

tablas

revista de artes escénicas. No. 33/1991

● Pavis y Esslin:
la creatividad del actor

● Valoración y perspectiva
de los proyectos teatrales

\$ 6,000.00 Pesos
(2.00 Dlls)

Tablas. No. 33/1991
Segunda época
Revista del Consejo Nacional de las Artes
Escénicas

Directora
YANA ELSA BRUGAL

Editor
ARMANDO CORREA

Redactores
LAURA FERNANDEZ JUBRIAS
MONICA ALFONSO

Diseño y realización
ORLANDO S. SILVERA

Secretaría
JACQUELINE PUEBLA

Revista **Tablas** 1991. Portada: Diseño de Orlando S. Silvera, foto: Kike. Reverso de contraportada: **El león y la joya**, Teatro Caribeño, foto: Expósito. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción: Calle A No. 608 e/ 25 y 27. Vedado. Ciudad de La Habana. Cuba.



CONSEJO
NACIONAL DE
LAS ARTES
ESCENICAS

Ministerio de Cultura

Coedición: Consejo Nacional de Artes Escénicas-
Editorial Rino, S.A. de C.V.

Agradecimiento especial al teatrista mexicano
Luis de Tavira

EL TEATRO CUBANO EN VISPERAS DE UNA NUEVA DECADA

Graziella Pogolotti 3

DE LA IDEA A LA ESCENA: LOS PROYECTOS TEATRALES

Yana Elsa Brugal 9



Foto: GONZALO

LA CONTRIBUCION CREATIVA DEL ACTOR

Martin Esslin 14

EL DISCURSO DEL MIMO

Patrice Pavis 19



ANTROPOLOGIA TEATRAL
P.P.25

**CAMAGUEY 90:
HACIA UN PERFIL
CARACTERIZADOR**
Armando Correa30



Foto: SILVERA

**TRADICION Y VANGUARDIA
EN EL TEATRO PARA NIÑOS
Y JOVENES**
Gerardo Fullea León
Inés María Martiatu35



Foto: SILVERA

**CREADORES DETRAS DE LA
ESCENA**
A.C.40

**PARA UN PRINCIPE ENANO
SE HACE ESTA FIESTA**
Karelia Vázquez 46



Foto: KIKE

**DEL UTOPISMO ANDINO A LA
SONATA URBANA**
Omar Valiño 49

CADIZ '9052

Crítica

**TEATRO CARIBEÑO:
SINCRETISMO CULTURAL**
Roberto Gacio 55

Libros

PIÑERA EN EL RECUERDO
Rine Leal 57

**RAZONES
PARA UNA ANTOLOGIA**
Laura Fernández Jubrías 62
EN TABLILLA 64

EDITORIAL

Tablas inicia una segunda época. La revista de los teatristas cubanos vuelve a la escena. Las necesidades económicas que vive nuestro país, comprensibles para todos, impidieron la salida trimestral de la publicación. Con la ayuda de creadores latinoamericanos, con el espíritu de mantener el diálogo eterno con el público, Tablas reaparece en ocasión del Festival Internacional de Teatro de La Habana.

Como espacio de valoración y crítica, de divulgación y promoción de la escena cubana, esperamos mantener y conquistar nuevos lectores en diversas partes del mundo a través de la corresponsalía internacional y la difusión de la teoría teatral.

Nuestras páginas están dedicadas a quienes convierten el espacio cotidiano en la magia del teatro. El espíritu del actor ha trascendido milenios. La máscara y el rostro, la luz y las sombras, la palabra y el gesto, se imponen en un universo único, de vitalidad, de transmisión directa con el espectador que nunca abandona.

El teatro es la tribuna hoy, que el público necesita. Los teatristas cubanos están conscientes. A ellos, nuestra esperanza.

tablas

EL TEATRO CUBANO EN VISPERAS DE UNA NUEVA DECADA

El tiempo de los calendarios no se corresponde exactamente a las etapas en el desarrollo de la cultura, pero en estos años vertiginosos hemos respirado, de alguna manera al ritmo de las décadas. La del sesenta, que había comenzado un año antes, estuvo dominada por la realización de sueños por largo tiempo acariciados. Así sucedió para los teatristas y, también, para los escritores, bailarines, pintores y aún para los cineastas en ciernes. Por ello, el recuerdo de ese período adquiere para muchos un tinte nostálgico y olvidamos con frecuencia que esos días intensos estuvieron cargados de contradicciones y combates. Se produjo un singular ímpetu creador en el terreno de las ideas. Tomamos conciencia del subdesarrollo, debatimos acerca del marxismo y el problema colonial, nos planteamos algunas de las interrogantes básicas sobre los problemas de la construcción del socialismo que recobran hoy, a la luz de los conflictos del presente, una extraordinaria vigencia. Aprendimos a conocer, mejor que nunca, el lugar que ocupábamos en el mundo y en la historia. Esa inquietud en el plano del pensamiento no tuvo equivalente, sin embargo, en la indispensable presencia del trabajo teórico vinculado con la praxis artística. La reseña del acontecimiento care-

