se trata de una influencia, sino de una legítima y nutricia **coincidencia**.

Cuando el lector tenga entre sus manos estas páginas, **Los equívocos morales** debe haber subido a escena, dirigida por Carlos Pérez Peña con Teatro Escambray. Confío en que será un buen espectáculo porque ya en el texto laten las posibilidades escénicas. Por lo demás, es esta una obra que no se traicionaría con puestas diversas y no dudo que las tenga en el futuro. Montero se nos presenta como un continuo enemigo de los absolutos. Parece decimos que esta es una versión posible, pero mañana podemos reconstruirla de otro modo o como dice con agudeza un personaje de **Memoria de las lluvias**: "Recordar es inventar" ■

tablas

Libreto
No.34

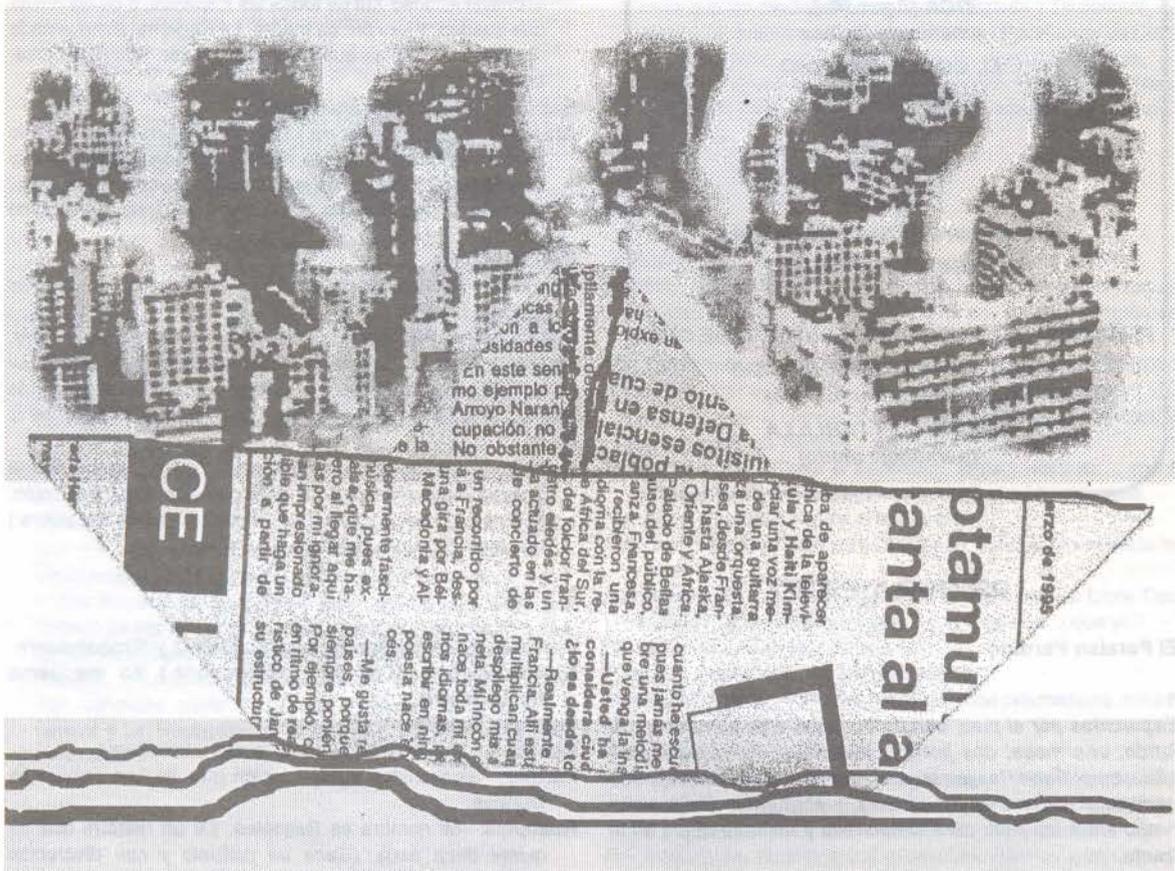


ilustración: O. S. SILVERA

LOS EQUÍVOCOS

MORALES*

de Reinaldo Montero

* Premio Castilla-La Mancha

a Jorge Soliño

/ por mostrarme los barcos hundidos

DRAMATIS PERSONÆ

PASCUAL CERVERA,
almirante de la escuadra española

EL GRUMETE BALBOA
TICA (Aguedita),
amante de Balboa

EL CIEGO ATANASIO

RIMBOMBANTE,

RESOPLES

Y PARDIEZ

TOBARES,

Jefe de plaza de Santiago de Cuba

DOLORES y ANGUSTIAS,

tías de Tica

PRÁCTICO DEL PUERTO DE SANTIAGO DE CUBA

PERIODISTAY ENTREVISTADO

(hace cuatro personajes)

OFICIAL CON TABLILLA

(personaje mudo)

PRIMER TIEMPO

El Paraíso Perdido

1

Esparcidos por el piso, barcos de papel algo estrujados. Al fondo, una mesa, dos jarras y dos sillas. Sentados en las sillas, empujando las jarras, el ciego Atanasio con espejuelos oscuros y guitarra en las piernas, y el grumete Balboa con hatillo entre los pies, cara enharinada y mancha negra en la frente.

Atanasio. (Presentándose a Balboa.) El ciego Atanasio. Nacido en Figueras y criado en Sigüenza, aunque tenga acento indiano. Y muy presto a servirle a usted y a los enemigos de El Diablo.

Balboa. Yo me llamo José Balboa, servidor de...

Atanasio. Balboa, mmmm, apellido de lustre. Balboa. El Darién. Mucho oro. /No todo de ley, / mas como es bastante / no se echa a ver./

Balboa. Nacido y criado en Bilbao.

Atanasio. Bilbao, puerto de mar. Balboa de Bilbao. Grumete, usted llegará a Almirante. (Acorde de guitarra.) La niña de mi corazón está de acuerdo conmigo. Y te advierto, es más sabia que el mono de las fábulas de don Iriarte. (Acorde fuerte.) Oro de ley. (Acorde piano.) Oro sin ley. A por oro, hombre, a por cualquier oro, hasta el de la baraja. (Armonizando tres acordes.) /Si escudos compran escudos, / tahúres muy malvados / con dados ganan condados. / Ya te dije, soy poeta. Esa es mi luz y mi cruz. Ah, Dios no es tan cruel como dicen los blasfemos. /Y si ya no quedare / veleidoso metal / por tierra de ultramar... / Porque de donde se saca y no se echa... /...podrás encontrar/ la no menos

veleidosa carne. Mujeres. América es el Paraíso, grumete, y los jóvenes tienen a su favor la vida entera, como quien dice la eternidad completa, que no otra cosa que (pulsando una cuerda) tin de eternidad es la vida de un hombre. ¿Y para qué sirve vida entera o eternidad completa, si no es para compartirla? (Pone la guitarra a un lado.) A ver, ¿cómo estás de entrepierna?, ¿buen tamaño? ¿Le das trabajo al trigémimo, o solo lo usas para aguas menores? (Cierra el puño izquierdo, alza el brazo, y con el índice de la otra mano se taja el antebrazo.) ¿Por qué más o menos? Juro por Su Majestad, el chaval Alfonso XIII de todas las Españas, o de las pocas que quedan, y juro por su madre, La Regenta, aunque nada rija, que usted no se queda cortiñán. A ver. Vamos, acerca, acerca.

Balboa se levanta con brusquedad.

Atanasio. (Toma la guitarra.) Bah, total, ahora debes tenerlo muerto, y muerto no se vale, muerto... (Suena un acorde que le sorprende.) Jesús, María y José. No vayas a embarcarte, grumete. Lo veo. Abismo, caída, una fosa. Trata de ver como yo.

Balboa se aleja.

Atanasio. (Humilde en extremo.) ¿Y lo prometido por el amor de Dios Nuestro Señor?

Balboa lanza una moneda que el ciego atrapa en el aire, muere y guarda. Balboa va hacia los barcos de papel. La guitarra, sin que la pulsen, crea disonancias cada vez más lejanas, quizás más alarmantes. Se oscurece la zona de la mesa.

Balboa. (Leyendo el nombre de cada barco.) Infanta María Teresa, Almirante Oquendo, Furor, Plutón, Cristóbal Colón. El que más me gusta es este, el mío. (Saborea la palabra.) Vizcaya. (Sale con premura.)

2

Aparecen por el público Resoples, Pardiez y Rimbombante.

Rimbombante. (Con voz atronadora.) Yo me llamo Rimbombante.

Pardiez. Todavía.

Resoples. Muy buenas noches damas y caballeros.

Pardiez. Bienvenidos a una función más de Los Equívocos Morales.

Resoples. Mi nombre es Resoples. Es un nombre que no quiere decir nada. (Saca un pañuelo y con discreción exagerada se suena la nariz.) Perdón, es...

Rimbombante. Yo me llamo Rimbombante.

Pardiez va a protestar. Rimbombante hace un vago gesto de disculpa.

Resoples. ...es el polvo de este antro que llaman teatro.

Pardiez empuja con levedad a Rimbombante.

Rimbombante. (Sonríe.) Yo me llamo Rimbombante, por mi voz, por esta voz que es mi orgullo, (sentimental, en registro agudo) que fue el orgullo de mi madre. (Casi llora. El contraste entre voz tonante e hipersensibilidad puede ser trabajado en muchos bocadillos, aunque no siempre se pauten.)

Pardiez. Al grano. (Abarca el espacio con los brazos.) Este es el escenario, la costa meridional del oriente de la isla de Cuba. Aquí, a fines de un siglo muy lejano.

Rimbombante. Pardiez, el escenario es aquel (señala el escenario. Al público.) Se llama Pardiez. (A Pardiez.) Y el siglo no queda lejos, es el equis-i-equis.

Pardiez. Qué falta de imaginación. Así no se puede trabajar. (Intenta mutis por donde vino.)

Resoples. (Sujeta a Pardiez.) /Las bellezas del físico mundo / los horrores del mundo moral. / ¿Sabes quién lo dice?

Pardiez. Lo sé, y no me importa.
Rimbombante. Ni a mí.
Resoples. El país está perdido. (*Intenta mutis.*)
Rimbombante. (*Sujeta a Resoples.*) ¿Y ya lo sabe el gobierno?
Resoples. Claro que lo sabe.
Pardiez. ¿Cuándo se ha visto gobierno que sepa?
Resoples. Lo sabe, pero no le importa. O le importa, pero como no sabe qué hacer, se hace el que no lo sabe, o el que lo sabe y no le importa.
Rimbombante. /El cielo se va a caer / y el rey lo debe saber. / (*Intenta mutis por donde vino.*)
Pardiez. (*Sujeta a Rimbombante.*) El que de verdad manda en esta casa de locos, por sobre el rey-chaval y la madre-regenta, es don Sagasta. (*En caricatura.*) "Voy a invertir en Cuba hasta el último hombre y la última peseta."
Resoples. A que lo logra.
Rimbombante. (*Corre al escenario, sube. Grita a las diablás.*) Hato de manirroto, piara de asesinos. Cómo derraman nuestra hacienda, nuestra sangre. (*Llora.*)
Pardiez y Resoples suben al escenario. Resoples le alarga su pañuelo a Rimbombante.
Resoples. Lo que pasa es que Cuba siempre ha sido difícil de entender.
Pardiez. Y reyes, regentas y gobernadores, siempre en el despiste.
Rimbombante. (*Se seca las lágrimas con el pañuelo.*) Muy, pero que muy cierto. (*Se percata de qué pañuelo tiene, y lo tira al piso con desprecio. Se asombra.*) ¿Qué es eso? (*Señala el pañuelo.*)
Resoples. (*Mira el pañuelo.*) Uno de los barcos hundidos.

3

Rompe un estruendo de tambores, matracas, cencerros. Es música de carnaval. Resoples queda observando el pañuelo. Entra Tica, detrás entra Balboa sin cara enharinada ni mancha negra en la frente. Tica está furiosa. Balboa le habla. La música no permite escuchar. Rimbombante se adelanta a proscenio, hace un ademán brusco. La música cesa. Rimbombante sonríe satisfecho. Tica y Balboa callan, permanecen muy serios.
Rimbombante. ¿Por qué no hablan?, ya se oye. Ahora que sí, ustedes que no. Ah.
Tica da un beso a Balboa. Balboa se sorprende. Regresa la música de carnaval, aunque menos ensordecedora. Rimbombante va a detener la música, pero Pardiez le retiene. Tica toma la mano de Balboa. Balboa se deja guiar. Mientras caminan, Tica se va quitando la ropa. Balboa la imita. La música casi se extingue. La oscuridad los borra.
Resoples. (*No ha dejado ni por un instante de mirar el pañuelo.*) Hundido cerca de la boca del puerto. (*Va a tocar el pañuelo. Detiene el gesto.*) Si lo tocas, en seguida se levanta como una nube, que enturbia. Aún tiene en pie dos cañones, (*indica*) uno a proa, otro a popa. Veo las calderas. Una explosión las colocó en cubierta. El mar ha llenado las bodegas de arena. (*Va a estirar el pañuelo.*) Habría que agredir el barco para desentrañar qué guardan las bodegas, si algo guardan. (*Detiene el gesto.*) No, ya tuvo bastante el Vizcaya con las andanadas de la flota yanqui.
Rimbombante se ha acercado al pañuelo, ahora lo alza del piso como quien toma una rata por la cola. Rápido, Resoples atrapa el pañuelo, y se sopla.
Rimbombante. No, Resoples. (*Indica donde están Tica y Balboa.*) Ssst.

La luz deja ver que Tica y Balboa duermen. Resoples y Rimbombante salen en puntillas. Se escucha una breve fanfarria militar. Balboa despierta sobresaltado, ve a Tica que parece dormida.

Tica. (*Mientras se desespera.*) /Estaba la pájara pinta / posada en el verde limón, / con el pico recoge la rama, / con la rama recoge la flor. / (*Mira fijo a Balboa.*) Te da pena. (*Se empieza a vestir.*)
Balboa. (*Evita mirarla.*) ¿A mí?, ¿pena?, ¿por qué? Brava otra vez. ¿Os pasáis la vida de una furia en otra?
Tica. Y la furia que me baja, hace que me suba unas ganas de agarrarte los güebos y estrangular... (*se aferra con fuerza a las manos*) así.
Balboa está petrificado.
Tica. (*Muy dulce.*) /Me arrodillo a los pies de mi amante, / me levanto confiada y constante. / Se llaman güebos, y son míos, y hago con ellos lo que me da la gana. / Dame esta mano, / dame esta otra, / dame un besito que sea de tu boca. / Vístete.
Balboa obedece.
Tica. (*Mientras se viste.*) Oye, tú no me has enamorado todavía. / Esta es la media vuelta, / esta es la vuelta entera, / esta la de un costado, / esta la de otro lado. / Tienes que enamorarme. / Que te vistas rápido. /
Balboa obedece. Algo no le cierra bien, se desespera.
Tica. A ver. (*Ha terminado de vestirse, le arregla a Balboa el problema.*) /Se da un pasito alante, / se da un pasito atrás, / se hace la reverencia. / (*Algo la sobresalta.*) Ay, Dios, que me da vergüenza. /
Tica conduce a Balboa al sitio donde está la mesa.
Tica. Llegaron. Pon cara de yo no fui. Vas a conocer a mis tías, Dolores y Angustias. Qué honor.

4

Entran Dolores y Angustias. Dolores arrastra un saco que pesa mucho, y Angustias carga un bolso también pesado.
Dolores. Nada de presentaciones formales. (*Se sienta y se descalza.*) A Angustias y a mí no nos cabe la menor duda, usted acaba de llegar de la calle. ¿No es así?
Balboa mira un instante a Tica, y hace sí con la cabeza sin convicción.
Angustias. (*Pone el bolso en la mesa y se sienta.*) Dolores no lo dice por nada, es por el qué dirán.
Dolores. Lo digo por mucho. El-qué-dirán importa; la moral de esta casa importa. (*A Balboa.*) ¿Entiende?
Balboa mira a Tica, y en seguida a Dolores.
Angustias. (*Comprensiva.*) No entiende.
Dolores. Cumpia con lo debido aunque no entienda.
Balboa. (*Casi con orgullo.*) En la marina me han enseñado a eso mismo.
Angustias. Si es un alma de Dios.
El bolso se ladea, y muestra algo que sobresalta a Balboa. Dolores trata de arreglar el bolso, pero cae una pistola al piso.
Dolores. Los tiempos van de mal en peor, y hay que estar preparadas para eso, para lo peor.
Angustias. Alcánzame la pistola, hijo, estoy muy vieja para agacharme.
Balboa recoge la pistola, la observa, la pone sobre la mesa como si soltara una papa caliente. Tica le besa.
Angustias. Unos tórtolos.
Dolores. Una puta.
Tica. Tía.
Balboa. Con permiso, debo irme.
Tica. Tú te quedas.

3

Angustias. Ay, si parece que estamos en el teatro.

Tica. (A Dolores.) Tía, cuando andaban tirando las salvas de bienvenida...

Dolores. Qué desperdicio.

Tica. ...nos vimos, y él me...

Angustias. Ahora parece una novela.

Dolores. Sepa, joven, que esto no es una fiesta, esto se llama "La Guerra". Sepa que al jefe de esta plaza, a don Tobares, un sinvergüenza que nos mandó España para que se vuelva más rico y nos haga más pobres, pues a ese hijo de puta se le ocurrió que los individuos varones entre dieciocho y cincuenta años tenían que alistarse bajo la bandera española, así que nuestra casa, y ciudad y media, se ha quedado sin hombres.

Angustias. En vez de entrar en los batallones de Voluntarios, (baja la voz) se alzaron, agarraron para la manigua con los insurrectos que luchan por... (Da con el rostro de Dolores y para en seco.)

Dolores. Para más desgracia, han cerrado a cal y canto las entradas de la ciudad.

Angustias. Al menos por los caminos.

Dolores. (Mira con severidad a Angustias. A Balboa.) Y como esta niña vive monte adentro...

Angustias. Tan delgadita, me da una lástima.

Dolores. ...no puede regresar a su casa hasta que don Tobares disponga. (Vira el bolso sobre la mesa.)

Del bolso salen balas, cuchillos, otra pistola, hasta una culata de fusil, también algunos tubérculos.

Angustias. Unas mujeres solas deben estar preparadas para lo peor de lo peor. (A Tica.) ¿Viste?, conseguimos (muestra un tubérculo). Un poco pasado, pero algo es algo.

Dolores. Como usted abra la boca para deshonrar esta casa, le rajo el cráneo, le saco los sesos, los frío, y entre las tres nos los comemos.

Tica. Tía.

Angustias. No haga caso a lo de freír los sesos y comerlos, en eso exagera.

Dolores. Ahora váyase. Y ya sabe, visitas con el sol bien alto, o le aconsejo que olvide el camino.

Balboa. Sí, con el sol, sí, bien alto, sí. (Protocolar.) Muy pronto me tendréis por acá, señorita Aguedita.

Angustias. (Cordial.) Le decimos Tica.

Balboa. Sí, Tica, sí.

Angustias. Un día háganos el honor de comer con nosotras.

Dolores mira con severidad a Angustias.

Balboa. (A Dolores.) Con permiso. (A Angustias.) Con permiso. (Mutis corriendo.)

Tica. Es de la flota que llegó de España.

Dolores. Así que flota y de España. Ahora vamos a arreglar cuentas, pájara pinta.

Los rostros de Dolores y Tica quedan muy próximos. Angustias observa. La oscuridad las va borrando.

6

En extremo proscenio, Rimbombante, Resoples y Pardiez.

Pardiez. /Se da un pasito alante, / se da un pasito atrás, / se hace la reverencia./ Parece crítica política. Sigamos. (En tono de cronista de sociales.) Espléndido banquete en obsequio de El Excelentísimo Señor Almirante don Pascual Cervera.

Rimbombante y Resoples se paran uno al lado del otro bien estirados, a modo de lacayos. Resoples cuelga su pañuelo del antebrazo.

Pardiez. El salón iluminado a giorno.

La luz acentúa el espacio. Rimbombante lo nota, sonríe y vuelve a la condición de lacayo.

Pardiez. La feliz disposición del ornato severo, adecuado a las circunstancias.

Rimbombante. ¿Qué circunstancias?

Resoples. La guerra, el hambre que está pasando la gente. Sigue, Pardiez.

Pardiez. La banda del regimiento de Cuba hace los honores. *Rimbombante mueve los brazos y queda escuchando. Silencio. Rimbombante enfurece. Suena música de banda. Rimbombante queda satisfecho.*

Pardiez. La mesa dispuesta con gusto, con elegancia, con verdadero deseo de que sea digna de los obsequiados. (Saca un papel, se lo da a Rimbombante.)

Rimbombante. (Pasa los ojos por el papel.) Pardiez, qué de faltas de ortografía.

Resoples. (Observa el papel.) Está en francés, animal, digo, Rimbombante. (Se sopla con el pañuelo.) Es el menú. (Le arrebató el papel a Rimbombante, se hace un llo con papel y pañuelo, tira el pañuelo al piso. Al pañuelo.) Quédate hundido.

Angustias y Dolores entran con saco y bolso vacíos. Se detendrán a escuchar el menú. Dolores se indignará. Angustias tratará de arrastrarla para sacarla de escena.

Resoples. (Lee rápido y letánico.) Premier. Printani re avec Jerez, hors d'...uvre, jambon glacé, saucisson de Lyon, olives farcies, beurre glacé, galantine truffée et radis avec Jerez y Madère. Poisson. Pargo au gratin avec Rioja blanco. Entrées. Filet au madère, Poulet Marengo et pâté d'huîtres avec Rioja clarete. Rôti. Roast-beef aux petits-pois et salade russe avec Medoc espagnol. Dessert. Flan vainille, gélatine de fruits, gâteau genoise, sorbet avec café, et champagne. (Guarda el papel.)

Salen Dolores y Angustias.

Pardiez. Al servir el champán, se brindó por la marina, por El Rey, por La Regenta, por Sagasta, por el éxito de la campaña, por el bien de esta plaza, por la derrota de las hordas insurrectas que solo pretenden el mal, por...

Rimbombante. ¿El mal? ¿Qué mal?

Resoples. Sigue, Pardiez.

Pardiez. Cervera agradeció las demostraciones de afecto, y brindó por el valiente y sufrido ejército.

Resoples. (Observa el pañuelo.) A que el jefe de plaza, don Tobares, enérgico, entusiasta, inspirado en la fe que le animaba...

Rimbombante. ¿Cómo sabes eso?

Resoples. (Sin sacar los ojos del pañuelo.) En cada función decimos lo mismo.

Rimbombante va a replicar.

Pardiez. Sssst. Escuchemos las palabras del general Tobares.

Tobares. (Fuera de escena, por un micrófono que apenas amplifica. Durante la tirada entrará a escena micrófono en mano. Viste de gala con sable espléndido.) Ha llegado el ansiado momento de vengar tantas ofensas. Atrás al malnacido que pretende despojar a España de la más bella de sus islas. Atrás a los Estados Unidos de América, esa agrupación de extraños unidos por la codicia. A vencer, que Cuba y España deben permanecer unidas, mientras Dios no disponga otra cosa. La ocasión es propicia para añadir nuevas glorias a nuestra historia patria. Vosotros, marinos y soldados, podréis decir a vuestros hijos, yo salvé a Cuba de la ignominia de los vendepatrias y de los extranjeros.

Rimbombante pone un soporte de micrófono delante de Tobares, y Pardiez le extiende una copa.

Tobares. (*Coloca el micrófono en el soporte y toma la copa.*) Brindo por el triunfo que no es dudoso, sino seguro. Es todo. (*Nota que la copa está vacía, hace mímica de beber, y queda sin saber dónde colocarla.*)

Resoples. Ahora que veo mejor, el Vizcaya es un reguero de hierros. Solo conserva la banda de babor. (*Observa con más atención.*) Platos de porcelana. Claro, como el oro, la porcelana se conserva tal cual. Una copa rota. La empuñadura de un sable reglamentario de oficial.

Tobares se siente aludido, valora la copa que tiene en mano y su sable espléndido. Resoples recoge el pañuelo y se sopla.

Pardiez. (*En tono de cronista de sociales.*) El obispo, (*al público*) que no aparecerá en esta obra, (*retoma el tono de cronista*) con abundante erudición, recordó las glorias bíblicas y nacionales, transmitiendo, a los corazones embriagados de gozo, sentimientos dulcísimos, y gritó "viva".

Se escuchan vivas lejanos.

Pardiez. Luego hubo un momento de descanso.

Rimbombante hace un gesto enérgico, la música de banda cesa. Se asombra de que le hayan obedecido.

Pardiez. /Quién tuviere la fortuna / para ganar lo sabido / como tuvo don Tobares / nohechita de un domingo /

Rimbombante. ¿Y eso a qué viehe?

Resoples. Viene a que viene la escena próxima.

Rimbombante, Pardiez y Resoples salen llevando micrófono y soporte. Tobares queda en escena sin saber qué hacer con la copa en mano.

6

Entra Cervera. Tobares se le acerca. A Tobares le sigue molestando la copa, pero adopta la pose de hombre que sostiene con desenfadado una copa llena.

Tobares. (*Con amplio gesto abarca al público.*) La ciudad de Santiago de Cuba. Y nuestros barcos allá (*indica el fondo de la platea*). Qué bien. (*Intimo.*) Qué cena. Un festín de ricos ofrecido por una ciudad pobre. Pero ustedes lo merecen. Cómo no. Malos tiempos. Don Sagasta pidiendo disculpas por la carta de nuestro embajador en Washington. Quién lo hubiera creído. Y yo me pregunto, ¿la carta decía verdad o decía mentira? Porque si hablaba verdades, aunque fueran insultos para el presidente McKinley... ¿No siente usted calor? La mayor de las verdades es que los yanquis quieren hacerse de la Isla y se aferran a cualquier pretexto. ¿No es cierto, Almirante?

Cervera no cesa de mirar al fondo de la platea.

Tobares. Y nuestros servicios de inteligencia son tan malos o tan brutos o tan ambos, como para desear la guerra. ¿O miento, Almirante?

Cervera va a decir algo, pero se abstiene.

Tobares. Pero qué bien sus barcos.

Cervera. Por eso hay guerra.

Tobares. ¿...?

Cervera. Todavía flotan. Un nuevo Trafalgar justificaría la pérdida de Cuba.

Tobares. ¿...?

Cervera. El general Martínez Campos, hará tres años, le dijo a un cónsul inglés que si los Estados Unidos reconocía la beligerancia de los cubanos, sobrevendría la guerra, y con algunos buques hundidos, España podría retirarse de Cuba con el honor a salvo.

Tobares. Si no es indiscreción, ¿quién...?

Cervera. La ciudad entera lo sabe. Hasta mis grumetes lo comentan.

Tobares. La ciudad, lo que queda de la ciudad. Esta isla podría ser el Paraíso. (*Pausa.*) Suenan sus tambores. Quizás se escuche el ruido. No, estamos demasiado lejos. Hace dos días que celebran la llegada de la armada. Se hacen los que están celebrando. Para mí que con tales saraos entretienen el hambre. Bailan con faroles por la calle de Las Enramadas. Se trata de lo que llaman conga. Lo más diferente a un pasodoble que imaginarse pueda. (*Pausa.*) Quizás se vean las luces. No, estamos demasiado altos. (*Softo voce.*) Hace rato que hemos perdido esta isla. Los cubanos insurrectos nos torea o nos envisten, según se les antoje. Y ahora, la guerra con Norteamérica. Este calor es tan pegajoso. Le confieso, yo veo en la voladura del Maine una autoagresión, pero no es menos cierto que hay españoles prestos a hacer infamias tales como reventar un buque en plena visita de cortesía. Cabe también que el barco haya estallado por efecto de la combustión de los gases, ¿no? Cuando termine esta guerra, se debe ventilar qué gases y qué historia motivó la catástrofe.

Cervera. Señor Tobares, el que venza dictaminará que el vencido provocó su propia ruina, aunque el buque haya estallado solo.

Tobares. ¿Le parece?

Cervera. Estoy convencido.

Tobares. Malostiempos. Mientras los oficiales eran obsequiados con un banquete, como el de hoy, ocurrió lo del Maine. En fin, un buque menos para Estados Unidos. Alguna ventaja llevamos, Almirante.

Cervera. Mucha. Nos facilita caminar a un desastre seguro, seguido de una paz humillante.

Tobares. Habla usted con mucha seguridad.

Cervera. Tengo ojos en la cara, y no alcanzaré a ver los faroles que bailan, pero sí los fanales de mis buques. Hoy están surtos en Santiago de Cuba, pero mañana, ¿a cuál de los fondos del Caribe irán a parar?

Tobares. Le parece...

Cervera. Fuimos la segunda o tercera potencia naval hará cien años. Hoy somos un muestrario de barcos obsoletos.

Tobares. ¿Ha expresado esa opinión al alto mando de la marina, en Madrid?

Cervera. Los de Madrid no entienden. En definitiva Madrid ni está en América ni es puerto de mar.

Tobares. (*R/e.*) Muy ocurrente.

Cervera. Muy terrible. Toca perder, señor Tobares, así que a perder con la menor cantidad de pérdidas.

Tobares. Interesante. ¿Pero cómo piensa usted que podamos...?

Cervera. No pienso. Madrid exige obediencia, no pensamientos.

Tobares. Así mismo es.

Cervera. Me asombra.

Tobares. ¿...?

Cervera. Acabo de escuchar su brindis. Ha sido de un optimismo inmoderado. ¿Fue sincero en el brindis, o lo es ahora?

Tobares. Una cosa es lo que se expresa en actos protocolares, y otra lo que se habla entre amigos correligionarios. La situación es tan (no encuentra la palabra) equívoca.

Cervera. ¿Equívoca? Para mí, equívoco es creer que una carta con insultos es digna si dice verdad, o pronunciar un brindis donde se miente.

Tobares. Don Pascual Cervera, está hablando con un compañero de armas que aspira a ser su amigo. Es casi mítica su campaña en Marruecos. Es fama su afabilidad, su carácter persuasivo.

Cervera. No está enterado de mis malas pulgas.

Tobares. (*Sonr/e.*) Las voy conociendo.

Cervera. Ni de cómo me las acotejo para imponer mi santa voluntad.

Tobares. Pues eso también me tocará conocer. (*La copa le molesta más que nunca.*) Le pido a Dios que no se les ocurra escoger mi plaza como teatro de operaciones. A que en sus ruegos solicita rutas limpias de enemigo superior.

Cervera. Rezo poco.

Tobares. Esta noche las calores... Pero, a ver, pensemos lo mejor, qué nos cuesta. Dios pudiera darnos una gran victoria naval, contra lo que debe esperarse. Qué rotundo éxito.

Cervera. No parece que esté hablando un militar de carrera. Una gran victoria supone un gran combate. Y un combate grande trae grandes averías. ¿Dónde y cómo repararlas? La consecuencia inmediata sería la inacción de mis buques para el resto de la campaña. El enemigo quedaría dueño del mar. Jamás debí aceptar venir al Caribe.

Tobares. Quizás le hubieran tachado de... no ser valiente.

Cervera. Me importa un bledo que me tomen por cobarde.

Tobares. Cobarde es una palabra... muy agresiva.

Cervera. Exponerse a ser tomado por cobarde es una actitud muy valiente y muy agresiva.

Tobares. Siento más calor que nunca. Entonces, ¿por qué no se acogió, digamos...?

Cervera. No solicité mi relevo porque eso no lo debe hacer un militar que reciba orden de marchar al combate.

Tobares. No, me refiero a otra variante. No sé si usted conoce. Se solicita, no el retiro, sino el pase a reserva.

Cervera. Mis compañeros lo hubieran tomado como una deserción. Juntos compartiremos el infortunio, a ver si toca a menos.

Tobares. Admiro ese humor. No corre ni gota de aire. Seguro que los norteamericanos intentarán un golpe fulminante. Ojalá que sea en La Habana, allá es donde se vuelan buques en visita de cortesía. Pero ganemos en ardor patrio, el Capitán General de la Isla ha jurado que no saldrá vivo de Cuba si no sale vencedor, porque no otra cosa puede esperarse de los descendientes de Gerona y Zaragoza.

Cervera. ¿Y cómo debe entender el buen entendedor esas palabras? General Tobares, ese hombre, desde su despacho en La Habana, está dispuesto a sacrificar a María Santísima.

Tobares. Pero este calor es inhumano.

Música de banda.

Cervera. Creo que debemos regresar a la fiesta de ricos de la ciudad pobre.

Tobares. Me quedará un rato más procurando el fresco, aunque sea inútil. Cumpla el almirante Cervera con el protocolo como he cumplido yo, es otra cruz que debemos arrostrar.

Cervera. La cruz, el calvario. ¿A quién le tocará ir al sacrificio?, ¿a Tobares y sus soldados?, ¿a Cervera y sus marinos? Dios le guarde muchos años. (*Intenta mutis.*)

Tobares. (*Sonríe.*) Una sugerencia. Tómela como el consejo de un amigo. Evite los comentarios pesimistas. Es todo.

Cervera mira un instante a Tobares, y sale. Tobares comprueba que le ha dejado solo.

Tobares. (*Sotto voce.*) Soy un militar. Soy un español. Malditos mil veces los que tienen de militares y de españoles lo mismo que tuvo Judas de apóstol.

Surge, como por arte de magia, un Oficial con tablilla en mano.

Tobares. Resume la conversación, ponla en clave, y envíala al Capitán General en La Habana y al Ministro de Ultramar en ese puerto que se llama Madrid. No. Espera a que yo revise. Hay tiempo. No he terminado. Anota. "Temo que el almirante Cervera procure regresar a España sin batirse". Sigo. "Si así fuere, la situación aquí se haría insostenible." No he terminado. "Mas si nuestra escuadra es abatida, que Dios no lo quiera,

umentará aún más la decisión de vencer o morir." (*Va a beber en la copa vacía. Se la da al Oficial.*) Corre algo de brisa, al fin. Es todo.

El Oficial hace mutis lento retocando las notas. Rimbombante entra, observa al Oficial, y sale tras él dispuesto a pegarle. La música cesa. Tobares queda a oscuras. Se escucha fuera de escena, "ay", "bestia", "Dios".

7

Tica y Balboa entre los barcos de papel.

Tica. Te tengo una sorpresa. (*Se pone una gorra de oficial de marina. Con voz grave.*) ¿Dónde está ese malandrín de grumete que responde al nombre de Balboa?

Balboa. Aquí, señor oficial.

Tica. (*Aclarando.*) Almirante. (*Le besa. Recobra el personaje.*) Informad del estado de la escuadra.

Balboa. Primero debo enarbolar la insignia Almirante Abordo.

Tica. Dejad los cumplidos que estamos en "La Guerra", como han dicho dos damas de alta condición. Os escucho.

Balboa. (*Entre los barcos de papel.*) Si la miráis de lejos parece escuadra. Pero de cerca son barcos achacosos, artillados como Dios pintó al perico, y lentos, porque El Almirante Oquendo y mi Vizcaya, hicieron un viaje de ida y vuelta por el Atlántico, han reducido el andar, es forzoso que entren en dique seco y limpien los fondos.

Tica. (*Le besa.*) ¿Cuánto tiempo...?

Balboa. ¿...?

Tica. ¿Cuánto tiempo vana...? (*Recobra el personaje.*) ¿Estaréis mucho tiempo aquí, grumete?

Balboa. Creo que no. No sé. (*Retomando el tono de subordinado.*) Vamos a combatir, Almirante. (*Serio.*) Eso sí lo sé.

Al fondo, el ciego Atanasio. Mientras transcurre el monólogo, Tica y Balboa se abrazarán, la oscuridad los irá opacando hasta borraños, luego la luz permitirá que se note a Balboa durmiendo inquieto.

Atanasio. (*Siempre hablando a la guitarra, que pulsa a ratos.*

Entona las frases que aparecen entre chelines. La música inconexa, la voz bien colocada.) A ver si me ayudas, niña de mi corazón. Ando buscando /la salida de Cádiz,/ el zarpar sin órdenes precisas, /Señor, aparta de mí este cáliz,/ y la llegada al puerto /de San Vicente/ en las islas portuguesas /de Cabo Verde,/ y las últimas instrucciones /dicen,/ ¿qué?, que la escuadra vaya al Caribe, que defienda a Cuba y a Puerto Rico, que Cervera /escoja la derrota,/ eso, que escoja la mejor manera de encontrar la derrota, /barcos hundidos, /marinos muertos,/ no, todavía, y Cervera se lanza al océano /bajo un alisio fresco,/ y al llegar a /Fort-de-France/ en Martinica..., y ¿por qué Martinica?, porque en /Fort-de-France/ le espera un buque con carbón, dijeron, /dicen,/ y ni siquiera está el cónsul de España en /Fort-de-France,/ ah, salgamos para Curaçao, donde sí habrá carbón, dijeron, /dicen,/ no, no es que Cervera sea demasiado crédulo, niña de mi corazón, es que la esperanza es lo último que se pierde, /dicen./

Un poco antes de terminar Atanasio, Tica despierta, observa a Balboa durmiendo inquieto, le remueve con delicadeza. Balboa despierta sobresaltado en el justo momento en que Atanasio desaparece.

Balboa. El puente.

Tica. ¿Qué puente?

Balboa. En Santa Ana de Curaçao, el puente levadizo, por la noche lo cierran, dejaron entrar solo dos barcos. Estábamos atrapados.

Tica. Yo te tengo atrapado.

Balboa. No pasamos la noche juntos.

Tica. Cabrón, estás pensando en alguna Santa Puta De Curaçao.

Balboa. No. (*Rápido divide los barcos en dos bandos.*) Digo que la escuadra fue separada por el puente. ¿Qué hora es?

Tica. /Nos queda la eternidad,/ como dice un bolero.

Balboa. El ciego Atanasio.

Tica. ¿Qué ciego?, ¿qué Atanasio?

Balboa. La eternidad. El abismo, la caída, una fosa. La vida entera, la eternidad completa. Se cree poeta. "Tin de eternidad es la vida de un hombre", así dijo.

Tica. ¿Cuándo se irá la flota?

Balboa. No sé. Que me den ahora mismo mi eternidad completa. (La besa.) Mi luz, mi cruz. (*Mira los barcos.*) Mi cruz. Seiscientas toneladas. Había solo seiscientas toneladas de carbón en Curaçao, una miseria, y víveres para treinta días por buque de Capitán a paje. ¿Qué hora es?

Tica. Mi paje tiene hambre.

Balboa. Estamos compartiendo el rancho con los niños que nos siguen a todas partes. Marchan de lo más marciales esos hijos de mambises.

Tica. (*Se pone la gorra. Ordena.*) Leven anclas.

Balboa. Sí, escapamos de Curaçao.

Tica. A todo vapor.

Balboa. No, a poca velocidad, por falta de carbón, un paseo.

Tica. Rumbo a Santiago de Cuba.

Balboa. Sí, empezamos a acercarnos a Santiago.

Tica. (*Olvida el personaje.*) Empezaste a acercarte a Tica. (*Le besa. Recobra el personaje.*) Al pasar por entre el Morro y La Socapa, el crucero Reina Mercedes nos hace la salva de ordenanza. Qué entusiasmo, grumete, nos aman.

Balboa. Ni que nos estuvieran esperando.

Tica. (*Se quita la gorra.*) Yo te estaba esperando. Fui al Paseo de la Alameda para convencerme con mis propios ojos. La banda tocaba la Marcha real. Habías llegado. Por poco monto en un bote para pasear alrededor de tu buque, quería hasta tocarlo. Tienes que creerme. Te lo expliqué la primera noche.

Balboa. Los tambores. Esa bulla. Había dado con una loca.

Tica. Oye, ¿y cuándo tú me vas a acabar de enamorar? Dale un beso a tu loca.

Al fondo, el ciego Atanasio. Mientras transcurre el monólogo, Tica y Balboa se abrazarán, la oscuridad los irá opacando hasta borrarlos, luego la luz permitirá que se note a Balboa durmiendo inquieto.

Atanasio. Lo primero que encuentra Cervera en Santiago es un refuerzo inútil, el anticuado crucero /Reina Mercedes. / Reina miseria. / Puerto donde falta todo, la ciudad sitiada /por insurrectos, / a las tropas les deben trece meses de paga. Qué soldados, /más bien espectros. / ¿Y de carbón? Bah, ni una quinta parte de lo que hace falta. /Y qué clase de carbón, / niña de mi corazón. / Malo, malo.

Balboa despierta sobresaltado. Tica duerme. Balboa la observa.

Atanasio. Un puerto sin máquina ni preparo, ¿cómo llevar los cientos /de toneladas de agua / que necesita la escuadra? / (*Acorde disonante.*) No me estás ayudando, niña. Dios, ¿por qué me has abandonado? No quiero pensar en razones de blasfemos.

Atanasio desaparece de la vista del público. Tica despierta.

Tica. ¿Qué?

Balboa. Ayer por la tarde, cuando Cervera pasaba inspección al Vizcaya, subieron civiles, iba un niño vestido de coronel.

Tica se levanta de un salto, se pone la gorra. Balboa se para en atención.

Balboa. (*Con voz aflautada.*) Excelentísimo señor almirante don Pascual Cervera, reciba los honores de este humilde coronel en nombre de mi patria, de mi familia y de los españoles con vergüenza.

Tica. (*Se quita la gorra.*) ¿Qué dijo Cervera?

Balboa. Dijo "gracias".

Tica. (*Se pone la gorra. Con decisión.*) Gracias.

Balboa. No, dijo "gracias" con pena. El Vizcaya tiene dos cañones medianos inútiles. De los dos gruesos del Oquendo, uno no ofrece confianza. El Colón tiene solo quince milímetros en el costado, lo mínimo aceptable es el doble, y le falta la artillería pesada, zarpó de Cádiz sin tiempo para montarla. Lo mejor del Furor y del Plutón son los lanza torpedos, pero no hay torpedos. De cada cien cargas explosivas, veinte no sirven. Los estopines no sirven. Las municiones de catorce no sirven. ¿Qué hora es?

Tica. En la eternidad no hay reloj. (*Le besa.*)

Balboa. ¿Qué hora es?

Tica. En esta casa no hay reloj.

Balboa. Tengo que saber la hora.

Tica. Olvida la hora. La escuadra se puede ir mañana. Tienes que enamorarme. A vuestro puesto, grumete.

Balboa. Me voy.

Tica. (*Se quita la gorra. Con decisión insospechada.*) Vete.

Balboa. Tica.

Tica. Que te vayas.

Balboa. Entiende, tengo que regresar, por lo menos tengo que averiguar la hora.

Tica. Mis primos se fueron a la manigua con cuanto reloj encontraron. Mis tías le quitaron los pesos al de pared, ¿no lo has visto parado? Cuando Cuba sea libre de España volverán los relojes a esta casa, volverá la alegría de contar las horas.

Balboa. Vosotros sois...

Tica. Estás metido en una cueva de mambises.

Balboa se aleja de Tica, poco falta para que salga corriendo.

Tica. Bobo, ¿me creíste? Créeme ahora, cómo sé de tu barco.

El periódico El Fígaro lo puso en letras de este tamaño, Orgullo De La Marina Española. Y ustedes parados en fila, sobre cubierta, muy tiesos, muy lejos, no se distingüan casi. /Yo quisiera ser alta / como la luna, / para ver los marinos / y su fortuna. / Pero yo te vi. Orgullo mío, vete, está bien. Pero regresa pronto. ¿Quieres café? Todavía hay.

Balboa. No, gracias.

Tica. ¿"Gracias"? ¿"Gracias" con pena? Dame un beso.

Balboa obedece.

Tica. Ahora vete, vete o no te dejo ir nunca.

Balboa se aleja poco menos que hipnotizado. Atanasio reaparece al fondo.

Atanasio. (*Pulsa la guitarra. Muy armónico.*) /Tan corto el placer / tan largo el penar, / yéndose a la guerra / quien era mi paz. / Váyanse las noches / pues ido se han / los ojos que hacían / los míos velar, / váyanse y no vean / tanta soledad / después que en mi lecho / sobra la mitad. / (*A la guitarra.*) Ah, ves, ves cómo es, so puta. (*Besa la guitarra. Lento desaparece de la vista del público.*)

Balboa. (*Reacciona.*) Mambisa. Enemiga. Insurrecta. Viva España. Nunca, oído, nunca más pondré un pie en esta cueva. Viva España. (*Mutis rápido. Fuera de escena.*) Viva España.

Dolores entra con rapidez sorprendente y saco vacío. Tica la observa un instante y hace mutis lento.

Angustias. (Fuera de escena.) Espera.

Dolores. Qué voy a esperar ni a esperar. Ese bote no puede ser un barril sin fondo. (Se detiene. Al público.) Una debiera tener bastante con el lleva y trae de hierros, o el lleva por gusto para no traer nada (muestra el saco vacío). (Se nota cansada.) Acaba de entrar una goleta que viene de Jamaica. Trae harina. Allá abajo, en el muelle, están vendiendo.

Angustias. (Entra con el bolso vacío.) Seguro que a precios fabulosos. Un abuso. (Se detiene junto a Dolores.) Vamos.

Dolores. (Al público.) Estoy harta de que falte leña, petróleo, fósforos. Estoy harta de que en el mercado de Concha no haya lo que se dice nada, o lo poco que llegue lo acapare la escuadra de Cervera porque paga bien. Estoy harta de semilla de mamoncillo asada, de papilla de arroz aguada. Estoy harta de las panaderías sin pan.

Angustias. Hay una receta para hacer pan de arroz.

Dolores. (Abre la boca. Señala sus muelas.) Con esto no puedo caerle a ese pan duro como piedra. Si por lo menos se pudiera fumar algo decente.

Angustias. Vamos.

Dolores. (Muestra al público una pipa.) Le echo cualquier yerba seca, hasta serrín de pinotea. ¿Y a que no saben con qué encendemos?

Angustias. ¿Vamos o no vamos?

Dolores. Chocando dos piedras, como los indios que encontré Colón. (A Angustias.) Sí, vamos, pero para atrás, y a velocidad de vértigo.

Angustias. ¿Entonces no vamos?

Dolores. (Siente más cansancio que nunca.) Va a ser inútil.

Angustias. ¿Qué cosa?

Dolores. Bajar hasta el puerto. Angustias, si llegó hace dos horas, de esa goleta no deben quedar ni las tablas.

Angustias. (Sin convicción.) Le compramos a los revendedores.

Dolores. ¿Con qué se sienta la cucaracha? Ni somos ricas, ni parientes de Tobares.

Angustias. Entonces nos llegamos a la placita de Santo Tomás para ver la Asunción. (Finge entusiasmo.) La Asunción es una fiesta muy bonita.

Dolores. Molotes y congas en medio de la miseria. Si todavía fuéramos jóvenes como Tica... ¿Está entrando su marinerito con el sol alto?

Angustias. No con sol, pero sí por la puerta del fondo. Y tampoco. Hace rato que no entra. La pájara pinta abandonó al verde limón. Ay, tan delgadita, anda en el hueso.

Dolores. ¿Estás segura que aquello se acabó?

Angustias. Me parece.

Entra el Práctico.

Angustias. (Sotto voce.) Es el hijo de Adolfin La Valenciana, el que le salió práctico del puerto.

Dolores. (Al Práctico.) Arranca y llévate esa escuadra de mierda, hazme el cabrón favor.

Angustias. Dolores, por Dios, ni que fueras un carretonero.

Práctico. Señora, por mí (gesto de botar algo con el dorso de la mano). (Al público. Sonríe. Niega con la cabeza.) Ne. Mientras estén aquí (indica la tierra que pisa), no me faltará aquí (se acaricia la barriga). (A Dolores.) Esa gente se sienten en este Santiago tan (se besa la punta de los dedos), que (niega con la cabeza). Las anclas van a echar raíces.

Angustias. (Sotto voce, a Dolores.) ¿Sabrá que Tica y...?

Dolores. Solo hay malas noticias.

Práctico. (Muestra un dedo de cada mano y los mueve.) Tengo dos noticias. Una buena y una mala. (Muestra un solo dedo.)

La buena. Una división naval española sostuvo combate con dos escuadras yanquis.

Angustias. ¿Y?

Práctico. Las escuadras yanquis (gesto de cercenarse el cuello con el pulgar) al (el dedo descende rumbo al piso) fondo del mar.

Angustias y Dolores abrazan saco y bolso, y fuerzan una sonrisa.

Práctico. (Ríe aparatoso. Deja de reír. Eleva los brazos al cielo y manotea.) Lo que inventa la gente.

Dolores. (Sotto voce, a Angustias.) ¿Este es de los nuestros?, ¿de los otros?, ¿de quién coño?

Angustias. Dolores, por Dios, modera el vocabulario.

Dolores. (Al Práctico.) ¿Cuál es la segunda noticia?

Angustias. Total, dijo que era mala.

Práctico. (Muestra un dedo.) Cervera zarpa entre mañana y pasado. (El dedo se aleja hasta que la propia mano dice adió.)

Angustias. Qué dios te bendiga.

Práctico. (Mira al cielo.) Una maldición (se señala con el pulgar) para menda.

Dolores. (Sotto voce, a Angustias.) Ya sé, este no es ni de unos ni de otros ni de nadie, es de sí mismo.

Angustias. Sssst.

Dolores. Pero si hablé como catedrática.

Práctico. ¿Van a la (caricatura de persignarse)?

Dolores. Ni muertas.

Angustias. Los curas y los militares se ven tan preocupados en estos días... Faltará lucimiento. Nos dará tristeza.

Práctico. Esto (se sacude las manos).

Angustias. (Sotto voce, a Dolores.) ¿Qué quiso decir?

Práctico. Que esto se acaba, señoras.

Angustias se persigna. Dolores pone las manos en jarra.

Práctico. (Al público.) Pero yo (mueve las manos en remolino delante del pecho y ladea la cabeza) me bandeó un poco, y salgo alante siempre. (Se señala con el dedo) Yo soy eterno. (Mutis.)

Dolores. (Tratando de que la voz alcance al Práctico.) Salúdame a tu madre.

Angustias. (Rectificando.) A Adolfin.

Dolores. Por si se demora el acabose, vamos al puerto.

Angustias. ¿A qué?

Dolores. La goleta de Jamaica, ¿se te olvidó?

Angustias. Pero no dijiste que era muy tarde.

Dolores. Nunca es tarde si la dicha es... regular. Iba a decir una palabra de las mías, pero me aguanté. (Arranca a caminar con vigor redoblado. Sale.)

Angustias. (Con resignación.) Espera. (Sale.)

Rimbombante, Resoples y Pardiez en extremo proscenio instalan micrófono y soporte.

Pardiez. (Por el micrófono, que siempre estará poco amplificado, como leyendo un titular.) Ejemplo Que Ejemplifica Cómo Se Prepara "La Guerra".

Rimbombante. Pardiez, ¿ahora toca eso?

Pardiez. (Abandona el micrófono.) Sí, Rimbombante.

Rimbombante. Lo hablamos cortado en la última función, ¿no, Resoples?

Resoples. (Se sopla.) Sí resoplo. No, Rimbombante.

Práctico. Ayer (indica con el pulgar a su espalda) los yanquis avistaron al Plutón. Así que (indica con el índice la tierra bajo sus pies) hoy, o (el índice hace un giro hacia el frente a la altura del pecho) mañana... (lleva el dedo índice a un ojo en gesto que indica mirar, con la otra mano gesto de esperar). Si llegan, (movimientos rotatorios de brazos y manos frente al pecho) qué evoluciones más bonitas. (Sotto voce.) Ese cepillo, (gesto de dinero) ¿en cuánto?

Balboa no mueve un músculo.

Práctico. ¿Tú eres bobo, chico?

Balboa mira el cepillo.

Práctico. Vas mal. (Se sacude las manos.) Allá tú. (Intenta mutis, pero repara en el pañuelo dejado por Resoples.)

Cañonazo. Balboa pudiera caer sentado en el suelo y Cervera ponerse de pie.

Práctico. ¿Qué te dije?, (afirma con la cabeza) no lo dejaron para mañana, ya están (señala con el índice, varias veces, la tierra bajo sus pies).

El Práctico va a coger el pañuelo. Entra rápido Rimbombante, le siguen Pardiez y Resoples. El Práctico detiene el movimiento, observa que Balboa no le atiende, agarra el cepillo y se va. La zona de Cervera se oscurece.

Pardiez. ¿Quién pudiera ser alto / como la luna, / para ver los marinos / y su fortuna?!

Resoples. (A Balboa.) La cadena del ancla se entierra, y vuelve a aparecer por la proa. El barco tiene una inclinación enorme, más de cuarenta grados. Del ancla hacia abajo, queda la fosa de Oriente. Hay hasta candelabros, lámparas. Unos restos humanos. (Con los dedos roza la frente de Balboa.) En el craneo, una hendidura oscura. (Acorde de guitarra. Va a tomar el pañuelo.) Con el tiempo, el Vizcaya se ha ido deslizando hacia el abismo. Un día se precipitará en el fondo de la fosa de Oriente. (Acorde de guitarra. Atrapa el pañuelo.)

Cañonazo.

Balboa. (En homenaje a Goya, pudiera gritar arrodillado con piernas y brazos abiertos.) Tica. (Rápido se tapa la boca con las dos manos.)

Oscuro.

INTERMEDIO

La Otra Cara

11

Mientras transcurre el intermedio, pudieran realizarse las siguientes entrevistas en el vestíbulo del teatro, o en el patio de lunetas, o en ambos lugares. Me gustaría que el Periodista y el actor que hará los personajes del Entrevistado lleven trajes de los años treinta, como si estuvieran al margen del presente y del año noventa y ocho del siglo XIX. El Periodista garabatea de continuo en su clásico bloc de notas, pero al término de cada entrevista, a manera de los reporteros de televisión, abandonará con audacia a sus entrevistados para dirigirse a cámara, en este caso al público. El primer personaje del Entrevistado viste muy de saco y corbata, sombrero negro, y se ve en extremo formal.

Periodista. Señor John Breckenridge, en su calidad de Subsecretario de Guerra de los Estados Unidos, ¿qué opinión le merece la isla de Cuba y sus habitantes?

Entrevistado. Hablemos claro. En la isla de Cuba encuentra usted desde la más refinada ilustración, hasta lo más grosero y abyecto. Pero, en general, los cubanos son indolentes,

apáticos, e indiferentes en materia de religión. La mayoría es inmoral, de pasiones vivas, muy sensuales, con nociones vagas de lo justo y lo injusto. Además, son propensos a procurarse la prosperidad no por medio del trabajo, sino por la violencia. Como resultado de tanta carencia en el alma, desprecian la integridad y la vida de sus semejantes.

Periodista. Encunto a la posible unión con nuestra Federación de Estados, ¿es cosa inminente?

Entrevistado. La absorción de elementos tan perturbadores sería una locura. Antes debemos sanear esa isla, aunque sea aplicando el medio que la Divina Providencia eligió para Sodoma y Gomorra.

Periodista. ¿A qué se refiere concretamente, señor ministro?

Entrevistado. Me refiero al ejercicio de la justicia. Me refiero a que habrá que destruir cuanto alcancen nuestros cañones. Con el hierro y el fuego tendrá que extremarse el bloqueo para que el hambre y la peste diezmen tanto a la población como al ejército enemigo.

Periodista. Pero señor Breckenridge, ¿no somos aliados de los mambises, de los que luchan por...?

Entrevistado. En cuanto a nuestros "aliados", como usted les llama, no quedará más remedio que emplearles, sí, pero en la vanguardia, para que sufran el peso indeclinable de dos ejércitos en pugna. A esos "aliados" se les debe encomendar las misiones más peligrosas y desesperadas. ¿Comprende?

Periodista. Comprendo. Pero, una vez vencidas y retiradas las fuerzas regulares españolas, ¿cuál será el nuevo paso a seguir?, ¿cómo cree que evolucione la situación?

Entrevistado. Sobrevendrá una época en que seguiremos ocupando el país, ayudando con nuestras bayonetas al gobierno independiente que se constituya, aunque represente una exigua minoría. Estoy convencido, el terror por un lado y la propia conveniencia por otro, determinarán que esa minoría se vaya robusteciendo hasta que logre parangonarse con los enemigos acérrimos de Estados Unidos.

Periodista. ¿Entonces la unión con nosotros no se llevará a efecto?

Entrevistado. Sí, pero tiempo al tiempo. En política, joven, la premura se paga con el fracaso. Comprenda la situación. Los conflictos que se le creen al gobierno independiente, las dificultades por la insuficiencia de medios para atender los compromisos internacionales que hayan contraído, más las heridas ocasionadas por la guerra, traerán el deseo de reivindicación, con su secuela de atropellos y violencias entre bandos rivales. Nosotros, apoyando al más débil contra el más fuerte, conseguiremos la completa pacificación. Solo entonces tendremos en un puño, al fin, a La Perla De Las Antillas.

Periodista. (Al público.) Muchas gracias por sus palabras, señor John Breckenridge. Estoy convencido que con un Subsecretario de Guerra como usted, los Estados Unidos continuará siendo el ejemplo a seguir por el mundo entero.

El Entrevistado ha cambiado el sombrero negro por uno gris claro, y ha desabotonado el saco del traje.

Periodista. Señor Grover Cleveland, en su actual situación de expresidente de Estados Unidos, y en su más vieja y querida condición de ciudadano preocupado por los destinos de nuestra gran Nación, ¿cómo...?

Entrevistado. Va a caer en el tema de Cuba, ¿no? Me va a preguntar sobre esa isleta minúscula que anda de boca en boca, ¿no? Pues óigame bien y apunte mejor. Cuba tendrá que ser anegada en sangre antes de que pueda convertirse en un estado norteamericano del que podamos sentirnos orgullosos. Y basta, que Cuba me pone soberbio.

Periodista. (Al público.) Muchas gracias señor Grover Cleveland. Estoy convencido que con expresidentes como usted, los Estados Unidos...

Pardiez. Se ordena que al crucero Reina Mercedes le blinden la amura de estribor con las cadenas de la primera y la cuarta anclas, y que sea amarrado a La Socapa, para que se bata en la boca del puerto.

Rimbombante. Se ordena que al mismo crucero Reina Mercedes le calen los masteleros, y sea trasladado al interior de la bahía, porque no está bien que se bata solo en la boca del puerto.

Resoples. Se ordena que al mismísimo crucero Reina Mercedes le tumben las vergas, y que sea amarrado de nuevo en La Socapa y quede cual escollo infranqueable en la boca del puerto.

Pardiez. Termina el Ejemplo Que Ejemplifica.

Rimbombante. Pardiez, siempre ha sido un estorbo ese barco...

Resoples. Y este ejemplo.

Rimbombante. ...pero ahora lo han hecho leña.

Pardiez. El ejemplo sigue intacto.

Resoples. Ejemplo más, ejemplo menos. (Se va a soplar, valora el pañuelo.) Barco más, barco menos.

Se escucha muy amplificadísima una algarabía. Rimbombante, Resoples y Pardiez siguen con la vista una manifestación imaginaria que entra por un lateral de la platea y sale por el otro.

Rimbombante. No oigo, ¿qué grita esa gente?

Pardiez. Lo que se vocifera cuando una multitud aborrece.

Rimbombante. ¿Y a quién aborrecen?

Resoples. A los yanquis.

Rimbombante. (Segue con la vista la manifestación más allá de la platea.) ¿A dónde van por la calle Carnicería?

Resoples. Al consulado de Estados Unidos.

Pardiez. Iban, ya llegaron.

Se escuchan gritos de "viva España" y "mueran los yanquis".

Rimbombante. Pero si el consulado está cerrado, ahí no hay nadie.

Pardiez. Qué importa.

Rimbombante. Miren, queman el asta.

Resoples. Los pobres, como no encontraron la bandera...

Rimbombante. Hato de histéricos, piara de fanáticos, si quieren demostrar el amor a la Patria, sean valientes cuando toque la hora.

Cañonazo. La algarabía calla.

Rimbombante. ¿Ahora qué pasa?

Nuevo cañonazo. El sonido y las miradas de Resoples, Pardiez y Rimbombante acusan que la manifestación atraviesa corriendo a la desbandada la platea en sentido contrario, y se va por donde vino.

Pardiez. (Por el micrófono, a modo de cronista deportivo.) Fueron avistados dos vapores por el Sur. Se envía al Plutón para que realice una descubierta. Los buques resultan ser exploradores de la armada yanqui, y se lanzan contra Plutón, pero Plutón evita el percance regresando a puerto.

Abucheos.

Rimbombante. ¿Llegaron los yanquis?

Pardiez. (Abandona el micrófono.) Todavía.

Resoples. (Indica hacia el público.) Pero se lee en el semáforo del Morro, "escuadra enemiga a la vista".

Rimbombante. Tienes que señalar hacia el foro.

Resoples. Da igual. (Señala un punto al fondo de la platea.) Veo el gallardete azul a tope de mástil, y debajo una bandera amarilla, y debajo un gallardete rojo, y debajo una bandera blanca.

Rimbombante. Están bajando los trapos. Blanco, rojo, amarillo. Queda solo el azul.

Pardiez. Los dos vapores que persiguieron al Plutón, se alejan, desaparecen. Vamos.

Rimbombante. ¿Y lo que yo pregunto, Pardiez?

Pardiez. (A Resoples.) ¿Qué preguntaba este?

Resoples. "¿Por qué Cervera se demoró en Santiago?" (Se sopla.)

Pardiez. La escena que viene lo explica. (Sale.)

Rimbombante. ¿En la última función no se cortó?

Resoples. Hoy se restauró. Vamos, Rimbombante.

Rimbombante. Hato de inconscientes, piara de abusadores, quieren que los artistas se vuelvan locos. Uno hace y vuelve a hacer esta historia, que es la misma, y siempre la cambian, y nunca la cambian completa, y siempre uno..., y nunca..., con el... sentimiento con que... uno dice que con... (Está al borde de las lágrimas.)

Resoples. Vamos, "con el"- "con que"- "que con".

Resoples arrastra a Rimbombante hacia los hombros. Rimbombante atrapa de pasada soporte y micrófono, y los lleva consigo. Antes del mutis, a Resoples se le cae el pañuelo. Duda, parece que va a regresar por el pañuelo. Decide seguir arrastrando a Rimbombante.

10

Cervera sentado a la mesa. Está solo, no hay siquiera sillas vacías. El grumete Balboa, en una zona alejada, limpia el piso con cepillo. Entra el Práctico, casi pisa a Balboa. Balboa detiene el trabajo. El Práctico continúa caminando, Balboa le sigue con la vista.

Cervera. (A subordinados imaginarios, les muestra un cintillo de papel.) Me acaban de telegrafiar de Madrid. Mientras permanezca en Cuba, debo subordinación al Capitán General de la Isla. No quiero interpretar esta orden. Solo les aseguro que la decisión que tomemos aquí, cualquiera que fuere, le será informada a ese señor, no consultada. Que entre el práctico.

El Práctico da un paso y queda a un costado de la mesa.

Cervera. Repita a mis oficiales lo que me ha dicho.

Práctico. (Niega con la cabeza.) Puedo sacar de día o de noche los buques, (se encoge de hombros) pero el Cristóbal Colón cala siete sesenta, y con mar tan (bambolea a derecha e izquierda el torso, detiene el movimiento, y niega con la cabeza) no garantizo.

Cervera. Muchas gracias. Retírese.

El Práctico hace un ademán como preguntando si solo para eso le hablan llamado. Cervera no le atiende. El Práctico hace un gesto de fastidio y se aleja.

Cervera. Los norteamericanos nos han detectado y pueden bloquear el puerto, pero la mar es cada vez más gruesa. Necesitamos salir a cualquier parte, pero no hay ni suficiente carbón ni suficientes víveres para cubrir a cabalidad cualquier ruta. Pasemos a votar. Los que opten por salir a riesgo de avería, con escaso combustible y casi sin vituallas, que levanten la mano.

El Práctico atraviesa la zona que ha limpiado Balboa. Balboa va a decirle algo, calla.

Cervera. Los dispuestos a esperar condiciones menos desfavorables, que levanten la mano.

El Práctico se detiene. Balboa y el Práctico se miran.

Cervera. (Se pone de pie.) Me reservo mi opinión. Se decide por mayoría permanecer en puerto. Dios les guarde muchos años. (Se sienta.)

A espaldas de Cervera, surge el Oficial con tablilla, que ahora tiene un vendaje en la cabeza. El Oficial hace mutis retocando las notas, Cervera le observa hasta que desaparece. El Práctico se acerca a Balboa.

El Entrevistado ha cambiado el sombrero claro por uno blanco, ha aflojado el nudo de la corbata y desabotonado el cuello.

Periodista. Señor Stewart Woodford, usted que es embajador de Estados Unidos en Madrid, ¿qué opinión le merece la situación cubana?

Entrevistado. Tengo la esperanza de que la unión no se produzca de inmediato, que ni siquiera se lleve a vías de hecho una vez que los cubanos hayan aprendido a gobernarse a sí mismos, si es que alguna vez aprenden. En ese punto coincido con mi admirado señor Grover Cleveland y con mi amigo personal señor John Breckenridge. Pero, dicho sea con el mayor respeto, mis ideas toman un rumbo diferente a lo expresado por ambos. Espero que muchos, o al menos una suficiente cantidad de personas que viven en Estados Unidos, se establezcan en Cuba, para que constituyan una espina dorsal de ciudadanos inteligentes, decentes y confiables. Solo entonces, valdría la pena recoger el fruto de tantos años de trabajo.

Periodista. (Al público.) Muchas gracias, señor Stewart Woodford, con embajadores como usted...

El Entrevistado ha cambiado el sombrero blanco por uno de paja, se ha quitado la corbata, tiene la camisa abierta hasta el segundo botón y se abanica con una penca.

Periodista. Señor Fitzhugh Lee, quizás pocos profesionales de la política norteamericana puedan darnos una visión más exacta de la situación actual de Cuba. Su larga estancia en la isla, al frente del consulado general de Estados Unidos en La Habana, le colocan en una situación privilegiada. ¿Cómo ve usted la posibilidad de la unión con nosotros?

Entrevistado. La unión es un hecho. Nuestro dinero y nuestro espíritu de empresa americanizan por sí solos, y esa isla no es excepcional. En cuanto a la inmigración de ciudadanos que viven en Estados Unidos, puede que sea importante, como asegura mi colega Stewart Woodford, y puede que sea numerosa, eso no hay quien lo sepa. Lo que sí yo sé es que cuando se plantee el asunto de la unión con nosotros, lo que quede de cubano no será un factor a tomar en cuenta.

Periodista. (Al público.) Muchas gracias señor Fitzhugh Lee, con cónsules como usted, los ciudadanos de Estados Unidos y los habitantes de la isla de Cuba, pueden dormir tranquilos.

SEGUNDO TIEMPO

La Eternidad Perdida

12

Comienza a escucharse un canto tarareado. Es el ciego Atanasio con espejuelos y guitarra en las piernas. Atanasio interrumpe el canto.

Atanasio. (Al público.) Lo único que tengo es la tonada, y no muy segura. (Alzaré los espejuelos varias veces, aguzaré la mirada hacia el fondo de la platea, y se volverá a cubrir los ojos con los espejuelos cada vez que canta.) Formando una herradura, siete acorazados potentes, dos acorazados / costeros, / cinco / cruceros, / varios contra- / torpederos. / ¿Cómo poner eso en canción? / Qué fuerza abrumadora, / qué tonelaje, / qué de nudos por hora, / qué de blindaje. / Dios, asísteme, te ofrezco la vida entera, (pulsó una cuerda) mi

eternidad completa. Yo estoy por tu causa, también soy enemigo de El Diablo, haz que entre en la niña de mi / corazón / un cañón / de treinta centímetros, que es una cosa así (compone un círculo con los brazos), no, así (agrandando el círculo). Y los grandes buques españoles. / Los grandes de España. / No sale. / Me falta luz. / Estoy en la cruz. / ¿Por qué? / Los buques del reyecito, / la Regenta y don Sagasta, / un quinto del tonelaje / de las fuerzas enemigas / apenas si rebasaban. / Es como para volverse loco. / El blindaje era menor / si señor. / (Acorde de cierre. Ala guitarra.) Bruta más bruta que los cerdos de don Iriarte. (Estalla.) Te abismo, te enfoso, te reviento, so cabrona. (Tierno.) Por el amor de Dios Nuestro Señor, niña mía, canta los buques yanquis, di Oregon, Indiana, Iowa, Texas, Brooklyn, Gloucester, New York. Dios, eres más cruel de lo que afirman los blasfemos. (Oscuro.)

13

Rimbombante, Pardiez y Resoples entran por el público.

Pardiez. Mil perdones por esas entrevistas que no permiten el descanso debido. Y por si fuera poco, en esta función el intermedio ha sido más breve que nunca.

Rimbombante. Estamos desesperados por seguir adelante.

Resoples. Por acabar de acabar, y salir de tanta función y más función, y ver si comemos. Esta obra, además de dar coriza como todas, da hambre.

Rimbombante. (Corre al escenario, sube.) Hato de..., piara de... (Al borde de las lágrimas.) Jamás nos harán caso.

Pardiez y Resoples suben al escenario.

Pardiez. Ya va entendiendo este mundo, aunque no entienda la obra.

Rimbombante. Pardiez, ¿que yo no entiendo La Obra Del Mundo?, ¿que yo no entiendo?, ¿que yo no?, ¿que yo?

Se escucha una explosión lejana.

Pardiez. Siempre se retrasa ese efecto.

Al fondo, Cervera y Tobares, cada uno con prismáticos, miran hacia la platea.

Resoples. (Indica la platea.) Miren.

Resoples, Pardiez y Rimbombante trazan con la vista una parábola que llega hasta el centro de la platea. Se escuchan, amplificadas, exclamaciones de admiración y júbilo.

Rimbombante. Qué lindo, los proyectiles caen en la bahía y es como un..., como un...

Resoples. "...surtidor". (Se sopla.)

Rimbombante. Eso, Pardiez. (Rectifica.) No, Resoples. Sí, surtidor.

Tobares. Establecen el sitio en forma.

Cervera. Llegó el calvario, la cruz. Veremos a quién le toca ir al sacrificio por la salvación del otro.

Tobares. Quizás a los dos.

Cervera. Yo tengo una opinión más precisa, pero me la reservo. Debo evitar comentarios pesimistas.

Explosión lejana. Resoples, Rimbombante y Pardiez siguen con atención otra parábola que termina en el centro de la platea con exclamaciones amplificadas.

Rimbombante. Hasta el humo de los disparos es precioso. Ah, y los barcos de Cervera... (Queda en blanco.)

Resoples. Has empezado este segundo acto fatal. (Apuntando.) "...enarbolan las grandes banderas de combate".

Rimbombante. Eso.

Pardiez. "Y avivan los fuegos."

Rimbombante. Eso.

Resoples. Contribuyen al lucimiento del espectáculo.

Rimbombante. ¿Eso?

Nueva explosión. Idéntica parábola, más exclamaciones.

Cervera. Para forzar el bloqueo con posibilidades de éxito, es necesario alejar al Brooklyn y al New York.

Rimbombante. ¿Cómo alejar Brooklyn de Nueva York?

Pardiez. Ssst.

Tobares. ¿Cómo alejar...?

Cervera. Llamando la atención en otra parte.

Tobares. ¿Pero cómo?

Pardiez. (*Indica un lateral.*) Mira, las fuerzas mambisas, allá, dominando las alturas.

Cervera. Le ofrezco mi compañía de desembarco con los cañones de campaña. Ayudarán algo.

Tobares hace una leve reverencia.

Cervera. Aunque, claro, tendré que consultar con el Capitán General, estoy sujeto a su mando. ¿O no es así?

Tobares. No entienda la subordinación como una esclavitud.

Cervera. Son demasiadas las cosas que no entiendo. Ah, ya se me fue un comentario pesimista.

Resoples. Ayer, por allá arriba, hubo movimientos de bultos. "¿Quién vive?", dijeron los españoles. Silencio hicieron los bultos. Pues a dispararle a los mambises que trataban de romper las defensas. (*Pausa.*) Los bultos eran ganado suelto que venía solito para que la ciudad comiera.

Cervera. Establezca una línea de torpedos en el canal del puerto.

Tobares. Sus barcos no podrían salir.

Cervera. Y menos para España. Pero el enemigo tampoco podrá entrar. ¿O hay algo más importante que la defensa de la plaza?

Nueva explosión. Más intenso el cañoneo. Se cortan las exclamaciones.

Resoples. Ahora sí que se jodió esto. (*Se sopla.*)

Rimbombante. No, Resoples, estamos en un teatro decente.

Resoples. (*Al público.*) Los proyectiles llegan hasta los espigones.

Pardiez. Se acabó la diversión.

La luz baja. El bombardeo persiste.

Rimbombante. Qué oscuro el cielo, Pardiez.

Pardiez. Comienza a llover.

Rimbombante, Pardiez y Resoples sacan un paraguas de no se sabe dónde, lo abren y se guarecen debajo.

Tobares. Claro que no hay nada más importante que defender la plaza, don Pascual Cervera. Es todo. (*Sale evadiendo la lluvia.*)

Cervera se va en otra dirección sin protegerse de la lluvia. El bombardeo persiste. La luz baja.

Resoples. La escuadra de Cervera no se da por enterada.

Rimbombante. Hato de cobardes, piara de avestruces, ¿no ven que los yanquis les están diciendo, "salgan"?

Pardiez. Salgamos, antes de que empieces a llorar.

Resoples. Antes de que nos caigan las bombas en la cabeza.

Rimbombante. Antes de que no se vea nada.

Los tres se van casi a oscuras, siempre bajo el paraguas. En cuanto hacen mutis, el bombardeo cesa.

14

Tica y Balboa sentados sobre la mesa, con las piernas colgando, descalzos. Tica mueve los pies como si los refrescara en el agua.

Balboa. El Vizcaya recibió un proyectil. Una avería sin importancia.

Tica. Tica también tuvo su avería.

Balboa. Ni un reproche más. Regresé. ¿Estoy o no estoy en casa de...?

Tica. No estamos en ninguna casa, estamos frente al mar. (*Baja la mano, hace como si la sumergiera en el agua, lleva el cuenco de la mano a la boca.*) Agua salada, me encanta el agua salada. /Estaba la pájara pinta / buscando el agua salada./

Balboa salta al piso.

Tica. No te bajes que te ahogas.

Balboa. (*Seco.*) Sé nadar.

Tica. Tienes que enseñarme cuando acabe "La Guerra". Pero antes, enamórame, por si me ahogo de todas maneras. Por lo menos muero enamorada. ¿Seguro que así es como los han colocado?

Balboa. ¿Qué?

Tica. Los barcos.

Balboa. El Oquendo un poco hacia acá, hacia La Socapa, quizás, más o menos.

Tica. (*Mueve los pies.*) Ven, vuelve a la roca.

Balboa. ¿Tus tías trajeron algo de...?

Tica. Imagina que no tenemos hambre.

Balboa. Imaginar. Estamos en la orilla imaginaria, de un mar imaginario, sobre una roca imaginaria. Es imaginación que tengo hambre, que me situaron bajo las órdenes... (*Salta.*) Los soldados españoles somos modelos, la infantería española es la más brava de Europa.

Tica. Tú no eres un infante.

Balboa. Yo soy...

Tica. Además, a cada cura le han dado un fusil y cien tiros, más los Voluntarios. Han cogido hasta bomberos para el trájín, ¿ahora también los marinos? Creo que sobran.

Balboa. No tienes la menor idea de nada.

Tica. Tú sí que estás en la luna. (*Se para sobre la mesa. Remeda ademanos que el público pueda identificar con Tobares.*) "Señora, a vuestro hijo se le hubo de ocupar dos tabacos en un bolsillo. ¿Y a quienes se los llevaba? Pues a los mambises. Por eso, por alta traición, ordené que le dispararan un tiro por cada tabaco. Si permanece insepulto, o si fue enterrado, no es competencia de mi autoridad. Es todo."

Balboa. ¿Fue así?

Tica. "Pasaban nuestros gloriosos soldados por el Campo de Marte, y vuestra lengua suelta dijo que los enviábamos al matadero. Muy bien, no iréis preso, no hay suficiente comida en la cárcel para panza tan robusta como la vuestra. Os reservamos un destino mejor, seréis entregado a los Voluntarios de El Cobre, y ya nadie más sabrá ni de vos, ni del estilete que tenéis por lengua. Es todo."

Balboa. ¿Fue así?

Tica. "Señorita, habéis solicitado salvoconducto para salir huyendo de la candela con vuestras dos tías. Denegado. Aquí largará el pellejo Sansón junto al último de los filisteos. Es todo."

Balboa. ¿Querriais iros?

Tica. ¿Irme yo y dejarte suelto y sin enamorarme todavía? Jamás. /Dame esta mano, dame esta otra, / dame un besito que sea de tu boca. / (*Baila sobre la mesa.*)

Se escucha un disparo. Tica se estremece. Balboa se sobresalta.

Tica. Nada, una picada de mosquito, la bala me atravesó la pierna.

Tica salta de la mesa. Balboa la recoge en brazos.

Tica. Qué rico. (*Agonizando.*) Rápido, al hospital. Pero que tenga una bandera como la del cuartel de Concha. Flota tan bonita en la cruz negra del pararrayos la bandera de la Cruz Roja.

Tica besa a Balboa.

Tica. Te has fijado la de banderas que hay. Las de cruces rojas, las españolas de los edificios del gobierno. La grande que tienen los Padres de San Francisco en el campanario. Cada cónsul ha izado también la suya. En la planta eléctrica de los Dubois, en la punta de la chimenea, hay una bandera francesa inmensa. Es como si Santiago estuviera de fiesta.

Balboa. Me vas a volver loco.

Tica. Es la única forma de mantenernos cuerdos. (*Señala hacia un lateral.*) Mira, caen muertos los camilleros que llevaban a Tica, y otros tratan de reemplazar..., y también mueren tiroteados, y otros..., y allí queda Tica, muerta de una bala en el corazón, la pobre, y sin enamorar, y muerto también su grumete Balboa, y muertos el montón de hombres que quisieron llevarla al hospital de Concha.

Balboa. Tengo miedo.

Tica. (*Abraza a Balboa.*) Yo también tengo miedo. (*Le abraza fuerte.*) Estoy muerta de miedo.

Los dos han terminado ovillados bajo la mesa.

15

Atanasio, sin espejuelos, sentado en una silla, observa la guitarra colocada en otra silla.

Atanasio. Si pudieras ver cómo son las cosas, porque tú sí eres ciega, niña. (*Alarga una mano hacia la guitarra. Se escucha un acorde disonante. Contiene el gesto.*) Bueno, estás ofendida, no debí... (*Se escucha una sola cuerda pulsada al aire.*) Lo que estás es vaga. (*Acorde estridente.*) Si quieres, dejamos la historia aquí mismo.

Resoples y Rimbombante instalan micrófono y soporte. Entra Pardiez.

Pardiez. (*Por el micrófono poco amplificado, como si despidiera un duelo.*) Nada de dejares, que Daiquirí, al Este de la ciudad, acaba de ser ocupado por los norteamericanos.

Rimbombante. Ahora deben estar probando el trago famoso.

Resoples. (*Molesto, como apuntándole a Rimbombante.*) "Antes había sido tomado por los mambises."

Rimbombante. Y ahora la artillería ataca Santiago de Cuba. *De inmediato se escuchan cañonazos, explosiones. Rimbombante se ve satisfecho.*

Pardiez. El fuego de fusilería es tan violento, que en los techos de las casas parece caer granizo.

Rimbombante. Me gusta más "Los proyectiles de la escuadra yanqui pasan mugiendo como toros con pulmones de bronce."

Pardiez se cruza de brazos y mira al techo.

Resoples. Sigue, Pardiez.

Pardiez. Explosiones espantosas. Retemblar de edificios. (*Queda escuchando.*)

No aumenta el volumen de los cañonazos y las explosiones. Pardiez mira a Rimbombante.

Rimbombante. La banda sonora no da más. Hay que conformarse. Cuando digas "polvo, humo, cráteres enormes", nada de eso va a ver el público, y el respetable no pensará que es vagancia nuestra, ni tacañería del productor, (*al público*) ¿verdad?

Pardiez. Así no se puede trabajar. (*Mutis.*)

Resoples y Rimbombante se asombran.

Atanasio. (*Acerca el rostro a la guitarra.*) Te cuento, a ver si te embullas, lo del aerostato azul cielo, o de un azul tipo cielo de Texas, o sea, que era como rojo en el cielo de Cuba. Pues el globo se eleva, y desde lo alto observa la ciudad. Pero le disparan, y se arruga, y se desploma el cielo de Texas bajo el cielo de Cuba. (*Acorde. Extiende con timidez una mano*

hacia la guitarra. Acorde disonante.) ¿Otra vez? Pero recoño, ¿qué voy a hacer contigo? Dios, El Diablo no es tan hijo de puta como dice la propaganda. Luz mía, cruz mía, ¿por qué? Te auguro abismo, fosa. Vas a caer, so cabrona, como caerá Santiago. Me juego la vida entera, la eternidad completa. (*Atrapa la guitarra, rasga endemoniado. No se escucha el sonido.*)

Persisten el cañoneo y las explosiones.

Resoples. Qué veo. (*Señala un punto al fondo de la platea.*) La Escuadra de Cervera levanta presión, se nota por el humo negro. (*Aterrado.*) Apunta los cañones a la... ciudad.

Rimbombante. (*Grita.*) Pánico, pánico.

Se escucha algarabía con gritos de pánico. Rimbombante sonríe satisfecho. Entra Pardiez.

Pardiez. No se preocupen, dice Tobares que la flota zarpará de inmediato.

La algarabía cesa de golpe, continúan los cañonazos y las explosiones.

Rimbombante. Pardiez, la próxima vez que nos dejes solos... Jura que nunca más...

Pardiez. Lo juro.

Rimbombante queda satisfecho.

Pardiez. Si siguen atacando así, la plaza caerá esta noche.

Resoples. Los comentarios pesimistas se reservan para aquel. (*Indica el sitio donde acaba de aparecer Cervera.*)

Los cañonazos y explosiones cesan. Rimbombante se sorprende.

Resoples. Milagro. Dejaron de atacar.

Pardiez, Resoples y Rimbombante salen de escena con micrófono y soporte. Lento se irá borrando Atanasio, que sigue el rasgueo furioso y mudo.

16

Cervera a un costado de la mesa. Tobares da paseos cortos entre la mesa y los barcos de papel. Ovillados bajo la mesa no están Tica y Balboa, sino Dolores y Angustias. Muy próximo, el Oficial con tablilla, que lleva un vendaje discreto.

Cervera. (*Observa los barcos en el piso.*) Parece que los bloqueadores obtuvieron la localización exacta de la escuadra.

Los proyectiles cayeron más cerca que nunca.

El Oficial extiende un cintillo de papel a Tobares, que no lo toma.

Tobares. Han salido cinco batallones a marcha forzada hacia esta plaza. (*Estalla.*) En la Isla hay veinte cuerpos de ejército inactivos con más de trescientos batallones, pero me mandan cinco. Parece que el Capitán General desea presenciar cruzado de brazos en La Habana... Malos tiempos. (*Formal.*) Tampoco es poca cosa cinco batallones.

Cervera. Si llegan, prolongarán la agonía.

Tobares. "Si la ciudad es bombardeada por la flota española sin previa evacuación de mujeres y niños, el acto será considerado como un ultraje contra la humanidad", ha dicho el cónsul británico. Y en eso están de acuerdo los cónsules de Francia y Austria.

Cervera. Bombardean los norteamericanos, y no hay ultraje. Apunté con los cañones a la ciudad por culpa de un equívoco moral. Creí mi deber hostilizarla si el enemigo la ocupaba. No volverá a ocurrir.

Tobares. En nada han ayudado vuestros cañones, Almirante. La escuadra nos ha traído desgracia tras desgracia. Los yanquis iban a atacar La Habana, no Santiago.

Cervera. Usted quería mantener mis barcos aquí.

Tobares. Cualquier cosa era preferible, por el honor de la Patria, que huir rumbo a España.

Cervera. Otro equívoco moral.

El Oficial extiende un cintillo a Tobares, que no lo toma.

Tobares. Una flotilla de buques nuestros realizará una diversión en la costa atlántica de Estados Unidos para atraer a la escuadra bloqueadora, y proporcionarle oportunidad de trabar combate con enemigo más modesto.

Cervera. ¿Qué cuento es ese? ¿Con qué barcos? ¿El Pelayo que no estará listo nunca?, ¿el Alfonso XIII que es de escaso andar? Donde único hay naves que puedan hacer algo es en Filipinas, ¿nuestra escuadra de Filipinas viene para acá?

Tobares. Nadie se va a mover de Filipinas. Los buques de que tengo noticia se encuentran creo que en el mar Rojo.

Cervera. Entonces es un cuento de Las Mil Y Una Noches.

Tobares. Ya que es cuento, y como nadie puede prestar socorro, le invito a zarpar cuanto antes para donde juzgue conveniente.

Cervera. ¿Ahora? ¿Los norteamericanos no siguen manteniendo allá afuera el triple de mis fuerzas? Ahora es imposible. Además, nuestra salida parecerá una fuga.

Tobares. No entremos en detalles que competan a la moral.

Cervera. General Tobares, la salida de este puerto tiene que hacerse en fila, uno a uno. Imposible cualquier ardid. ¿Vuelvo invisibles mis moles de acero? Está muy de moda Las Mil Y Una Noches.

Tobares. En La Habana se comenta que un capitán alemán ha juzgado la situación y dice que se puede salir sin exponerse a grandes riesgos.

Cervera. (*Ecuánime.*) ¿Por qué no viene ese alemán, o cualquiera que ande por ahí, a tomar el mando de mi escuadra? (*Brusco.*) ¿Tengo que soportar que me den órdenes desde Madrid, desde La Habana, y ahora quizás desde Berlín?

Tobares. Intente por la noche. Vienen días sin luna, el tiro será incierto.

Cervera. ¿Qué se hace con los proyectores yanquis que no paran de iluminar la boca del puerto? De noche el enemigo se acerca más. Es imposible la salida nocturna.

Tobares. No use más la palabra imposible.

Cervera. Que la artillería de la costa consiga alejar...

Tobares. ¿Con qué poder de fuego? He empleado hasta obuses prehistóricos. No pida usted...

Cervera. ...imposibles. No pidamos imposibles. De acuerdo.

Tobares da un puñetazo sobre la mesa. Dolores y Angustias se abrazan fuerte.

Cervera. Aunque nos fuéramos, los norteamericanos no levantarán el cerco.

Tobares da otro puñetazo sobre la mesa. Dolores se insulta. Angustias la sujeta por un brazo.

Tobares. Don Pascual Cervera, en su escuadra se cifra la honra de la Patria.

Cervera. Parece que toca el turno a los detalles que competen a la moral. Pues bien, la pérdida de la escuadra se decretó cuando la hicieron venir al Caribe. Por tanto, la honra de la Patria, ya que depende de mis buques, hace rato que está en entredicho.

Tobares. No me gusta ese humor.

Cervera. No me gusta ese chantaje.

El Oficial va a anotar algo sobre la tablilla. Tobares le detiene con un gesto.

Tobares. Almirante, ahora más que nunca debemos mantenernos en nuestros cabaes. (*Respira con dificultad.*)

Cervera. Le voy a ayudar. O destruimos la escuadra sin sacrificios inútiles, o la perdemos sacrificando vidas a la vanidad, no a la Patria.

Tobares. ¿Destruir? ¿Perderla? ¿Qué está usted hablando?

Cervera. Bajen mis marinos a tierra, se abren las válvulas de inundación, y zozobran los buques en medio de la bahía.

Tobares. ¿Delante de la gente, de mis soldados? Espantoso.

Cervera. Más espantoso es que mueran cientos de hombres.

Tobares. Juro por Dios que quiero ver en esas palabras la intención de un hombre honrado, pero lamento tener que recordarle un detalle. Es honroso sucumbir en combate. (*Estalla.*) Antes de destruir la escuadra nosotros mismos se debe intentar...

Cervera. ¿Intentar qué?

Tobares. La salvación total o parcial.

Cervera. Usted no entiende nada, o entiende demasiado bien.

Cuando la resistencia se haga desesperada, no habrá más remedio que abrir las válvulas de inundación. El tiempo dirá. Dios le guarde muchos años. (*Intenta mutis.*)

Tobares. A usted le gusta hacer su Santa Voluntad. Muy bien. **Tobares le arrebató un largo cintillo al Oficial con tablilla y se lo da a Cervera.**

Tobares. El Capitán General de la Isla da orden incontrovertible de que la escuadra se prepare para salir.

Cervera leerá el cintillo dos, tres veces, mientras se asoman Angustias y Dolores.

Dolores. ¿Iban o no iban a bombardear por la tarde?

Angustias. Algo pasó.

Dolores. Vamos a lo de Candelaria.

Angustias. (*Saca la cabeza. Ve a los hombres.*) Todavía.

Dolores. En vez de hablar tanta mierda, ¿por qué no ordenan que se reserve el maíz para la alimentación de las personas, no para los caballos de los oficiales?

Angustias. La fluajencia de Tica me tenía desvelada, y ahora tanta bomba cayendo y por caer tampoco me deja dormir.

Dolores. Y que pongan multas a los contraventores, y tarifa fija para la venta de víveres, con decomiso de mercancías al que se salga de la raya. (*Como leyendo un titular.*) Los infractores, Auxiliares De La Insurrección. (*A Tobares.*) Así debe empezar su bando.

Angustias. Siempre encontrarán la manera de ocultar la mercancía, y vender a precios..., uh.

Dolores. Como los hijos de puta que compraron la goleta entera.

Angustias. ¿Y a qué infractor van a castigar si la mayoría del comercio es español?

Dolores. Sssst. Los comentarios pesimistas, se los dejás a este (*indica a Cervera*).

Las dos vuelven a ovillarse bajo la mesa.

Cervera. Qué espíritu de sacrificio. Se ve que nuestro Capitán General en La Habana no será el cordero. Que el Ministro de Marina me confirme la orden. No seré cómplice de la barbarie. Dios le guarde muchos años. (*Sale con el cintillo.*)

El Oficial extiende un cintillo a Tobares. Tobares le indica que se lo dé a Cervera. Solo ahora se percatan del mutis.

Tobares. Malos tiempos. No te muevas, vengo en seguida. Es todo. (*Mutis tras Cervera.*)

El Oficial ha quedado con el cintillo en las manos. Entra Pardiez y le arrebató el cintillo. Resoplos y Rimbombante se asoman. El Oficial ve a Rimbombante, y rápido sigue los pasos de Tobares. Con la precipitación, se le cae un papel.

17

La zona de la mesa empieza a extinguirse. Se distingue a Atanasio que sigue rasgando la guitarra con furia. No se escucha nada.

Pardiez. (*Pasa los ojos al cintillo mientras avanza hasta extremo proscenio. Al público.*) El ministro reitera a Cervera las instrucciones de hacerse a la mar. Los carboneros Alicante y Remembrance esperan en Martinica, como el Marie y el Burton aguardan en Guadalupe.

Rimbombante. Hato de sinvergüenzas, piara de...
sinvergüenzas otra vez.

Resoples. Pardiez, parece un chiste esto de los carboneros fantasmas.

Pardiez. Así pasa en las tragedias.

Rimbombante. No es comedia, ¿pero esto es tragedia?

Resoples. Y qué trágica.

Ha dejado de verse la zona de la mesa. Atanasio sigue su ostinato mudo.

Pardiez. La ciudad paralizada, los comercios cerrados, la alimentación cual incógnita pavorosa. (Repara en el papel quedado en el piso, se acercará, lo tomará.)

Rimbombante. Es tragedia, sí. El último bombardeo derribó una pared en la casa de Adolfin La Valenciana, la madre del práctico, y le mató dos caballos a Candelaria, y acabó con el retrete de Dolores y Angustias, las tías de Tica.

Resoples. ¿Soportará la ciudad un nuevo bombardeo?

Rimbombante queda atento, hasta que remeda con furia una melodía convencional de intriga. Cañonazo. Atanasio redobla su ostinato mudo. Se reanuda el cañoneo y las explosiones.

Resoples. (Aguza la mirada hacia el fondo de la platea.) Bombardean la boca del puerto. (Respira aliviado.)

Rimbombante. En tierra, defendiendo la plaza, hay más de dos tercios de la marinería. ¿Y por dónde anda Balboa?

La zona de la mesa comienza a iluminarse. Atanasio comienza a extinguirse.

Pardiez. (Muestra el papel.) En la ciudad, las existencias de víveres solo alcanzan para una semana. (Voltea la hoja.) En Cavite, Filipinas, los acorazados yanquis no dejaron a flote un solo buque español, excepto el vapor Rápido, que fue capturado.

Resoples. Por lento. (Se sopla.)

Rimbombante. ¿Entonces, Resoples, solo quedan... (indica los barcos de papel)?

Resoples. ¿Por cuánto tiempo?

El cañoneo arrecia. Resoples sale llevándose a Rimbombante que remeda enfurecido por el micrófono la melodía de intriga. Se distinguen bajo la mesa dos figuras ovilladas.

Pardiez. (Estruja el papel hasta hacer una pequeña pelota.) / En la alta vera cruz / está pendiendo el cordero. / (Lanza la pequeña pelota a los barcos de papel, y sale.)

18

Bajo la mesa vuelven a estar Tica y Balboa. El cañoneo cesa. Balboa sale gateando, se detiene en medio de los barcos de papel, baja la cabeza hasta tocar el piso, se desploma.

Tica. Los españoles confesaron un mulo muerto. (Haciendo la caricatura de Tobares.) "Vosotros, hijos famélicos de la Patria, no penséis en el repliegue, nunca. Es todo." (Ha salido de debajo de la mesa.) Ayer, en el camino de El Cobre, los del Vizcaya hicieron fuego contra civiles que trataban de irse.

Balboa. Mentira.

Tica. Lo dicen mis tías.

Balboa. ¿Qué hacían tus tías en el camino del El Cobre? ¿Qué hago aquí?

Tica. Tú andabas por el camino de El Cobre, muy campante, no tiroteando a mis tías, y de pronto te dijeron, "eh, grumete, tú mismo, trae un cañón que está en La Socapa". La Socapa, como quien dice el otro lado del mundo.

Balboa. ¿Por qué siempre me preguntas por los barcos?

Tica. Todavía andas buscando la yunta de bueyes que hale el cañón. No, ahora que me acuerdo, tú no te ocupas de traer ningún cañón, solo llevas la orden para que lo traigan. Claro,

les sobra gente. Y no enviaron a un mensajero que conozca bien Santiago. Claro, son idiotas.

Balboa. ¿Por qué me preguntas si los barcos van a cambiar de posición, si seguirán donde mismo?

Tica. Lo que pasó fue que ibas para La Socapa, pero te extraviaste. O preguntando y preguntando, algún mambí tapao te dijo, "coge por aquí", y era por allá.

Balboa. ¿Por qué...?

Tica. Para tranquilizar a doña Dolores y a doña Angustias. / Toda la noche estuve / regando flores / por amor a la virgen / de los Dolores. /

Balboa voltea la mesa, toma a Tica por el brazo, va a golpearla. Tica no mueve un músculo. Balboa le suelta el brazo, patea los barcos con furia, queda extenuado.

Tica. Mis tías me lo pidieron. (Se sienta a reparar los barcos de papel.) "¿Qué puede saber un grumete?", les dije. Y ellas insistiendo. Se ponen insoportables. No tenía que haberte preguntado nada, nunca. Lo hago para que me dejen..., para que nos dejen en paz. La verdad es que nunca le enseño como los pones. Siempre los corro, uno para acá, este otro para allá. ¿Cómo crees...?, ¿para que te caigan las bombas en la cabeza? Me voy a volver loca. ¿Y quién va a hacer caso a lo que digan unas viejas? ¿Qué idea de las distancias puede haber en algo hecho a ojo? Es una tontería. Los mambises dominan las lomas, pueden ver la bahía, seguro... Hasta cuándo esta guerra. Me dan deseos de volar. Váyanse, acaben de irse. No te vayas. (Abraza a Balboa.) Si te vas me muero. (Sonríe.) Suena a mentira de bolero, pero es verdad.

Balboa. Las bombas caen cerca de los barcos.

Tica. (Se separa de Balboa.) Tienes que creerme.

Balboa. Tus tías trafican con armas.

Tica. Hierros viejos, no sirven. Tienes que creerme.

Balboa. Yo no vine a por oro, ni a... No sé a qué vine.

Tica. A enamorar me.

Balboa. Soy un marino del Vizcaya, del buque orgullo de la armada española. Soy...

Tica le besa.

Balboa. Les dije que conocía muy bien Santiago, que sabía el camino más derecho para llegar a La Socapa.

Se besan.

Balboa. Dicen que Cervera no obedecerá la orden de zarpar, que va a hundir los barcos en la bahía.

Tica. Cervera viene de ciervo. Obedecerá. No hundirá nada.

Balboa. Si los hunde, me quedo.

Se escucha un acorde disonante.

Balboa. El otro día estaba fregando la cubierta. Siempre he fregado la cubierta con... No me gusta, pero la fregaba con orgullo, sí. Pero el otro día me sentí haciendo algo inútil. Mi deber moral como... Será una equivocación, pero mi deber... No sé lo que estoy diciendo.

Tica. (Le da un beso rápido. Remeda el tono del primer encuentro.) Te agarro los güebos y los estrangulo. ¿Son o no son míos? / Me arrodillo a los pies de mi amante, / me levanto confiada y constante. / Te da pena.

Balboa. (En caricatura.) ¿A mí?, ¿pena?, ¿por qué? No.

Tica le besa.

Balboa. ¿Os pasáis la vida de una furia en otra?

Se besan.

Balboa. Muy pronto me tendréis por acá, señorita Aguedita. De verdad tengo que irme. Si Cervera hunde los barcos...

Tica. ¿Y si zarpa?

Balboa. Boba, los yanquis nos harían polvo.

Tica. ¿Y si lo hace? Dejas que se vaya el Vizcaya, ¿sí?

Balboa. Sí. No. Sí, dejo que se vaya. No se.

Tica. Te espero.

Balboa. Espérame. (*Burlón.*) La próxima vez os enamoro, señorita Aguedita. (*En serio.*) Espérame. (*Mutis. Fuera de escena.*) Espérame.

Tica coge la pequeña pelota de papel y se sienta en el piso.

19

Atanasio duerme sentado en una silla. Cerca, la guitarra. Nuevo acorde. En otro extremo, Cervera y el Oficial con tablilla y parche mínimo en la cabeza.

Cervera. No es conveniente reembarcar mis fuerzas hasta tanto no lleguen los cinco batallones que vienen a marcha forzada.

Acorde. El Oficial muestra al público un cintillo.

Pardiez. (*Por el micrófono. Fuera de escena.*) Aclaratoria escuadra no precipitarse. Caso acontecimientos agravaran escuadra saldrá resolución. Avisar cuando plaza hállese peligro caer.

Cervera. No es posible determinar en qué momento el enemigo romperá las defensas.

Acorde. El Oficial muestra otro cintillo.

Pardiez. (*Entra a escena.*) Aceche ocasión oportuna salir.

Cervera. Necesito doce horas para poner a punto los fuegos. Si permanecen encendidos, gasto quince toneladas por buque al día.

Entran Resoples y Rimbombante con el soporte del micrófono. Acorde. El Oficial muestra otro cintillo.

Pardiez. (*Mientras instala el micrófono.*) Si cruceros apresados dentro puerto guerra concluida en favor enemigo. Reembarque tripulación. Active calderas. Aproveche primera oportunidad. Salid.

Cervera. No lo puedo creer. Considero el telegrama como la orden incontrovertible de zarpar. Solicito la confirmación.

Acorde. El Oficial muestra otro cintillo.

Pardiez. Naciones tienen vista fija escuadra. (*Grita.*) Salga a viva fuerza y a todo evento.

Cervera. (*Con ira.*) Reembarqué las fuerzas que estaban en las trincheras, excepto las del Vizcaya que se encuentran en el camino de El Cobre.

Tica se sobresalta. Acorde. El Oficial muestra otro cintillo.

Pardiez. (*Histérico.*) Con la mayor premura, salga de inmediato.

Cervera. No lo puedo creer. (*Por única vez mira al Oficial.*) Dale las gracias por relevarme de tomar una resolución tan grave, tan absurda, tan... Retírate coño.

El Oficial sale arrastrando los cintillos. Acorde. Cervera se acerca a la zona de la mesa volteada.

Rimbombante. ¿Qué va a hacer?

Resoples. La última junta de oficiales.

Pardiez, Rimbombante y Resoples corren hacia la mesa, la apoyan sobre las patas, trasiegan con los barcos de papel para colocarlos sobre la mesa. Cervera se instala tras la mesa. Tica queda sentada en el piso con la pequeña pelota de papel en las manos.

Cervera. (*Poco a poco se va calmando.*) No vamos a vencer, ni siquiera llegaremos a ninguna parte. Trataremos de alejarnos lo más posible de Santiago, pero bien pegados a la costa para que los naufragios cobren la menor cantidad de vidas. Pasemos al orden de salida. (*Va colocando los barcos de papel en hilera.*) El Infanta María Teresa, luego el Vizcaya, el Cristóbal Colón, el Almirante Oquendo, y los contratorpederos Furor y Plutón. ¿Alguna duda? (*Acorde.*) Que la suerte nos acompañe, (*fento barre los barcos con el antebrazo*) ya que el Señor nos ha abandonado. (*Observa los barcos en el piso, y sale.*)

20

Acorde. Atanasio despierta, observa la guitarra. Tica observa los barcos caldos.

Rimbombante. Que enciendan los fuegos.

Pardiez. Que se levanten las líneas de torpedos en el canal del puerto.

Resoples. Que reembarquen las últimas fuerzas.

Tica se sobresalta.

Atanasio. (*A la guitarra.*) Los últimos preparativos. (*La toma con suma delicadeza, la pulsa con timidez, entona.*) /Ya viene el sol despuntando / entre nubes de oro y grana / sobre el brillante horizonte / detrás de gigantes palmas. / (*Continuará pulsando la guitarra.*)

Pardiez. La mare está serena. La escuadra se pone en movimiento.

Atanasio. /El Teresa iba delante / cuando salimos del puerto. /

Rimbombante. Cañonazo de alarma en la escuadra yanquí. (*Queda escuchando. Silencio. Enfurece.*)

Resoples. No es tan grave. (*Enfatiza con los brazos.*) Boom.

Pardiez. El Teresa tiene que disminuir la velocidad para abandonar al práctico.

Entra el Práctico.

Práctico. (*Atraviesa la escena.*) Buena suerte Almirante, buena suerte marinería, cuidate grumete Balboa. (*Dice adiós con las dos manos. Al público*) A ver qué invento ahora para (*gesto de llevarse comida a la boca, y mutis.*)

Resoples va al centro del escenario.

Pardiez. Llegó la hora.

Rimbombante. ¿Pardiez, ya?

Pardiez afirma con la cabeza, y se coloca frente al micrófono.

Rimbombante. (*Va hasta el centro del escenario.*) Hato de inhumanos, piara de sádicos. El pobre. (*A Resoples.*) Te juro que yo..., que yo no..., que no... Mira, déjame ser los españoles, aunque sea una vez.

Resoples. Ni media vez. Eres los yanquis, te toca pegar, así que pega. Para luego es tarde. (*Se prepara para boxear.*)

Rimbombante le imita a regañadientes.

Atanasio. /Muy de cerca ya me aguarda / un horroroso combate. /

Suena una campana típica de boxeo. Resoples tratará sin éxito de salir airoso. Rimbombante oscilará de continuo entre el furor que a veces llega a cegarle, y el abatimiento por dejarse arrastrar por el furor. En general, Resoples boxeará con torpeza y Rimbombante con maestría. De Resoples ensayar un gancho, por ejemplo, seguro quedaría fuera de balance. Alguna vez Resoples pudiera tener una contracción muscular, apretarse el vientre, varias veces pudiera bajar la guardia y recibir castigo o no. Queda a criterio del director si el público asistirá a la representación de un acto de barbarie o a su caricatura. Comienza el boxeo.

Pardiez. (*Por el micrófono, a la manera de un cronista deportivo.*)

Los norteamericanos van a toda máquina hacia la boca del puerto. El Teresa recibe los primeros disparos. Las distancias se acortan. Dos cañonazos en las torres de proa. Las bajas son muchas. Enorme vía de agua en el costado. Drástica reducción de la velocidad. La artillería de calibre medio destroza las chimeneas. El Teresa es una hoguera, señores. *Resoples pone rodilla en tierra.*

Atanasio. /Salió la escuadra / y veinte buques / acribillaron / nuestra bandera. /

Resoples intenta ponerse de pie, pero cae.

Tica. (*Toma un barco, lo estruja y lo suma a la pequeña pelota de papel. Siempre en un murmullo.*) /Estaba la pájara pinta. /

Resoples se pone de pie y se sopla. Vuelven a pelear.

Pardiez. Asoma el Oquendo por la boca del Morro. Lo hostigan de inmediato. Un cañón del Oquendo despidió el cierre y

mata a los sirvientes. Una granada hace impacto en el puente de mando, señores.

Resoples pone rodilla en tierra.

Atanasio. /El Oquendo ya se hunde / entre grandes humaredas. / *Resoples intenta ponerse de pie, pero cae.*

Tica. (*Incrementa la pelota con otro barco.*) / Con el pico recoge la rama. /

Resoples se pone de pie y se sopla. Rimbombante le presenta los puños y comienza a boxear antes de que Resoples esté listo.

Pardiez. El Vizcaya lento, es una potala, se retrasa. Queda expuesto al fuego enemigo. El Vizcaya maniobra para embestir. Expone demasiado el costado. Rectifica el rumbo. Cae bajo fuego cerrado, señores.

Resoples pone rodilla en tierra.

Atanasio. /Voces daba el marinero, / voces daba que se ahogaba. / Respondió don Demonio / del otro lado de Allá, / ¿cuánto me das marinero / porque te saque del agua? / *Resoples intenta ponerse de pie, pero cae.*

Atanasio. /El cuerpo dejó a los peces, / las tripas a un guitarrero. /

Tica. (*Va a incrementar la pelota con otro barco, pero vuelve a poner el barco en el piso. Ritardando.*) / Me arrodillo a los pies de mi amante. /

Resoples se pone de pie y se sopla. Empieza a recibir golpes de Rimbombante antes de subir la guardia.

Pardiez. Furor y Plutón, qué buques tan delicados. El Furor recibe cañonazos contundentes, señores.

Resoples cae.

Atanasio. /Los destructores / fueron a pique / pues no servían. /

Tica. (*Incrementa la pelota con otro barco.*) / Dame esta mano, dame esta otra. /

Resoples a penas se pone de pie. De inmediato Rimbombante le golpea.

Pardiez. Un proyectil revienta las calderas de proa. El Plutón se parte en dos, señores.

Resoples cae.

Atanasio. /Nuestros barcos / estaban faltos / de artillería. /

Tica. (*Incrementa la pelota con otro barco.*) / Esta es la media vuelta. /

Resoples se pone de pie, se sopla, esta vez se le cae el pañuelo, y se aleja de Rimbombante. De pronto Resoples da media vuelta y se lanza a correr. Rimbombante corre tras Resoples, que salta a la platea y sigue huyendo. Rimbombante le persigue. Resoples, cansado en extremo, regresa al escenario.

Pardiez. (*Mientras ocurre la persecución.*) El Colón no se pone a tiro, escapa. Logra una ventaja de seis millas. Va con las calderas a tope. Le persiguen. El Colón gana distancia. Se le agota el carbón. Le alcanzan.

Rimbombante se para frente a Resoples y golpea.

Pardiez. Abren fuego los cañones gruesos. El Colón carece de artillería pesada. No puede responder, señores.

Resoples pone rodilla en tierra y cae.

Atanasio. /Con la caldera / medio apagada / luchó el Colón / pero en la lidia / faltó el carbón. /

Tica. (*Incrementa la pelota con otro barco.*) / Ay, Dios, que me da vergüenza. / (*Hace navegar el único barco que queda por el piso.*)

Pardiez. (*Abandona el micrófono.*) Se acabó.

Rimbombante expresa alivio. Resoples, desde el piso, procura el pañuelo, alarga el brazo al máximo, al fin lo atrapa.

Atanasio. /Adiós, Oquendo, Vizcaya, / los pequeños destructores, / María Teresa y Colón. / (*No cesa de pulsar la guitarra.*)

Resoples trata de llevarse el pañuelo a la nariz, hace un gran esfuerzo, se le escapa el pañuelo de las manos. Resoples cae desfallecido. Rimbombante y Pardiez acuden.

Rimbombante. (*En el piso, cargando a Resoples como si fuera un niño.*) Respira, Resoples. No te me vayas. Pon de tu parte, anda, un poquito. Pardiez y yo te queremos mucho. Yo... (*Se echa a llorar.*)

Lento Resoples vuelve a la vida, toma el pañuelo y se sopla. Solo entonces Rimbombante se da cuenta. Resoples se pone de pie y le tiende una mano a Rimbombante, que la toma y se para de un salto.

Pardiez. (*Al público.*) Esta muerte y resurrección ocurre cada noche, pero a mí me impresiona como el primer día.

Rimbombante se quita las lágrimas a manotazos.

21

Entra Tobares seguido del Oficial con tablilla, que solo exhibe una mancha en la cabeza. Tica sigue haciendo navegar el barco por el piso. Atanasio sigue pulsando la guitarra.

Atanasio. /Una noche triste, oscura, / triste de la que va sola, / de la que oscura camina. /

Tobares. (*Dicta al Oficial.*) La escuadra se batió en ala por Punta Cabrera, y los yanquis no le dieron alcance.

Tica deja el barco distante y hace un adiós triste con la mano.

Tobares. Un jinete a revienta caballo trajo la noticia. *Tica ríe, eleva a gran altura la pelota de papel. Cuando la pelota cae, aguanta los deseos de llorar.*

Tobares. Yo también siento que en mi pecho estalla un "viva España". (*Al Oficial.*) Champán.

El Oficial le extiende la copa vacía. Tobares la ve y hace gesto de repulsa. El Oficial desaparece la copa. Entra el Práctico acarreado un enorme casquillo de cañón.

Práctico. (*Pone el casquillo en el suelo, lo muestra.*) Yo, siempre adelante. (*Se sacude las manos.*) Enorme desgracia.

Tica y Tobares se sorprenden. Entran Angustias y Dolores con bolso y saco vacíos.

Dolores. Lo sabe el mundo entero.

Atanasio. /Ved las naves en la mar hundidas / y las tropas famélicas huidas. /

Tobares mira al Oficial con tablilla. El Oficial no sabe qué hacer.

Tobares. Malos tiempos. Vuelvo a sentir un calor... Sea. (*Enardecido.*) No siempre al valor acompaña la fortuna.

Angustias. ¿De qué está hablando?

Atanasio. /La más bella niña / de nuestro lugar / a solas nos dice / déjenme llorar / a orillas del mar. /

Tica recogerá la pelota y los barcos estrujados que se hayan desprendido. Los juntará en el regazo, se sentará en el suelo próxima al barco que nunca estrujó y empezará a rehacerlos y a colocarlos sobre el escenario.

Tobares. La escuadra española acaba de realizar el acto de heroísmo más grande que registran los anales de la Marina. El golpe es rudo, pero sería impropio de pechos españoles desmayar ante el contratiempo por grave que parezca. (*Ganando en ardor.*) Impetu nos sobra para defender nuestra justa causa y sacar triunfante nuestro sacrosanto derecho. Debemos demostrar que tenemos aliento para luchar contra las adversidades, y vencerlas.

Rimbombante se acerca al casquillo que trajo el Práctico.

Práctico. (*Hace gesto de dinero con la mano.*) Pagan hasta veinte pesos, según el calibre. Este (*oscila la mano*) anda por ahí.

Pardiez. Los norteamericanos solo tuvieron un herido y dos contusos.

Resoples. El número de bajas españolas...

Angustias hace señas a Resoples para que calle y Tica detiene la acción de rehacer los barcos.

Angustias. No vayas a llorar, mi pájara pinta, que llorar enflaquece. Puede que se haya salvado, (*mira al Práctico*) ¿verdad?

El Práctico niega con la cabeza. Tica reanuda la tarea de rehacer los barcos.

Atanasio. /Yo soy, yo soy la viudita / que no cesa de llorar, / me abandonó mi marido / por seguir la terquedad./

Cañonazo. Rompe un cañoneo infernal. Nadie se sorprende. *Rimbombante hace señas para que baje el volumen. Le obedecen. El Oficial da un cintillo a Tobares. Tobares lee.*

Pardiez. (*Corre al micrófono.*) Evitar rendición. Si imposible continuar defensa reunir leales. Retirarse destruyendo inmisericorde.

Tobares. (*Estalla.*) ¿Retirarme?, ¿a dónde? ¿Destruir?, ¿con qué dinamita volar el Morro? No puedo con este calor.

El Oficial da otro cintillo a Tobares. Tobares lee.

Pardiez. Comprendo situación difícil. (*Grita.*) Pero no desesperada.

Tobares. (*Rompe los cintillos.*) Cruz, calvario, calor, carajo.

El Oficial muestra otro cintillo a Tobares. Tobares no lo toma.

Pardiez. Sostenga plaza. (*Histérico.*) A toda costa.

Rimbombante. (*A Tobares.*) Dile a los yanquis, "está bien, me retiro, dejen que salga con mi ejército de cuatro gatos".

Pardiez. (*Ríe por el micrófono.*) Orden expresa presidente McKinley no aceptar condiciones.

Tobares saca el sable espléndido, y lo coloca sobre el piso. Cesa el cañoneo.

Dolores. Qué descanso.

Tobares. Malos tiempos. (*Observa el sable.*) Preciosos funerales de España en Cuba.

El Oficial muestra otro cintillo a Tobares. Tobares no lo toma.

Tobares. ¿Todavía?

Angustias. ¿Qué falta por padecer?

Pardiez. Capitán General Isla Cuba zarpa rumbo España.

Rimbombante. ¿Entonces no se hizo el haraquiri?, ¿no dijo que o salía vencedor o...?

Tobares. Es todo.

Tobares y el Oficial se escurren sin ser advertidos, y salen. Tica ha terminado de rehacer los barcos, y se pone de pie.

Atanasio. /¿Dónde vas, Aguedita querida?, / ¿dónde vas que tan triste te veo?/

Tica. /Voy en busca del agua salada, / voy en busca del agua salada./ (*Sale con paso calmo.*)

Acorde final de Atanasio.

22

Rompe un estruendo de tambores, matracas, cencerros. Es música de carnaval. El Práctico comienza a bailar con Dolores y Angustias, que no abandonan saco y bolso. La música contagia a Atanasio, que baila con su guitarra. Rimbombante, Resoples y Pardiez también tiran pasos de baile en línea como coristas. Entra Cervera.

Cervera. Ustedes serán libres de España, pero esclavos de los yanquis.

Práctico. /Telegrama de Cervera / a Madrid desde Santiago / tengo un miedo que me cago / de encontrarme mar afuera./

Cervera tiene que sentarse. Cesa la música.

Angustias. Uh, chico, por poco le matas.

Dolores. Estire las piernas, vamos, estírelas.

Resoples. Y lo que le falta por padecer.

Redoble. Cervera se levanta lento.

Pardiez. (*Como leyendo un bando.*) Don Pascual Cervera será juzgado en Consejo de Guerra por conducta violatoria del honor militar y la técnica naval.

Cesa el redoble. Mientras transcurre la tirada de Cervera, aparecerán por el fondo, cogidos de la mano, Balboa y Tica

con caras enharinadas. Balboa, además, tiene una mancha negra en la frente.

Cervera. (*Al público.*) Señores del consejo, no tengo guardas porque sería una vergüenza, me han dicho. Así, sin vigilancia, pero también sin protección, un patriota entusiasta puede venir hasta mí, sacar la pistola, y hacer justicia, limpiar la carroña a disparos. Pobre patriota, perdería el tiempo matando a un hombre muerto. (*Pausa.*) Yo ayudé a darle el tiro de gracia al gran imperio español. ¿No es así? Por mi falta de pericia y de valentía se perdió la batalla naval de Santiago de Cuba. ¿O este muerto delira? Señores del consejo, nunca he envidiado el placer del sacrificio, nunca he deseado, ni para mí, ni para nadie, la gloriosa cruz del calvario. Debí desobedecer, debí abrir las válvulas de inundación en la bahía de Santiago de Cuba y salvar a mis marinos. No lo hice. Madrid había decidido que mis marinos eran más útiles a la Patria muertos, y yo obedecí. ¿Para qué sacrificar esas vidas? ¿Por qué nos dejamos arrastrar por los equívocos morales? Señores del consejo, tengo respuestas para las dos preguntas, pero no voy a abrumarles con pesimismo. Dios les guarde muchos años.

Redoble.

Pardiez. Don Pascual Cervera es absuelto por cuatro votos a favor y tres en contra.

Cesa el redoble. Dolores y Angustias reparan en Tica y Balboa, y rompen a llorar. Cervera y el Práctico con su casquillo, salen. Dolores y Angustias salen llorando sin consuelo.

Pardiez. (*Observa a Tica y Balboa.*) Mientras la ciudad vivía angustias sin cuento, ellos fueron felices.

Rimbombante. ¿Para qué repetimos y repetimos y...?

Resoples. Es nuestra cruz, nuestro calvario.

Rimbombante. Hato de..., piara de... (*Horrorizado.*) Pasarse la vida entera...

Resoples. Bueno, uno tiene la esperanza de que...

Pardiez. ¿De que qué?

Resoples. ...de que ocurra un milagro.

Rimbombante. Sí, y que al fin algo se comprenda, y para siempre, y no se repita más, y no haya que repetir más, y... (*Está a punto de llorar.*)

Resoples. Mientras tanto, a pasarse la eternidad completa mostrando abismos, caídas, fosas, equívocos morales. Vamos.

Pardiez. Sisifo es un niño de teta comparado con nosotros. Vamos.

Rimbombante. Vamos.

y 23

Sale Tica. Resoples, Pardiez y Rimbombante arreglan el escenario como al inicio de la obra. Balboa, con hatillo entre los pies, y Atanasio, con guitarra en mano, se sientan a la mesa empujando jarras. Resoples, Pardiez y Rimbombante se van corriendo por el público. La escena empezará a oscurecerse. Atanasio. (Presentándose a Balboa.) El ciego Atanasio. Nacido en Figueras y criado en Sigüenza, aunque tenga acento indiano. Y presto a servirle a usted y a los enemigos de El Diablo.

Balboa. Yo me llamo José Balboa, servidor de...

Atanasio. Balboa, mmmm, apellido de lustre. Balboa. El Darién. Mucho oro. /No todo de ley, / mas como es bastante / no se echa a ver./

Balboa. Nacido y criado en Bilbao.

Atanasio. Bilbao, puerto de mar. Balboa de Bilbao. Grumete, usted llegará Almirante. (*Acorde de guitarra.*)

Han quedado a oscuras.

tablas ofrece dos valoraciones críticas sobre la puesta en escena **Santa Cecilia**, obra escrita por Abilio Estévez y dirigida por José A. González con el grupo Galiano 108.

A PROPOSITO DE UN PREJUICIO: LA HABANA Y EL AMOR

Omar Valiño Cedré

Sabemos que toda obra artística puede ser un pretexto. Ese tejido es, entre muchas cosas, la forma en que se estructuran las obsesiones del autor. Y, por supuesto, toda obra de arte porta un sentido, a veces más explícito, otras oculto. Cuando la condición artística de ese objeto es escasa o nula el discurso tiende a lo panfletario.

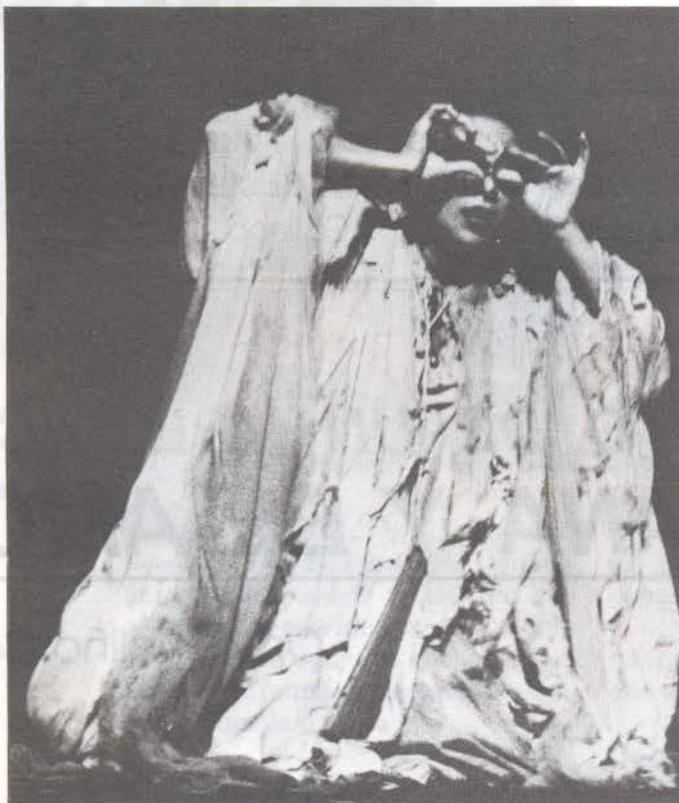
Este último término, tan temido en los predios artístico-literarios, ha sido tradicionalmente usado, entre nosotros, para designar a las ideas, provenientes del mal arte, que falsean la realidad basándose en una interpretación edulcorada de los éxitos de nuestro proceso social. Pienso que es innecesario ejemplificar: ese proceder, todavía vigente -mucho más fuera del terreno del arte- es de todos conocido.

Sin embargo, lo "panfletario" es una calificación prácticamente ausente en el vocabulario de la crítica artística cubana cuando se alude a obras cuyo discurso se sitúa en las antípodas del

anterior. No creo que espectáculos u obras cuyo signo dominante esté marcado por lo político, desde lo supuestamente artístico, deban aspirar a una crítica que soslaye este tema, lo sumerja entre alusiones veladas, o lo trate de manera tangencial.

Sé que esa "crisis" interna de algunos de nuestros críticos de arte pasa por el momento amargo de no desconocer que sus francas opciones pueden convertirse en argumentos caros a fuerzas ajenas a un verdadero debate intelectual, siempre a la caza de la "oreja peluda" que les permita intervenir.

Para mí, ante la situación que vive Cuba, es obvio que pesan más las imágenes de la realidad que las ficcionales. No obstante, muchos encuentran mayores razones de preocupación en estas últimas que en las primeras. Esa contradicción -antiguo conflicto entre el hombre y el espejo- ha sido motivo de numerosas escaramuzas y peleas en la práctica de nues-



fotos: ROBERTO MORO

tra vida cultural. Más allá de la eterna suma de coyunturas a las que nos vemos sometidos, siempre fiel amparo para impedir un sano debate de ideas, estimo que hoy debemos asumir esa realidad y enfrentarla desde la perspectiva de la verdad de cada uno.

Si me he alargado en esta introducción es porque siento la necesidad de compartir mis criterios, sobre el espectáculo teatral **Santa Cecilia**, desde ese punto de vista. Mi ánimo no es el del censor, profesión que no ejerzo. Tampoco me han llamado o instigado desde parte alguna, ni aspiro a ningún puesto real o imaginado. Sencillamente, es un ejercicio de conciencia.

Considero que en la puesta en escena de **Santa Cecilia**, de Abilio Estévez, con la actuación de Vivian Acosta y la dirección de José A. González, subyace un mal de fondo. El equipo de trabajo ha subordinado el espectáculo a la demostración y validación de una tesis maniquea: La Habana vivió un tiempo

de esplendor y en el presente agoniza, habitada por muertos. Así, el público es quien viola el recinto del personaje que, muerto, "vive" bajo el mar. En cuanto llegan sus espectadores, Santa Cecilia les cuenta su historia y al final sabremos que luego, cada día, seguirán viniendo otros y otros, y ella deberá siempre repetirla.

Por supuesto, la elaboración textual, y en cierto modo la escénica, pretenden una intemporalidad para el desarrollo de la acción. Sin embargo, es evidente que se habla de un *pasado* casi feliz, animado por la fiesta y el solar, alimentado por el flan de calabaza y perfumado por el olor de las rodajas de piña. Aunque, afirma Senel Paz en las palabras al programa, que esa ciudad está situada en el futuro, las referencias expuestas

apuntan a la mitificación de un tiempo antiguo. De esta manera, los hechos -20 de mayo-, las situaciones -la fiesta, los paseos-, las tradiciones -pregones, comidas, el solar-, se encuentran colocados en el pasado. Y no sólo porque el personaje está muerto y recuerda su tiempo, sino porque son estos elementos, junto al carácter patriótico que se reivindica en Céspedes, Maceo y Martí, los que subrayan al *pasado* como únicos símbolos de un contenido nacional.

La subordinación a estos enunciados convierte a los personajes en personajes ideologizados. Es decir, simples portadores de un discurso. Sin densidad dramática, ni un dibujo creíble de sus rasgos, Santa Cecilia deviene una sumatoria de ideas que no puede de manera orgánica sustentar como personaje. De esta forma, ella, eje del texto y del espectáculo, va agrupando una serie de situaciones que le permiten transmitir lo que quiere privilegiar,

en vez de que justamente los distintos contextos justifiquen su crecimiento como personaje. El resto tampoco escapa a este procedimiento. Particularmente la figura del padre parece sacado de una moralidad medieval: es sólo una imagen a la que Santa Cecilia teme, pues únicamente demanda sacrificios en vida.

Todo esto obliga al autor a la construcción de situaciones previsibles donde se enfrentan las calculadas fuerzas actuantes para llegar a soluciones obvias, y al mismo tiempo, esa permanente inclinación torna pobre el poder de la palabra en el texto, que rompe el habitual estilo literario del dramaturgo, hasta ahogarlo en giros por momentos torpes y abruptos.

Por otro lado, en cuanto a la puesta en escena como tal habría poco que anotar. Descansa en el código verbal y en el desempeño de la actriz y así la teatralidad, más allá de lo gestual, desaparece en una incapacidad de producir imágenes aportadoras de otras significaciones. Solo la actriz, mediante sus gestos y sus inflexiones de voz, busca la complicidad del espectador para subrayar lo que el texto dice: recursos ya probados con anterioridad en otros espectáculos, y que ahora con **Santa Cecilia** comienzan a repetirse y desgastarse. Aunque desde el punto de vista espectacular se elige el descentramiento como estructura, siguiendo la pauta textual, ese tejido no llega a ser lo suficientemente autónomo y fuerte como para ocultar la subordinación a la palabra.

El diseño de luces de la puesta, a cargo de Carlos Repilado, sitúa distintas interrogantes en relación al por qué para una ciudad cuyo signo es la luz - algo infinitamente repetido en el texto - el tratamiento lumínico se asume sólo entre sombras y tinieblas. ¿Se convierte ello en signo de que La Habana perdió su luz, perteneciéndole ésta sólo en tiempos pasados? ¿O es que ese fondo marino es una metáfora de La



Habana del futuro? ¿Se intentan las socorridas atmósferas teatrales o se acude en alusión directa a los mismísimos apagones?

A ellas se podría responder con otras preguntas: ¿Soy un lector demasiado culpable? ¿Es sólo mi mente la acusada de producir tales afirmaciones? ¿Es ajeno ese texto artístico a las lecturas realizadas? No me agotaré en posibilidades infinitas: reconozco simplemente que estas han sido mis respuestas.

Como también reconozco que no puedo coincidir con Senel Paz cuando afirma que esta es una obra escrita y hecha con amor. Advierto mejor un sentimiento sin dolor y sin culpa, un cierto goce en regodearse en nuestra destrucción presente y en la añoranza de un tiempo sublimado, una clara intención de culpar a los demás. No llego a decir odio, pero en **Santa Cecilia** no siento amor. ■

NUESTRA SEÑORA DE LOS AHOGADOS

La muerte es infinita y desconocida

Raúl Alfonso

Confieso que cuando presenciaba el espectáculo **Santa Cecilia** me asaltó la sombría idea de que estaba tan o más muerto que esa ahogada carcomida por las profundidades marinas, que emergía y se sumergía ante mí.

La obra gira alrededor de una centenaria, ahogada por un ciclón que sepultó a su ciudad, La Habana, borrándola y que aún muerta se resiste a perderla. Convertida en una especie de orate fúnebre ha sido condenada a vagar eternamente por las profundidades, contando su historia. Obra egocéntrica, manifiesta abiertamente que el mundo sólo existe en la medida en que los ojos lo abarcan, que lo otro es fantasía, imagen, leyenda y, tal vez, ensoñación. Se vive atado a límites, a grilletes que se rompen o no, a una tradición, a un pasado doloroso o brillante.

De cómo este fantástico ser apropió y sembró en sí su pasado trata **Santa Cecilia**, de cómo ese pasado sublimado se levanta ante nosotros; trata también y de cómo el amor por los suyos y lo suyo trascendió la muerte (en esta obra la muerte se persona en todo y en todos, desde en una ahogada que se desintegra eternamente, hasta en los propios espectadores aparentemente rebosantes de salud).

Es un espectáculo extraño. Parte del vacío escénico para llenarlo hasta el tope con las palabras y presencia total de la única persona que vemos durante una hora, esa actriz llamada Vivian Acosta; que se convierte la escena en una especie de entelequia espectral.

Manipula un texto extenso sin agotar ni aburrir al espectador que transita de lo narrativo a lo poético, a la descripción

de estados anímicos, al reproche, a la evocación luminosa o sombría de una historia inconclusa, pero no olvidada, ni mucho menos detenida. Funde al espectro con la oscuridad de los telones negros del teatro, filtra la luz en tonos sepias, amarillos mortecinos o blancos pálidos creando espacios profundos, medallones a manera de relicarios, senderos que evocan las tortuosas profundidades marinas, abismos, barreras y lo más extrañante, llego a intuir que la actriz ha dejado de ser un cuerpo objetivo para transformarse, desprenderse de la materia, elevándose sobre la escena, sin peso, sin cuerpo, como un hálito espiritual.

Galiano 108 con éste, su tercer espectáculo, culmina un proceso investigativo encaminado a explotar al máximo los recursos del actor partiendo del trabajo con sus propias energías vitales y con las energías naturales disper-

sas en la tierra, el agua, el aire y el fuego. Manipula lo folclórico cubano y las doctrinas espiritistas convirtiéndolas en imágenes poéticas sin concesiones fáciles o maniqueas. Un estudio profundo de la doctrina espiritual, desde su filosofía hasta su praxis, les ha permitido atisbar la otra cara del fenómeno (no la burda, la banal representativa) sino aquella que juega con lo ritual verdadero, con lo ignoto y lo visceral.

No es necesario ser un iniciado en el espiritismo para comprender, aprehender y sensibilizarse con las propuestas artísticas de Galiano 108. Cada cual recibe y metaboliza acorde a su instrucción, información y desarrollo sensible. Un iniciado puede decodificar con mayor facilidad, tal vez disfrutar de ciertas sutilezas, pero no es ni será nunca un elegido.



El texto de Abilio Estévez no es sencillo. Cada palabra abre una puerta a la reflexión, la confirmación o la duda. El fantasma evoca una Habana sepultada y nos conmina, desde su historia, a que no perdamos esa ciudad que se agolpa sin orden ni concierto en sus recuerdos.

Indudablemente, La Habana existe físicamente y porque existe, existe su historia. Ningún cataclismo podrá borrarla, pero sí el desaliento, el desasosiego o la pérdida de fe en la belleza, en lo propio, en lo genuino, puede llevarnos a nosotros, los que habitamos la ciudad de hoy a ser fantasmas vivientes. Ahí radica el valor fundamental del excelente texto de Estévez.

No creo que haya en **Santa Cecilia** posiciones derrotistas, ¿derrotistas de qué y por qué?, ni el aquello de que "cualquier tiempo pasado fue mejor". Creo que hay un profundo arraigo en la ciudad luz, un reclamo a valorar cada piedra, cada pedazo de portal, cada columna en pie o derruida. Una visión inteligente de nuestra historia cultural, tomando de ella lo más hermoso y edificante para situarnos a nosotros, los vivos, al borde del posible abismo que significaría renunciar a la mítica ciudad. Hay abismos que existen para que no se caiga en ellos. Y no todo es luz, optimismo y candor.

Coincido plenamente con Senel Paz en sus notas al programa: "Es un texto de amor, un texto de Abilio Estévez..." "Un texto así conjura los peligros. Ninguna ciudad que es amada de este modo corre peligros definitivos".

El espectáculo es sobrio (¿Quién sabe una palabra real, concreta, de los espíritus?). Un escenario desnudo, una silla, una actriz ataviada con un traje medio deshecho, otrora bello, ahora casi un fluido -como envoltura material de ese espíritu errante- luces y banda sonora.

José González, el director artístico de **Santa Cecilia** y del espectáculo anterior de Galiano 108, **La Virgen Triste**, atrapa definitivamente la atmósfera cargante del texto de Estévez, escrito para Vivian Acosta, reafirmando que el teatro es esencialmente el actor y que

su teatro es precisamente aquel donde el actor se nos revela en trance, casi como médium o como médium definitivo, en contraste total con energías que materializa a través de su cuerpo finito, pero infinito en el limitado espacio del escenario.

González utiliza al mínimo los recursos materiales y explota en la actriz, infinidad de posibilidades expresivas desde los dedos hasta la máscara facial, del torso a las piernas. Todo sobre la base de acciones y gestos muy concretos, donde una mirada, una inflexión vocal, un paso dado en medio del trance que nos llega a través de la respiración grave y entrecortada de la médium, resultan definitivos y profundamente convincentes.

Esto, sumado al diseño escenográfico, de vestuario y luces de Carlos Repilado, funcional y de muy buen gusto por la acertada y concreta ubicación en el espectáculo, y a la inteligente y muy sensible banda sonora del maestro Juan Piñera que opera como personaje con tema e historias propias (recordemos el momento sublime en que se escucha **El cisne**, de Saint Saens, aludiendo a la mítica estancia de la bailarina rusa Ana Pavlova en La Habana, entre otros momentos), consuman una puesta en escena, hermosa y sombría, que clama por la vida eterna de La Habana, de sus mitos y realidades (Virgilio Piñera, Lezama, Ramón Meza, Foción, Teresa Treviño...).

Para el final, queda Vivian Acosta. Una actriz total. Una presencia escénica de innegable magnetismo que se recruta o transparenta a su antojo. Ella es ya una imagen concentrada y casi definitiva. Actriz de la cabeza a los pies, domina su personaje y los demás en los que se transmuta o insinúa con un leve movimiento del cuerpo y la voz. Es espectro, joven, carnal y voluptuosa, padre dogmático (¡los típicos padres cubanos!), niñera negra, entidad mitológica, fuerza maligna, esperanza, desesperanza... no repite nada, simplemente culmina un ciclo iniciado con **Espiritualidad**, **La Virgen Triste** y ahora **Santa Cecilia**, donde la actriz consolida un estilo muy personal de ver y actuar el teatro. ■

UN ZUNZUN

VENIDO DEL NORTE

Freddy Artilles

Stephen Snyder y Gwynne Cropsey son una pareja de jóvenes norteamericanos de 31 y 24 años, respectivamente, que en Santa Cruz, California, comparten su tiempo entre las profesiones que sostienen sus vidas y el teatro para niños y jóvenes.

Gwynne es maestra de flauta y trabajadora social, y Stephen es maestro de Educación Ambiental, pero a la vez son miembros del grupo Chuchumbé, fundado hace dos años e integrado, además, por otros dos actores latinos. El grupo hace música y teatro para la gran cantidad de niños mexicanos que trabajan en los campos de California y para las escuelas de la zona, que mezclan en su matrícula a niños norteamericanos y latinos, todo lo cual condiciona el desempeño bilingüe del grupo.

Y sucedió que Gwynne y Stephen, a pesar de las dificultades y prohibiciones que para los viajes entre los dos países causa el diferendo Cuba-EEUU, decidieron este año visitar nuestro país con el propósito de trabajar para los niños cubanos.

ESTEBAN Y WENDY EN CUBA

Lo primero fue "cubanizar" un poco la difícil pronunciación de sus nombres, y fue así que los dos jóvenes se convirtieron para los amigos y niños cubanos en Esteban y Wendy.

En La Habana trabajaron, sin cobrar un centavo, en casas de cultura y museos, en los jardines de la UNEAC, en los hospitales Psiquiátrico y William

Soler y con los grupos teatrales Okantomí, Eclipse y Teatro Nacional de Guiñol. Pero necesitaban también un nombre que los identificara y una nueva obra para presentar al público; y pensando y haciendo fue que surgió el grupo Colibrí y el espectáculo **El zunzuncito**.

LA HISTORIA DEL ZUNZUNCITO

Basada en una leyenda de los indios norteamericanos, **El zunzuncito** (también una "cubanización" del colibrí que aparece en la fábula original) cuenta una historia llena de acción y poesía, tal y como corresponde a la imaginación aborígen.

En el principio del mundo, los animales viven en paz, pero un día se pelean y la Gran Creadora, molesta por el ruido, decide castigarlos tendiendo sobre el cielo un manto negro que oculta al Sol, el cual, hasta ese momento, brillaba sobre la Tierra todo el tiempo.

Así, la Tierra queda a oscuras y los animales deciden hacer algo. Comisionan a la serpiente, al aura y al león para que traten de quitar el manto, pero todos fracasan. Entonces el pequeño zunzún sube al cielo, logra llegar al manto y lo perfora en varias partes, pero cae exánime por el esfuerzo. Los demás animales ayudan al zunzún y éste logra subir dos veces más, aunque sólo consigue agujerear aquí y allá el enorme manto negro.

La Gran Creadora, que observa lo que sucede, se alegra de ver que ahora los animales se ayudan en lugar de pelear-



se y decide quitar el manto, pero determina que cada día cubrirá a la Tierra un tiempo para que la lección no sea olvidada. De este modo surgen el día y la noche, los agujeros hechos por el zunzuncito forman las estrellas y vuelve la armonía a la Tierra.

EL ESPECTACULO

Esteban y Wendy realizaron en Cuba el montaje de **El zunzuncito** partiendo de improvisaciones que fueron conformando el espectáculo, y para ello contaron con la colaboración de la destacada artista cubana de la pantomima Olga Flora Fábregas.

Sin un texto teatral escrito, pero con una línea de acción definida, los actores mezclan la narración de los sucesos con su representación, lo cual se convierte a veces en una ilustración de la historia con gestos, movimientos e incorporaciones físicas de los personajes, pero siempre consiguiendo involucrar al público de manera activa en la representación.

Uno de los requerimientos básicos del teatro para niños y a la vez uno de los aspectos más difíciles de lograr, es mantener la completa atención del público -que con frecuencia resulta heterogéneo por sus diversas edades- a lo largo de todo el espectáculo. Y

esto es algo que consigue plenamente **El zunzuncito** sin apelar a recursos fáciles y mediante la ejecutoria de un par de actores llenos de vitalidad, capaces de establecer una comunicación con los niños y al mismo tiempo de mantener sobre ellos un control que permita el desarrollo del juego teatral sin tropiezos.

Snyder y Cropsey han encontrado imágenes acertadas y fácilmente identificables por el público para incorporar los diversos personajes de la historia - la Serpiente, la Gran Creadora, el Aura, el León...-, establecen puentes entre las acciones y crean ambientes sonoros al tocar diversos instrumentos, algunos convencionales, como la flauta, y otros típicos del ámbito latinoamericano, como la quena, el charango, el bongó y el chekeré.

Un buen ejemplo de la incorporación del público al juego que se plantea en la pieza es la utilización de un niño para representar al zunzuncito, aunque resulta redundante la excesiva repetición en escena de la subida y bajada delavecilla al manto negro.

Acierta también la puesta en la solución escenográfica y de luces. La acción se inicia con un decorado lleno de colores y pleno de luz; luego una tela negra lo cubre y la iluminación se torna azul. Cuando uno de los animales previos al zunzuncito agujerea parte del manto, la luz adquiere un tono malva intermedio hasta que al final se retira el manto -que al darse vuelta aparece estrellado- y vuelve la luz plena hasta el final.

Imaginación, gracia, humor, vitalidad y buen ritmo en un espectáculo conducido por dos actores norteamericanos que hablan fluidamente nuestra lengua y que con su presencia ante cientos de niños cubanos han logrado horadar, como el valiente zunzuncito, el injusto y negro manto del bloqueo. ■

CLITEMNESTRA

EN LAS ESCALERAS DEL TIEMPO

Waldo González

"... el Tiempo es la sangre de los vivos".
Clitemnestra o el crimen
Marguerite Yourcenar

Poeta, ensayista, narradora (labor por la que es más conocida en el ámbito de nuestra lengua) y dramaturga, el breve pero sólido desempeño para la escena de Marguerite Yourcenar sería recogido en un volumen de **Teatro**, editado por Gallimard en 1971.

Esta "parte" de su creación -ignorada por algunos teatristas cubanos es-, si bien no tan vasta, no por ello menos excelente que su narrativa o su ensayística. De ahí su minuciosidad -afán perfeccionista para algunos, lo que rechazó la autora al responder "a los que suponen que paso el tiempo haciendo y deshaciendo mis obras de manera maniática"- como podemos apreciar al saber que reelaboró entera su pieza **¿Quién no tiene su Minotauro?**

Sobre su acercamiento a la mejor dramaturgia de todos los tiempos, hay por otro lado diversas pruebas, tal su lúcido conocimiento del teatro de los clásicos griegos, del Renacimiento, el clásico francés (leyó a Racine a los diez años y fue uno de sus autores de cabecera desde entonces), el romántico y el contemporáneo. Pero, además, en no pocas ocasiones tomó de este caudal dramático ideas y motivos que reinterpretaría en sus relatos, en-

tre los que puede mencionarse, particularmente, *Clitemnestra o el crimen*, incluido en **Fuegos** (1936).

Llevado y traído en la escena cubana desde 1990 hasta la fecha, este texto ha tenido suerte en nuestras tablas, a partir de que se estrenara en el Festival del Monólogo de ese año, cuando mereciera Premio de puesta el matancero Pedro Vera, quien dirigió a la actriz, también yumurina, Lea Milagros Hernández, meritoria en su labor. En aquel acercamiento experimental, el jurado -que integró este redactor- valoró la capacidad de redimensionar un texto narrativo y llevarlo ¿hasta sus últimas consecuencias? en una conceptualización de puesta que no poco le debe a Ionesco, Beckett y el postmodernismo.

A fines de 1994, el joven dramaturgo y realizador Jorge Luis Torres también se atrevería con *Clitemnestra* -según denominara su adaptación-, tras varios lauros alcanzados con su *opera prima* -uno de los cuales fue concedido por este cronista en el Festival de Teatro Camagüey'94-, **La obertura de Josafat** (publicada por *Tablas*, 1/93).

En otro lugar (*Bohemia*, 9/12/94), señalé que Torres respetó demasiado la



traducción *española* (que no *al español*) del relato, con lo que la verídica heroína se expresa en ocasiones de forma vetusta y, a fines del siglo XX y en plena postmodernidad, anacrónica. Ojo: la Yourcenar -subrayé entonces- logró en su decisiva obra, resumir no pocas de las experiencias humanas que en el mundo han sido proyectadas al futuro desde el presente. Porque además -para decirlo con un colega- "fue moderna porque antes supo ser antigua", a lo que yo añadiría que de ahí parte su contemporaneidad y su permanencia (que es como decir su universalidad), en tanto una de las últimas clásicas de esta centuria (que es como decir quizás una de las definitivas y definitorias).

Por ello, el adaptador-realizador pudo también eliminar trozos/parlamentos que apenas reiteran lo antes expresado o sugerido en el texto original *para ser leído*; del mismo modo, ciertas descripciones de vestuario u otra índole, innecesarias *ante el espectador que visualiza* -atuendo incluido, claro- al personaje en escena. Lo obvio, en teatro como en todas las artes y la literatura, sobra.

La puesta, por su parte, es sobria y precisa ya que no se vale de efectismos ni "ganchos" -esos *trucs* que decía Horacio Quiroga de sus contemporáneos-, como lamentablemente tenemos que soportar en otras realizaciones, donde se impone a los intérpretes tales artilugios de la más baja estofa, con el epidérmico ánimo de *épater...* ¿a quién?

A la limpieza en el detalle de la antiheroína Clitemnestra, Torres añade aristas casi siempre de valía que enriquecen su puesta, como lo danzario, lo gestual-expresivo y lo sugerente de modo general, salvo en algún que otro aspecto que no cuaja.

Así, el sombrero de pajilla, pobre alusión/referencia de Yarini que trata de remitirnos a un infeliz paralelo con el infiel Agamenón, el marido ausente en la guerra durante una década que llega con la amante más joven para provocar el odio inmediato de Clitemnestra, quien *mutatis mutandis* le es infiel con el sobrino de aquél, Egisto, sólo por saberse aún viva y codiciada y para dolerle a su ahora vituperado amor. De ahí su parlamento: "diez años es mucho tiempo; es más largo que la distancia entre la ciudad de Troya y el Castillo de Micenas; el rincón del pasado está más alto que el lugar en donde nos encontramos, pues sólo podemos bajar y no subir las escaleras del tiempo".

Para enriquecer su puesta, Torres incluye fragmentos de la tragedia de Esquilo que dimensionan el tejido dramático y, en consecuencia, dramático de su adaptación.

Con tal texto era menester una actriz de raza. En su primer unipersonal hasta la fecha, Verónica Lynn demuestra con creces sus dotes, al ofrecer un haz de recursos histriónicos: la organicidad, el plasticismo y el vigor/energía/fuerza de la actriz logran un *crescendo* como un ritual e impiden instantes gratuitos e imprecisiones; sólo rigor, pulcritud gestual y maestría artística, con lo que acontece ante el espectador uno de los mejores desempeños de la escena de los 90 y, sin duda, el más alto de 1994, en lo que se reconoce la mano directora.

Si a ello le añadimos los atinados diseños de luces de Nieves Laferté, banda sonora de Juan Piñera y vestuario de Erik Grass -quien igualmente *creó* un hermoso afiche-, se obtiene lo que se disfruta sobre la escena: una atmósfera que sugiere tanto o más de lo que dice, virtud de Torres, tal hiciera en la



puesta de **La obertura de Josafat**, siempre respaldado por tal vocación plástica sonora que tanto ayuda a su intención.

Mas, aquí esa labor adquiere rango mayor al multidimensionar la capacidad de evocación/tragicidad/locura que logra aportarle a su protagonista, gracias a ese *crescendo* con el que concluye, en un *tutti* luminoso y lírico de veras hermoso, este unipersonal, a la manera de un breve, sencillo pero genuino espectáculo -y no le temo al término, prostituido por el uso y abuso. Pienso que entre los méritos de Jorge Luis Torres está justamente el de aportar, con otros jóvenes, a la escena cubana actual un flujo de sangre *teatral*, a partir del instrumental conceptual y técnico ya mencionado y, por supuesto, de temas de la Antigüedad,

otra característica suya para la que se vale, como en este caso, de textos narrativos de alcance.

¿Será su impronta en las próximas puestas? No lo sé. Por lo pronto, con **Clitemnestra** las tablas cubanas de la primera mitad de esta década se anotan otro tanto -en ese tono menor, que no simplista, buscado por el equipo-, así como se evidencian, una vez más, las calidades de esa primera actriz que es Verónica Lynn.

De su fantasmagórico y real personaje, gracias a su actuación, seguiremos escuchando la voz misericordiosa y a un tiempo indetenible, que asegura al *Tiempo, sangre de los vivos*: "Y erraré por las noches a lo largo de los caminos, a la búsqueda de la justicia de Dios".■

NO NECESITAMOS OTRO HEROE

(Aproximaciones al espectáculo *Las Culpables*)

R.A.

Un corazón es tal vez algo sucio.
Pertenece a las tablas de anatomía
y al mostrador del carnicero.
Yo, prefiero tu cuerpo.
Marguerite Yourcenar



Algunos textos no escritos para el teatro han sido asumidos por teatristas y convertidos, con mayor o menor fortuna, en imagen escénica. Tal es el caso de la versión teatral española de **Don Quijote**, o la soviética de **Crimen y Castigo**, pasando por **El Maestro y Margarita**, **Muerte en Venecia**, entre otras novelas, noveletas, cuentos y poemas.

Marguerite Yourcenar, junto a Monique Lange, Marguerite Duras y Simone de Bouvorr integra la lista de escritoras de habla francesa que en este siglo han escrito, con letras de oro, su nombre en los anales de la literatura universal. Sin embargo, Yourcenar no es muy difundida en Cuba.

Sólo un libro, **Cuentos Orientales**, algunas notas y un cuento en publicaciones nacionales dan fe de su existencia.

¿Qué oculto magnetismo, qué extraña seducción ejercen sus textos, qué posibilidades de teatralidad ofrecen esas páginas compactas, donde el diálogo es casi nulo, qué imágenes siembra la escritora en los teatristas, especialmente en los más jóvenes, que insisten en montar sus escritos sobre la escena?

Registro en mi memoria cuatro puestas en escena de un mismo texto, **Clitemnestra o el Crimen**, y dos de **María Magdalena**. Son precisamente Clitemnestra y María Magdalena los personajes consagrados en un espectáculo titulado **Las Culpables** dirigido por Rolando Tarajano con las actrices de su Teatro en las Nubes, Niurka Noya y Liliam Kourí.

Urgen las historias de amor. Es hora ya de que las cosas, incluso las más atroces, se hagan por y con amor. Amor es una palabra de connotación mágica, como las palabras fe, espacio, muerte, mito. Asistir a una representación don-

de los seres ganan la superioridad o la inferioridad, donde el amor es el eje alrededor del cual giran los conflictos esenciales es ya un privilegio.

Las Culpables no apela ni manipula lo cotidiano. Los textos no se acercan a la realidad inmediata, se alejan de ella. Se trata de un espectáculo esencial con textos que gravitan sobre todas las latitudes, escritos sin pleonasmos, altamente depurados. **Las Culpables** es un producto artístico de altos vuelos estéticos donde imagen y palabra escrita o articulada alcanzan un equilibrio casi perfecto.

Los referentes empleados por la autora ya han sido utilizados por otros artistas, escritores o no, a lo largo de toda la historia del arte. La María Magdalena de Yourcenar no se aparta de la prostituta conversa por el amor y la fe en Dios. Clitemnestra no deja de ser la reina infiel que asesinó a su rey cuando regresó de la guerra luego de diez años de ausencia. Es en el sutil tratamiento psicológico, en la hondura de los conflictos internos de estas mujeres, no se precisa si vividos o soñados, en la especulación acerca de estos seres, ya míticos e irreales por la inverosimilitud de su existencia y su lejanía en el tiempo, donde Marguerite Yourcenar trasciende la leyenda que sustenta sus historias.

La puesta en escena constituye además de un acercamiento vital a categorías universales como lo son el amor y el odio, una aventura plástica sugerente y poco común en nuestros escenarios.

Rolando Tarajano apropia la obra de un joven pintor, Jorge Carracedo, quien a su vez para realizar su obra pictórica y en este caso el cuadro que participa directamente en la puesta, apropió una obra de Alberto Durero.

RAMÍ

AGROSO SUPA
LOS OJOS

una vez que se
de los aspectos y
de un teatro a
de un teatro a
de un teatro a

de un teatro a
de un teatro a
de un teatro a

de un teatro a
de un teatro a
de un teatro a

de un teatro a
de un teatro a
de un teatro a

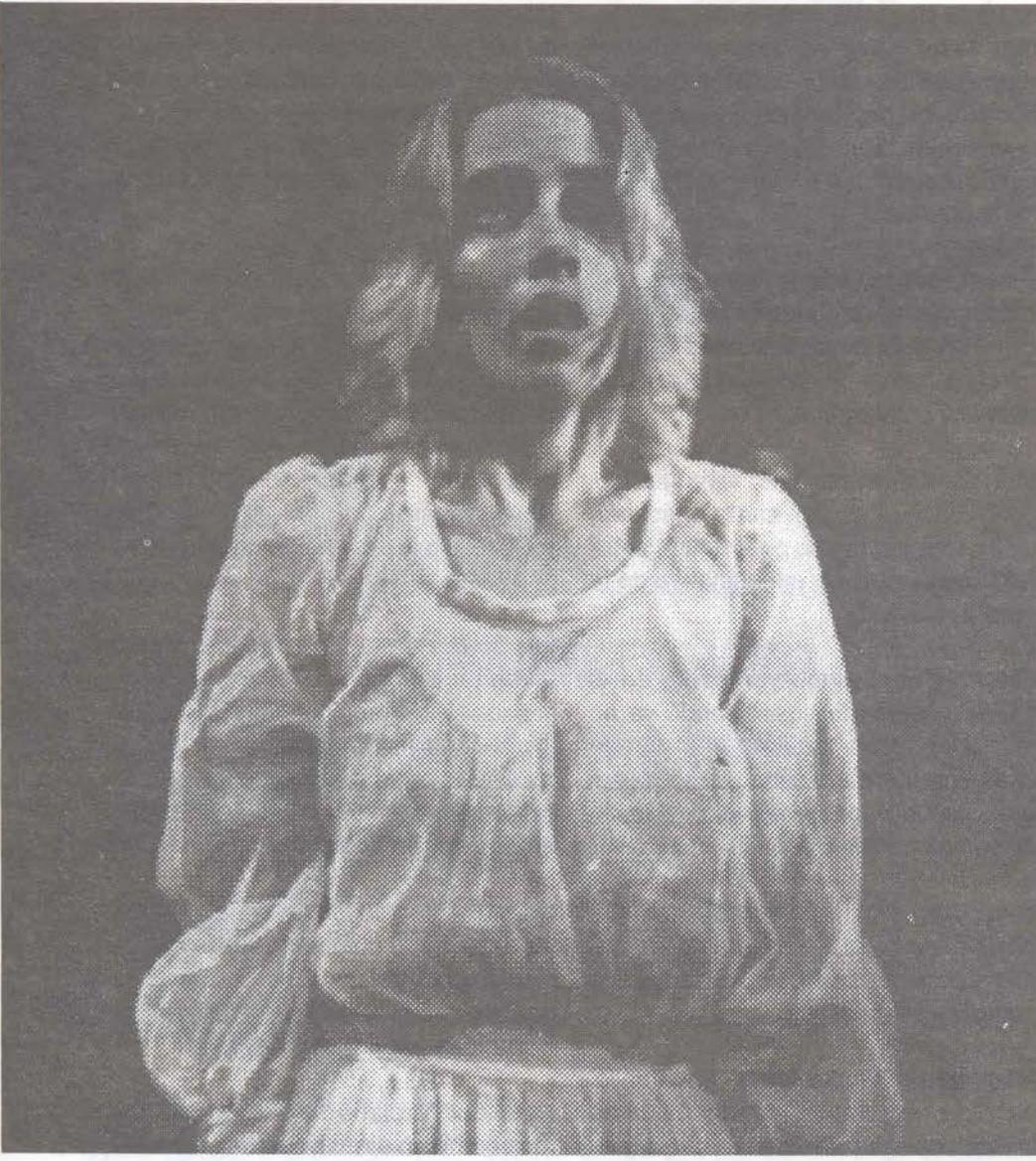
de un teatro a
de un teatro a
de un teatro a

de un teatro a
de un teatro a
de un teatro a

de un teatro a
de un teatro a
de un teatro a

de un teatro a
de un teatro a
de un teatro a

de un teatro a
de un teatro a
de un teatro a



El joven artista plástico coloca en lugar del rostro de Lucrecia su propio rostro, convierte la estilizada imagen en un andrógino contemporáneo que apunta con una daga contra su propio cuerpo. En el cuadro reza una inscripción: We don't need another hero. (No necesitamos otro héroe.)

El director concibió su espectáculo a partir de un sueño recurrente. Su familia lo ha encerrado y él escapa disfrazado de Lucrecia, la mujer del cuadro, pero cada habitación que atraviesa lo

conduce a otra así hasta que se descubre en el escenario de un teatro. Esta sensación de huir sin saber adónde, de fantasmagoría, de habitaciones que conducen a otras habitaciones late en toda la puesta. En el desolado espacio, se ubica una alfombra y el extraño cuadro develado a mitad de representación por una Magdalena en éxtasis, entregada a su Dios ausente, en la silla solitaria de Clitemnestra, en la alfombra circular rodeada de arena y en esa estatuilla blanca, remedo de un clásico esplendor, pero ya corrugada y ame-

nazante desde su estatismo... Lo demás es luz y sombra, música, silencio y dos actrices. Una de blanco con la boca casi negra, "como una sanguijuela henchida de sangre", y otra de rojo, pálida, convertida en "el más lívido de los fantasmas".

Estos criterios visuales rompen con el habitual atiborramiento de nuestros escenarios o la falsa sobriedad que en muchos casos no es otra cosa que pobreza imaginativa.

Las luces, diseñadas por el propio Jorge Carracedo, logran cierta opacidad, cierto toque arenoso que remite a otra realidad ni siquiera especulativa de la propia realidad.

Estamos ante algo inatrapable en el tiempo, seres eternos. Cuando ya no existamos ellos seguirán ahí, porque ellos son literatura, arte. **Las Culpables** es un espectáculo obsesivo de discursos obsesivos.

Magdalena y Clitemnestra desatan sus pasiones en una tempestad de imágenes verbales, de frases cortadas, de palabras estentóreas.

Magdalena (Niurka Noya) encarna el vicio que sucumbe ante una voluntad divina superior, arrolladora de pequeños. Clitemnestra (Liliam Kouri) es una fuerza oscura e insatisfecha. La venganza entre las tapias del palacio. La mujer que recibió la indiferencia de su único amor. Que esperó y envejeció. Clitemnestra no perdona la avidez de carne joven de su rey como perdona y se reivindica Magdalena, quien vivirá eternamente con los ojos clavados en el cielo donde desapareció el cadáver amortajado de su amor. Clitemnestra matará una y otra vez, en la vida y en la muerte, aunque vague eternamente picoteada por Las Erinnias con su cajita de recuerdos y el cuchillo asesino

(especie de pequeño tótem embarrado de sangre y coronado de plumas) clavado en sus ojos. Ambas mujeres son culpables, aman lo inalcanzable. Ambas, como lo que son, heroínas trágicas, van irremediamente a su destrucción.

El director lleva a las actrices a un cuidadoso y estricto empleo de sus recursos expresivos: utilizan al máximo aquellos que las perfecciona sobre la escena. En tanto la Kouri es una Clitemnestra asiática, contenida y de proyección corporal frontal; Niurka Noya encarna una Magdalena más gestual, sin excesos, voluptuosa, atractiva, ensombrecida por la lujuria.

Las actrices se complementan y equilibran un espectáculo eminentemente sensorial, plagado de sutilezas, donde lo danzario y lo teatral, el desequilibrio físico y el cuerpo estático, las máscaras faciales torcidas o sublimadas, dan un toque de envidiable profesionalidad.

Creo que uno de los aciertos principales del espectáculo radica en la valoración exacta de cada texto. Las palabras llegan, retozan, caen, ruedan, se distancian, dicen, desdicen...

Rolando Tarajano se revela una vez más como un director audaz, creativo, cuidadoso y de impecable gusto que convierte la alta literatura en alto teatro, sin conceder nada a la vulgaridad y reivindicando el papel de la palabra en la escena.

Juan Piñera corrobora su clase como músico y hombre de teatro creando un collage fascinante donde priman Verdi y el indio Rabin Shankar. **Las Culpables** constituye un agradable cordial de profunda y depurada poesía. Un reclamo a la perfección y al reencuentro con esa sensibilidad superior llamada Marguerite Yourcenar. ■

HECHO ARTÍSTICO DE MAYOR RELEVANCIA
EN LAS ARTES ESCÉNICAS DE LA CAPITAL 1994



En su primera edición

EL CENTRO DE TEATRO Y DANZA DE LA HABANA,
otorgó el

PREMIO ANUAL
1994

a
Abelardo Estorino

por su obra *PARECE BLANCA*

FIDEL PAJARES



RAMIRO
GUERRA
y la *Danza* en Cuba

**DESVELO
Y OBSESIONES
DE UN MAESTRO**

R. A.

Editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1993, **Ramiro Guerra y la Danza en Cuba**, del licenciado en Arte Danzario Fidel Pajares Santiesteban, resulta un título de incalculable valor para estudiosos, profesionales (coreógrafos, bailarines, maestros) y amantes del arte danzario.

Fidel Pajares, bailarín, profesor y regisseur, expresa en la presentación de su libro:

"Ramiro Guerra, quien transitó por todas las manifestaciones danzarias en el ámbito profesional, nos ha legado tanto a bailarines, profesores, creadores e investigadores un caudal de experiencias necesarias a nuestro trabajo cotidiano.

"Este volumen nos guiará por tópicos a toda una reflexión como texto de consulta, ya que va desde los problemas de la psicología a tratar en el mundo de la danza en sus diferentes procesos, como intérprete, como pedagogo, como creador, hasta la localización estética y literaria de la misma."

Libro ameno, rico en vivencias, claras y oscuras, estimulantes y terribles, donde la libertad expresiva y la represión pugnan a cada paso, nos acerca a una personalidad creadora, vas-

ta, amplia y compleja que incursionó e incursiona "en la didáctica y en la enseñanza de la danza".

Ramiro Guerra desarrolló a la vez "todo un pensamiento estético que no sólo guió la proyección artística de la danza en Cuba, sino que también penetró en el mundo del teatro cubano, captó la necesidad de introducirse en el aspecto multirracial de nuestra nacionalidad", clave en el basamento de nuestras compañías danzarias mediante sus diferentes estilos en pos "del espíritu, de la forma de un ballet cubano", y encaminó su labor en la promoción cultural "a la creación de un público". De ahí que Pajares concluya con la afirmación de que ignorar la personalidad artística de este creador, "fundamentalmente su obra coreográfica sería un error".

A través de los testimonios del propio Ramiro Guerra y de otras personalidades artísticas que lo rodearon y siguieron en su trabajo, este libro, y coincido con Pajares, salda una deuda histórica con el hombre que, escudado en su vasta cultura teatral y danzaria siempre enriquecida por días de estudio, paciente e impaciente esfuerzo, emprendió el camino de la danza moderna y afrontó su desarrollo en Cuba, sentando así el ideal estético de nuestra danza nacional.

LIBROS

"Al estudiar e investigar la obra de Ramiro Guerra, es mi propósito evidenciar su trascendental importancia dentro de nuestra cultura y al mismo tiempo dentro del ámbito danzario universal..."

"Este acercamiento a su personalidad creadora, a su obra que abarca lo artístico y lo conceptual, no es más que ir en busca de la verdad en la danza moderna cubana, sus postulas y sus principios..."

Acercarse a la vida y obra del coreógrafo de **Medea y los negreros, Suite Yorubá, Orfeo Antillano**, entre otras, es acercarse a una personalidad férrea, entregada a un ideal que, como él mismo expresara rememorando una de sus primeras presentaciones en el Aula Magna de la Universidad de La Habana: "Fue como plantar la primera piedra por el respeto al bailarín masculino en tierras del subdesarrollo."

No interesa contar el libro ni deshacerse en apologías. Cabe decir que la verdad se impone y que no hay nada más seguro que un día detrás de otro. Ahí están Ramiro Guerra y sus obras, sus talleres, sus traducciones y artículos. La negación de la historia, al decir de un crítico respetable, conduce a la oscuridad y al vacío. Las arbitrariedades, dogmatismos e incomprendimientos, desgarradoramente rememoradas en el libro, sólo contribuyeron a detener, a tratar de detener un proceso creativo indetenible que se consolidaba y que había ganado vida propia.

El libro de Fidel Pajares reivindica y reafirma una presencia profundamente comprometida con la cultura cubana y universal. Para los que Ramiro Guerra sólo es un nombre, el libro lo muestra en casi toda su intensidad, porque no todo se recoge ni se expresa con palabras; para los que Ramiro Guerra es aún un ser vivo, creador, constituye un alivio estimulante ver plasmadas en blanco y negro las obsesiones, ideas y desvelos del maestro.

Libro nostálgico, necesario por su carga conceptual y técnica, y por las profundas vivencias que atrapa en sus páginas, debe ser leído y estudiado por aquellos jóvenes que no conocen y, que según el propio Ramiro Guerra: "...han crecido sin historia; pues les hicieron

LIBROS

LIBROS

LIBROS

creer que debían iniciarla triunfalmente sin mirar hacia atrás. Pero alguien sin pasado no posee sentido de continuidad, no se siente pertenecer a una cadena de significados que son los que empujan hacia adelante y los pueden proteger contra errores que la experiencia del ayer les puede evitar".

Y por los conocedores, jóvenes o no, por los que ya han recorrido parte del camino infinito, tortuoso, incierto de la creación.

A pesar de **Ramiro Guerra y la Danza en Cuba**, la vida y obra del artista cubano es aún fuente de estudio profundo, descubrimientos e investigación. Esta obra es sólo un punto de partida, el inicio de una valoración inconclusa y nada definitiva, un llamado al estudio, al fortalecimiento de la memoria, a la apropiación y aprehensión de lo ya hecho, una advertencia para que no se cometan ni se repitan los mismos errores, una exigencia de respeto total y humilde al artista y su obra.

Pese a que la arbitrariedad y el dogma, la ignorancia e insolencia se imponen en algunas épocas, acaban definitivamente derrumbándose, tanta es esencialmente, su debilidad. Debilidad generada por la inconstancia, la dispersión, la falta de rigor para seleccionar y fluir por un camino cuyo tránsito exige entrega, estudio, sacrificio y mucha fe en el prójimo y en sí mismo.

Cabe terminar este comentario con unas palabras de Rine Leal:

"Ramiro es siempre la vanguardia, entendiendo como tal ese proceso dialéctico de continuidad y ruptura, de herencia enriquecida, de insatisfacción y regocijo, de búsqueda y encuentro.

"Históricamente fue el iniciador, teórico, profesor y practicante de la danza moderna entre nosotros, venciendo desde burlas hasta zancadillas, personalmente fue el primero que se atrevió a luchar contra incontables molinos de viento. Artísticamente, es un creador que amplió el vasto horizonte de la danza y descubrió expresiones que hoy entrega generosamente a sus alumnos". ■

UN NUEVO RETO PARA LAS ARTES ESCENICAS CUBANAS: LA COMERCIALIZACION INTERNACIONAL

Cristina Amaya

Los tiempos que corren, y que han determinado nuevas formas de enfoque económico en la gestión de todas las esferas de la vida nacional, no han dejado a un lado las diferentes manifestaciones estéticas y por consiguiente las artes escénicas.

Nuevas exigencias, junto con las limitaciones objetivas del período en que vivimos, demandan el desarrollo también de nuevos estilos de trabajo que permitan una adecuación -sin concesiones- a las demandas de un mercado altamente competitivo donde Cuba aspira a insertarse comercialmente.

En este empeño no sólo se ven involucrados los artistas, sino también los especialistas que, vinculados directamente a la actividad artística, son los encargados en última instancia de su promoción y comercialización de forma directa.

Se impone por tal motivo, una nueva forma de pensamiento y acción en la gestión de todos los implicados de una forma u otra en este proceso, que, por supuesto, no puede importarse como "modelo" de ninguna estrategia de marketing ya establecida en otras latitudes, pero que debe concebirse a partir de nuestras condiciones objetivas, las características de nuestro producto y las exigencias de los mercados internacionales, de nuestro interés, de ahí el reto en el que considero nos encontramos inmersos.

Cuba cuenta con un potencial extraordinario de talento, no sólo artístico sino también técnico, docente e investigativo en el terreno de las artes escénicas. En cualquier confrontación internacional Cuba sale airosa en tal sentido, donde sólo países con una política cultural estructurada y sólida pueden competir. Sin embargo, este potencial necesita ser rediseñado desde el punto de vista de las exigencias

del mercado a los efectos de hacerlo atractivo y competitivo en términos comerciales.

Una primera aproximación a este fenómeno, nos muestra que el mercado de las artes escénicas está perfectamente estructurado como cualquier mercado de otro tipo de productos, coexistiendo en el mismo todas las categorías tradicionales, como son, entre otros, compradores, vendedores, agentes, representantes, circuitos de venta, ferias comerciales, sponsors, promotores, catálogos de ofertas, congresos de managers y administradores.

Como punto de partida esencial, cualquier intento de inserción comercial en los canales de este mercado supone por tanto la adopción de lenguajes y fórmulas de trabajo ya estandarizadas y reconocidas internacionalmente como práctica habitual. En primer término, las referidas a las técnicas de promoción y dentro de ellas la publicidad como eslabón básico de la gestión, encaminada a la venta de nuestro producto, en el que las imágenes cobran un peso decisivo.

Paralelamente, resulta imprescindible conocer "las reglas del juego" que rigen la dinámica de la oferta y la demanda de este producto a nivel internacional y cuáles son las pautas a seguir para satisfacer comercialmente las exigencias, tanto de los agentes, como de los consumidores directos en los diferentes circuitos. Asimismo se hace necesario adentrarse además en aspectos concretos referidos a elementos directos de la negociación, tales como comportamiento de las diversas manifestaciones que componen las artes escénicas con relación a su tratamiento por categorías y su ubicación en distintos circuitos de programación, parámetros económicos sobre los que se establecen los contratos, formas de negociación, eventos comerciales a nivel internacional

donde se desarrollan las principales negociaciones con vista a giras de carácter comercial, formato en que debe presentarse la oferta para satisfacer las exigencias de los compradores e información técnica complementaria con que debe contarse.

Ante este nuevo campo de trabajo se impone el desarrollo de líneas de acción que nos lleven a encontrar ese nuevo "estilo gerencial" que posibilite resultados económicos concretos.

Se hace, ante todo, necesario comenzar por desarrollar lo que pudiéramos llamar una "cultura de la comercialización" donde todos los eslabones que integran la amplia cadena involucrada en este fenómeno, desde los creadores hasta los especialistas, ganen conciencia acerca de la necesidad de dominar los matices del tema y su complejidad, así como desarrollar de conjunto estrategias audaces que nos permitan introducirnos y competir con efectividad en diferentes niveles de trabajo y variantes de negocios sin hacer concesiones estéticas ni de otro tipo que afecten la autenticidad de nuestro producto cultural.

Entre las tareas concretas que deben abordarse se encuentran:

- La investigación a fondo de la naturaleza y "modus operandi" de los diferentes mercados geográficos y de sus principales circuitos.
- El desarrollo de acciones que doten a nuestros proyectos de formatos de presentación contemporáneos dentro de estrategias promocionales concretas.
- La definición de la esencia que caracteriza y diferencia a un proyecto artístico de otro, de forma tal que cada oferta sea un producto único y particular en sí mismo.
- El desarrollo de la imagen que va a identificar a cada proyecto artístico así como a las instancias intermediarias en la gestión

comercializadora, de forma tal que cada uno posea personalidad propia.

- La búsqueda por parte de los propios colectivos de proposiciones artísticas atractivas, económicas y factibles de ser comercializadas a la luz de los nuevos tiempos.
- La reflexión teórica acerca de cómo lograr competir con espectáculos cuya factura resulte internacionalmente aceptada sin hacer concesiones a nuestra esencia, principales valores culturales y las necesidades expresivas actuales de los creadores cubanos.
- La búsqueda de patrocinadores que colaboren en la gestión de nuestros proyectos a diferentes niveles de trabajo, como pueden ser, entre otros, promoción, transportación aérea, facilidades logísticas.

El reclamo por la inserción de nuestras manifestaciones escénicas en los circuitos netamente comerciales -lo que resulta una demanda de hoy día- no excluye la participación de nuestros grupos en todas aquellas plataformas que puedan constituir vías promocionales y de intercambio cultural, como pueden ser los festivales no comerciales, concursos y eventos culturales de diferentes tipos.

Por el contrario, consideramos que esta nueva posibilidad constituye un complemento a la gestión puramente cultural, que amplía el espectro de posibilidades para nuestra escena.

Con el presente trabajo sólo pretendemos abrir un espacio para la reflexión de conjunto sobre un tema que abre infinitas posibilidades para nuestras artes escénicas de hoy y de mañana.

De la habilidad, capacidad y talento que seamos capaces de desplegar de conjunto en el momento actual creadores, teóricos y especialistas dependerá el éxito que obtengamos en esta nueva empresa. ■

repertorio

Revista de
especialización
teatral

Ensayo
y reflexión
teórica
en torno
al hecho escénico

Revista repertorio. Salón F, Patio
Barroco, 16 de septiembre # 63,
Centro Querétaro, 76000,
Gro, México.

TABLILLAS

CINARS

Commerce International des Arts de la Scène
o sea

Comercio Internacional de las Artes Escénicas

Esta feria comercial, una de las más importantes del mundo se efectúa cada dos años en Montreal, Canadá, atrayendo a más de 25 países y un número de compradores, directores de festivales, agentes y representantes de artistas, superior a los 400.

El Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba (CNAE), que cada vez se introduce más en los canales de promoción y comercialización, participó por primera vez en su sexta edición, del 29 de noviembre al 2 de diciembre de 1994. En esta ocasión, asistieron 28 países de todos los continentes, registrándose cerca de 450 personas.

Los resultados alcanzados fueron muy satisfactorios, iniciándose un total de 19 negociaciones con potenciales compradores de 9 países.

Otro aspecto importante, lo constituyó el contacto con 15 Festivales Internacionales, destacándose por ejemplo, el de Singapore cuyo presupuesto alcanza la increíble cifra de 12,7 millones de USD.

El II Festival de Pantomima UNEAC '94 se celebró en la primera quincena del mes de noviembre, convocado por la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, con la colaboración y apoyo del Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE), el Centro de Teatro y Danza de La Habana (CTDH) y el coauspicio de la Asociación Hermanos Salz (AHS) y la Asociación Nacional de Sordos de Cuba (ANSOC). Este fue diseñado con el objetivo de estimular el trabajo individual del actor mimo y de directores artísticos de la especialidad, y con el afán de promocionar la pantomima.

El Complejo Teatral Bertolt Brecht y el Teatro Mella abrieron sus puertas durante casi una semana a los exponentes de la disciplina. Se presentaron obras de mimos profesionales e integrantes de grupos no profesionales, poseedores de un currículum meritorio. En este sentido resultó interesante poder ver en escena el teatro para sordos, representado por actores sordos, así como obras donde la pantomima se mostraba como solución dentro del lenguaje expresivo.

El Festival mostró las búsquedas actuales de la pantomima y el camino hacia donde se orienta la manifestación.



Convocado por la Sección de Crítica y Teatrología de la Asociación de Artistas de la UNEAC, se celebró entre el 19 y el 23 de septiembre, el evento teórico: *El teatro cubano en la década de los 70: una mirada indagadora y reflexiva*.

Entre los objetivos a debatir sobresalieron: la indagación y análisis del proceso evolutivo de las diversas tendencias y grupos en los años 70, y el estudio de las zonas de continuidad, ruptura y detenimiento del proceso de desarrollo en la década. Bárbara Rivero, actual presidenta de la Sección de Crítica, quien tuvo a su cargo la conducción del evento, lo consideró: "Una reunión donde se pudo reflexionar sobre los diversos problemas de la 'sinuosa' década en el teatro cubano".

Mensaje

Queridos Teatristas Cubanos.

Obras memorables, voluntades persistentes, anhelos y esperanzas renovadas, vuelven a emocionarnos al celebrar hoy el Día del Teatro Cubano. Los sucesos del Teatro Villanueva ocurridos el 22 de enero de 1869, revelaron la disposición de los artistas escénicos para hacer del teatro otro camino, enriquecedor de la Historia y la Cultura Cubana preservando los propósitos más nobles de nuestro arte.

Circunstancias muy significativas en el orden artístico, social y cultural, modelan el panorama actual del teatro cubano. Tras varios años de gestación de las disímiles líneas creativas que sustentan nuestra escena, podemos presentar las experiencias de más alto nivel artístico que expresan la esencia de su carácter multifacético en lo que a intereses temáticos y de lenguajes escénicos se refiere. Año tras año, de generación en generación, la misma vocación de compromiso creador se mantiene para animar las contrastantes metáforas que habitan los escenarios y convocan a los espectadores.

En ocasión tan propicia nos alegra convocar al Festival de Teatro de La Habana, que se celebrará desde el 22 de septiembre hasta el 1ro. de octubre de 1995.

Numerosos gestos, a veces anónimos, de artistas, técnicos, críticos, y especialistas de nuestros colectivos teatrales y danzarios, y de diferentes instituciones culturales y organismos cubanos, junto a teatristas y amigos de otras regiones del mundo, han construido la identidad verdadera de este Festival que arriba a sus quince años de fundado. Tales razones confieren a la cita teatral habanera especial repercusión.

Este año el Festival de Teatro de La Habana presentará un amplio panorama de los principales acontecimientos escénicos que han dejado huellas en nuestro teatro. Aspiramos a convertir los escenarios y la ciudad toda en un lugar posible para rescatar del recuerdo las imágenes orientadoras del rumbo de las producciones teatrales contemporáneas. Ofreceremos la riqueza de la práctica escénica de hoy y crearemos espacios para vislumbrar, en los noveles proyectos, el teatro emergente del futuro.

Sin fronteras de edades ni estilos o técnicas, el teatro en sus distintos formatos y modelos de expresión integrará fundamentalmente la muestra internacional.

Desarrollaremos también, eventos especiales en coordinación con el Instituto Nacional de Las Artes Escénicas y la Música del Ministerio de Cultura de España, la Asociación de Directores de Escenas de España, el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, el CELCIT, el Odin Teatret, La Universidad del Teatro Euroasiano, el ITI, la ASSITEJ, la Asociación Internacional de Críticos Teatrales, la UNEAC, la Casa de las Américas, la Revista Criterios, el Instituto Superior de Arte y otras instituciones cubanas e internacionales que tradicionalmente ofrecen sus apoyos al Festival. Entre los eventos se hallarán encuentros de críticos, directores de escenas, investigadores, autores teatrales, actores, coreógrafos, directores de festivales internacionales, pedagogos, testimonios de personalidades, talleres demostrativos, exposiciones de publicaciones y libros, arquitectura, espacios y diseños teatrales y títeres cubanos.

A la trascendencia de la próxima edición contribuirá la realización del "Festival Español de las Artes en Cuba"; programa coordinado por ambos Ministerios de Cultura que permitirá la promoción y el desarrollo de proyectos artísticos entre creadores de nuestros países.

En este contexto realizaremos el hermanamiento entre el FIT de Cádiz y el Festival de Teatro de La Habana para afirmar nuestros históricos y permanentes lazos de intercambio artístico y humano.

Proposiciones de diecinueve países han llegado a La Habana, interesados en participar en nuestro Festival, debido a que muchos amigos han difundido nuestra convocatoria. Especial agradecimiento debemos hacer ahora al ISTA, dirigido por Eugenio Barba y al Festival Internacional de Londrina que dirige Nitis Jacón, en Brasil; al FIT de Cádiz y su director Pepe Bablé, a la Ade y su Secretario General Juan Antonio Hormigón y al CELCIT, dirigido por Luis Molina, en España.

Hacer teatro día a día y concebir un Festival como el nuestro supone una enorme voluntad creadora, pero, sobre todo, una gran confianza en el espíritu común de todos nuestros artistas y espectadores. Haremos otra vez el Festival uniendo los sueños, las certezas y los esfuerzos imprescindibles de la familia teatral cubana. La que ahora invita a los artistas e instituciones culturales que siempre han brindado al teatro sus valiosos aportes a incorporarse a nuestra fiesta.

Reencontrarnos con los caminos del teatro que aún va de pueblo en pueblo apostando por la vida, será también un acto de perdurable recuerdo a José Martí. "En teatro como en todo podemos crear en Cuba". Para hacer posible nuevamente esta idea suya, les convocamos a ustedes, queridos amigos.

Muchas felicidades,

Consejo Nacional de las Artes Escénicas

El dramaturgo e investigador cubano Freddy Artilles, fue invitado al Festival de Teatro para Niños y Jóvenes Perú'94, con una intervención sobre el teatro para niños en Cuba.

También estuvo presente en el XIII Encuentro Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, celebrado en la universidad La Cantuta, de Chosica. Impartió tres charlas sobre el teatro para niños en Cuba, y participó en un panel con los escritores extranjeros invitados al Evento.

Además, presentó una conferencia en la Escuela de Arte Dramático de Lima sobre las técnicas del teatro de títeres, un curso sobre "Historia, Teoría y Desarrollo del Teatro de Títeres" y un taller sobre "Adaptación Dramática".

Pinar del Río EN ESCENA

Entre las actividades realizadas por el **Consejo Provincial de las Artes Escénicas de Pinar del Río**, se destacan:

La celebración del Festival del Humor, el Festival de la Magia y el Festival Internacional de Habaneras; los estrenos de **La Cucarachita Martina**, por el grupo Caballito Blanco y **Mujeres y Mujeres**, por el colectivo Rumbo.

El Trio de Cámara de la orquesta del Consejo Provincial de las Artes Escénicas estuvo presente en el Festival Internacional de Música de Cámara, realizado en el mes de diciembre en la ciudad de Santiago de Cuba.

AGRUPACIONES CUBANAS EN FESTIVALES

- Festival Internacional de Bogotá, Colombia
Conjunto Folklórico.
- Festival de las Artes, Costa Rica
Galiano 108.
- Festival de Verano, España
Danza Abierta.
- Festival Iglual, Suecia
Gerardo Fullea León y Rubén Darío Salazar.
- Festival de Hamburgo, Alemania
Danza Abierta.
- Festival de Teatro de Córdoba, Argentina
Grupo Buendía.
- Festival de Teatro de Samara, Rusia
Grupo Buendía, Ricardo Garal y Bárbara Oviedo.
- Festival de Londrina, Brasil
Eberto García Abreu.
- Festival Afrocubano, Canadá
Teatro del Caribe, Santiago de Cuba.
- Festival Internacional de Teatro del Caribe, Colombia.
Teatro a Cuestas.
- Festival Internacional de Teatro Universitario, Colombia
Vicente Revuelta.
- Festival Internacional de Teatro Experimental. El Cairo. Egipto
Raquel Revuelta.
- Festival del Sur. Encuentro teatral Tres Continentes. Agüimes.
España
Raquel Revuelta.
- Festival de Otoño, España
Teatro Mío.
- Festival de Cádiz, España:
Cuba estuvo representada en este importante Festival por: Teatro Mío, Galiano 108, Danza Oráculo, Lecsy Tejeda (Presidenta del CNAE), Yana Elsa Brugal (Directora Revista Tablas), Rosa Ileana Boudet (Directora Revista Conjunto), Eberto García, (Director de Eventos), Ileana Azor (Crítica e Investigadora Teatral) y Eloy Alfonso (Funcionario Relaciones Internacionales).
- Festival de Bilbao, España
Grupo Papalote.
- Festival Internacional de Títeres de Cádiz, España
Angel Ulises García y Arline Pérez.
- Festival Internacional de Títeres, Francia
Grupo Papalote.
- Festival de Teatro dell'Avaha, Italia
Milvis López.
- Festival Internacional de Italia
Víctor Varela.
- Festival Internacional de Teatro de Occidente, Venezuela
Teatro Mío.
- VIII Festival Internacional de Teatro de la Universidad Politécnica,
Venezuela
José Oriol González.

Los sueños de Sor Juana

En perseguirme, Mundo, ¿qué intereses?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
Poner bellezas en mi entendimiento
Y no mi entendimiento en las bellezas?
En perseguirme, Mundo, ¿qué intereses?

Sor Juana Inés de la Cruz

Jueguespacio (teatro del espacio en juegos), dirigido por el Director teatral Pepe Santos, prepara el estreno de **Los sueños prohibidos de Sor Juana**, producción coauspiciada por la Embajada de México en Cuba. La obra conmemorará el tercer centenario de la muerte de la poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz.

Las ansias de saber, fuente preliminar en la vida de Sor Juana, y la importancia que le concedió a la creación en condiciones no siempre favorables, son pilares, que mediante los sueños activan la apasionante puesta. Lo lúdico, unido a la recontextualización poética, nutren la atmósfera dramática, caracterizada por un vertiginoso juego donde cuatro actores transitan e invocan al mismo personaje.

ESCENAMATANCERA

El colectivo matancero Danza Espiral, realizó diversas presentaciones en la Casa de la Cultura Bonifacio Byrne durante el Festival de Jóvenes Intérpretes, celebrado en el teatro Sauto en el mes de agosto. La agrupación danzaría en la actualidad ha asumido una experiencia en la red turística, la que le ha proporcionado un creciente reconocimiento en este ámbito.

Teatro D'Sur estrenó en el mes de agosto el espectáculo *¿Tun tun, quién es?*, con la actuación de Wilfredo Mesa y la dirección de Pedro Vera. El unipersonal está basado en comedias del autor Abelardo Estorino.

Las funciones del teatro Sauto en el mes de agosto estuvieron dirigidas fundamentalmente a los niños y jóvenes. Se estrenó el espectáculo *Viva el verano*, que acaparó la atención de niños y adolescentes y fue dirigido por Rubén Darío Salazar, con diseño de luces, escenografía y vestuario de Zenén Calero y el guión de Freddy Maragoto. Por segunda vez consecutiva el grupo **Mirón Cubano** participó en las Fiestas de María Pita, en La Coruña, España. En esta ocasión realizó el estreno del espectáculo callejero: *La extraña y anacrónica aventura de Don Quijote en una insula del Caribe y otros sucesos dignos de saberse y representarse*, original de Albio Paz, que se convirtió en un verdadero acontecimiento.

La agrupación matancera Papalote se presentó por segunda ocasión en el Festival Internacional de la Marioneta, celebrado en Francia, con la obra *Ikú y Elegguá*. El evento se realiza cada tres años desde 1961, auspiciado por la UNIMA, y es reconocido como el encuentro más importante de la manifestación. La agrupación también estuvo presente en el Festival Internacional de Títeres de Bilbao, celebrado en el mes de diciembre, con la obra *Okín, eiyé ayé*, escrita y dirigida por René Fernández.

foto: Julián Salas



PEQUEÑO TEATRO de La Habana

Fundado por José Milián en 1989, Pequeño Teatro de La Habana, arribó a su primer lustro de vida artística. Para conmemorar la fecha y aprovechando su último estreno **Las mariposas saltan al vacío**, los integrantes del colectivo expusieron al público en el Café Teatro Brecht, una muestra gráfica que memoraba el trabajo del período

La agrupación, surgida con el interés de versionar textos del repertorio teatral universal y cubano, ha combinado en su estética elementos del teatro musical y dramático, concediéndole mayor importancia al trabajo con el actor que a los elementos escenográficos de la puesta.

José Milián considera premisa inalterable hacer un teatro cubano a la altura de los textos del repertorio universal. Entre las obras montadas aparecen: **Para matar a Carmen**, con la que inicia el colectivo su recorrido artístico, **La toma de La Habana por los ingleses**, obra que acentúa el estro creativo de Milián, **El amor no es un sueño de verano**, **La rueda de casino**, **Estado de locura ...** hasta llegar a las **Mariposas...** donde se aborda el polémico tema del Sida y las emanaciones lógicas que deriva éste tanto en pacientes como allegados.

El director de la agrupación sostiene que la mayor dificultad radica en: "la inestabilidad actoral, en encontrar el actor ideal para el montaje; pese a ello los resultados artísticos conceden al grupo gran importancia en la escena nacional".

Pequeño Teatro continúa su camino tratando de hacer perdurar los principios por los que fue creado hace ya cinco años.

TOYMAKER'S *Dream* EL MILAGROSO SUEÑO DE LOS DIOS

Precedido por una amplia publicidad, debido a los recursos y efectos especiales que traerían a La Habana, nos visitó la compañía norteamericana Impact Productions.

La sala Avellaneda del Teatro Nacional de Cuba sirvió de escenario al colectivo, que luego de romper el eterno bloqueo norteamericano hacia nuestro pueblo, presentó (ya sin el fulgor de los recursos anunciados) la obra **Toymaker's Dream** (*El sueño del fabricante de juguetes*), inspirada en el cuento **Toymaker and Son** del inglés Collin Harbison.

Toymaker's... es una representación diseñada a partir de un lenguaje ecléctico, con un profundo discurso religioso y un trazo entre fuerzas eternamente antagónicas: el bien y el mal. Se puede hablar de ballet, pantomima, danza, baile, gesto... y otra serie de elementos escenográficos y de vestuario que dan a la obra consistencia y plasticidad.

La puesta adolece de los recursos y efectos especiales, que privaron al espectador cubano de una obra, al parecer espectacular. También resulta endeble la continua intervención del narrador, que trata de hacernos comprender lo que es evidente, por lo que resulta innecesario y minimizador.

La música de Michel Demus, llena de lirismo y provista de notas electrónicas y otros efectos garantiza la atmósfera onírica. Asimismo Roger Nix, quien representa al malvado Aprendiz, logra una dinámica interpretación de su personaje. Aaron M. Vokun y Eton Roy Litzner se muestran vitales y con elegancia en sus roles.

Toymaker's Dream, más que el milagroso sueño de los dioses, presentó un mensaje humanitario de respeto y admiración por el hombre y sus obras.

TEMPORADA DE LA DANZA



En el mes de noviembre, auspiciado por el Grupo Danza Abierta, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE), el Centro de Teatro y Danza de La Habana (CTDH) y el Centro para el Desarrollo de la Danza (CEDEDANZA), se realizó la Muestra Internacional Danzaria, que incorporó talleres y representaciones.

Los talleres se efectuaron en las mañanas durante una semana en los tablancillos del Conjunto Folklórico Nacional y asistieron bailarines de nuestras agrupaciones, estudiantes de la Escuela Nacional de Danza y del Instituto Superior de Arte. Impartido por los profesores Pep Ramis y María Muñoz (España), Herculía López y Yasmín Villavicencio (Venezuela), los talleres abordaron: Técnicas de vanguardia, elementos indispensables para el trabajo de concentración y relajación del sistema nervioso, el trabajo anatómico del cuerpo con sus glándulas y canales de limpieza, así como principios básicos a partir de los cuales estos creadores conforman sus obras.

Los grupos participantes fueron: Mal Pelo, de España; Herculía López (Contradanza) y Danza Contemporánea de Maracaibo, ambos de Venezuela. El trabajo con técnicas expresivas de vanguardia, el juego con elementos del discurso, no necesariamente danzarios, y la integración de la música al diálogo escénico, en pos de un lenguaje renovador, caracterizaron las representaciones. La puesta **Orillas del mar eterno**, estrenada en el Cuarto Encuentro Internacional de Creadores de Contradanza, Navajín, Venezuela, presentó por primera vez en Cuba el dúo de Herculía López y Marianela Boán.

La Muestra permitió un acercamiento a la danza que se realiza en otros contextos, a la vez que evidenció el caudal y riqueza de la expresión, manifestación de lenguaje inagotable y universal.

ELSINOR

La Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte convoca a todos los estudiantes, egresados, docentes e investigadores de las instituciones universitarias cubanas e internacionales interesadas en confrontar sus propuestas artístico-creadoras, investigativas y docentes en el arte teatral y el arte danzario, a participar en las actividades programadas en la IX edición del Festival ELSINOR que se realizará en Ciudad de la Habana desde el 12 hasta el 25 de junio de 1995.

Los participantes en la muestra escénica que así lo deseen podrán optar, previa inscripción, por los premios que en esta edición otorgarán diversas instituciones (Consejo Nacional de las Artes Escénicas, Revista Conjunto del Departamento de Teatro de la Casa de las Américas, Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, Centro de Teatro y Danza y Asociación Hermanos Saíz a:

- Mejor Interpretación Femenina
- Mejor Interpretación Masculina
- Mejor Labor Coreográfica
- Mejor Texto Dramático
- Mejor Diseño Escénico
- Mejor Puesta en Escena

Para mayor información dirigirse a:

Facultad de Artes Escénicas, I.S.A. Calle 120 No. 1110 e/ 9na. y 13, Cubanacán, Playa Ciudad de La Habana, Cuba.
Telfs.: 21 0671, 21 8388 y 21 9780
Fax: (537) 39 6633

El IX Festival ELSINOR incluirá: Un Evento Teórico que se centrará en el conjunto de trabajos que, previa inscripción y entrega oportuna, sobre "El Sistema de Conocimientos Históricos, Teóricos, Metodológicos y Críticos en el Proceso de Enseñanza Universitaria del Arte de la Escena", presentarán docentes, investigadores y creadores.

El Concurso de Dramaturgia para autores cuyas obras no hayan sido estrenadas o publicadas tienen las siguientes bases:

- El texto no debe ser menor de 10 cuartillas ni mayor de 15.
- Debe ser entregado al Comité Organizador del Festival antes del jueves 1ro. de junio del año en curso, en original y dos copias.
- Se entregará un premio único.
- Los trabajos que considere el jurado formarán parte de una colección de autores inéditos en el fondo de la biblioteca del Instituto Superior de Arte.
- La Fecha de Inscripción de la Muestra Escénica, el Evento Teórico y el Encuentro de Dramaturgos vence el viernes 12 de mayo de 1995.



LIBRERÍA DE TEATRO / CINE / MÚSICA / DANZA /
EDITORIA-DISTRIBUIDORA

Colección Teatro
TODAS LAS
PUBLICATIONES
QUE USTED
NECESITE DE TEATRO

ANTIGUAS
O
MODERNAS

SOLICITELAS A LA LIBRERÍA

LA AVISPA



San Mateo No.30, 28004, Madrid, España.
Teléfono y Fax: (91) 308 00 18

CONVOCATORIA

El Grupo Teatro Escambray convoca a críticos, dramaturgos, investigadores, estudiosos del teatro y teatristas en general al evento **Teatro y Nación: la escena cubana ante el 98**, a celebrarse en su sede de La Macagua, entre los días 28 de junio al 3 de julio de 1995.

Bajo la advocación del año del centenario de la caída en combate de José Martí y en las críticas circunstancias de nuestro presente, el "Escambray" ofrece su espacio para una reflexión impostergable sobre la herencia, la actualidad y el futuro del teatro cubano, ante las puertas del próximo siglo.

Se podrá participar mediante ponencias que, partiendo del tema del evento, analicen períodos históricos, grupos, figuras, textos dramáticos, espectáculos, líneas de creación, y cualquier otro aspecto relativo a la escena nacional. Los trabajos no deben exceder de las 12 cuartillas/30 minutos de lectura y serán entregadas a los organizadores el 28 de febrero como máximo.

Durante el Coloquio se ofrecerán varias conferencias especiales, impartidas por prestigiosos especialistas -invitados por los organizadores-, sobre el tema "Cultura y nación". De igual forma el Grupo Teatro Escambray presentará un programa con varios espectáculos y sufragará todos los gastos del evento.

Grupo Teatro Escambray

Omar Valiño Cedré
Coordinador

Si desea mayor información puede comunicarse con el Grupo Teatro Escambray, La Macagua, Manicaragua, Villa Clara, teléf. (042) 49 1393 o con el coordinador en la Casa de las Américas, 3era. y G, El Vedado, teléf. 32 35 87 al 89.

TEATRO Y NACION

La Escena cubana ante el 98

Usted puede, desde cualquier parte del mundo, recibir nuestra publicación trimestral. El pago por nuestros cuatro números anuales puede hacerse en cualquier tipo de moneda convertible.

América del Norte: 22.00 USD.
North America:

América del Sur: 20.00 USD.
South America:

Otros países: 24.00 USD.
Other countries:

You may receive our journal anywhere in the world. TABLAS is published four times a years. Payment can be made in any kind of convertible currency.

Envíe su solicitud de suscripción anual a:

Please, mail your four-issue annual subscription request to:

revista de artes escénicas **tablas**

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia, Habana Vieja, Cuba. Apartado Postal 297. Habana 10100

**ESPACIO EDITORIAL
DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA
DE TEATRO**



- ARGENTINA ESPACIO CUADERNOS (G.E.T.E.A) TEATRO 2 TEATRO-CELCIT
- BRASIL SBAT
- COLOMBIA GESTUS INTERRUPTUS
- COSTA RICA ESCENA
- CUBA CONJUNTO TABLAS
- CHILE APUNTES
- ESPAÑA ADE TEATRO ENTREAETE PRIMER ACTO PUCK
- ESTADOS UNIDOS GESTOS LATIN AMERICAN REVIEW OLLANTAY THEATER MAGAZINE DIOGENES
- MEXICO MASCARA REPERTORIO
- PORTUGAL CUADERNOS
- VENEZUELA THEATRON YANAMA

Las revistas y publicaciones del EECIT pueden ser solicitadas en librerías especializadas y a través de la Red de Filiales y Delegaciones del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT

- Secretaría del EECIT -

CELCIT-España. Calle Recoletos, 12 - 3ª derecha oficina K 28001 telf. 5764746 fax 5764722 MADRID - ESPAÑA

SUBSCRIPTION FORM

Nombre/Name: _____

Dirección/Address: _____

Ciudad/City: _____ Estado/State: _____

Código Postal/Zip Code: _____

País/Country: _____

A partir del número/Starting with issue: _____

Adjunto cheque por valor de: \$ _____

Check enclosed for

**También se acepta giro postal
Money orders are also accepted**

Santa Cecilia

VIVIAN ACOSTA Galiano 108





TECN **ESCENA**

**TODO
EN EL MUNDO
DEL ESPECTACULO**

Calle 6, No. 113, Miramar, La Habana. Cuba. CP 11300
Tel. (537) 29 3588 - 29 3214 - 29 3183 Fax: (537) 33 8213 / 8212