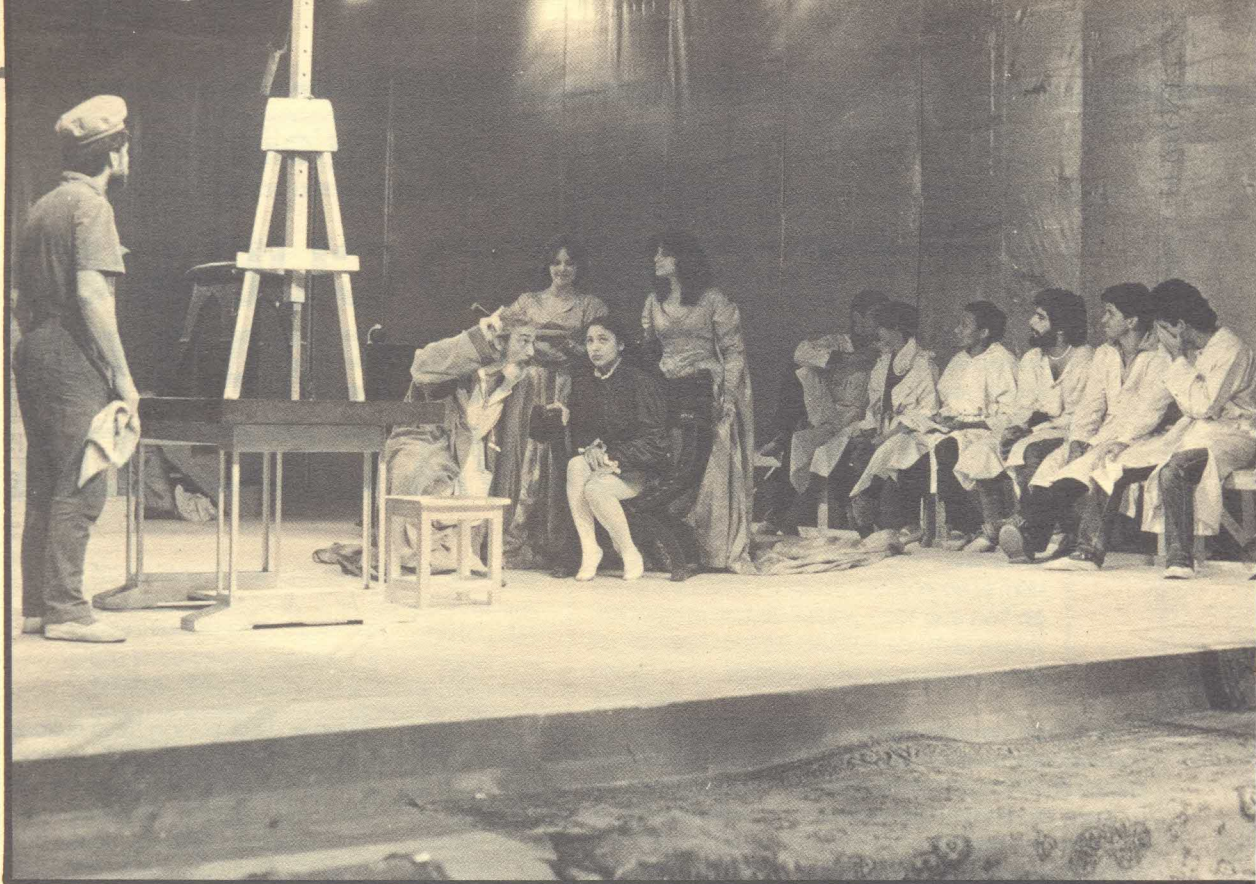
cía de nexo orgánico con una visión generalizadora que contribuyera a definir el sentido más profundo de las búsquedas expresivas en el terreno de las distintas manifestaciones artísticas. Faltó, asimismo, una reflexión sobre las relaciones funcionales entre las bases organizativas, las características propias de cada proceso de creación y las nuevas necesidades derivadas de una sociedad en transformación.

LAS FALSAS SEGURIDADES DE LA INSTITUCIONALIZACION

Nadie merece cargar las culpas de tales carencias. Así se hace la historia, porque los protagonistas no pueden permanecer al margen de las circunstancias. El mayor pecado estuvo en perder la noción -muy nítida en los primeros años- de estar inmersos en un perpetuo proceso de aprendizaje, en instalarnos en falsas seguridades, en hacer de la institucionalización un equivalente de estabilidad y permanencia. Estas señales empezaron a manifestarse en la propia década del sesenta y adquirieron carácter dominante en la primera mitad de la siguiente. Fórmulas administrativas, con frecuencia autoritarias, se implan-

taron en la dirección de la cultura y a la debilidad del trabajo teórico y crítico vino a sumarse la aparente pérdida de aliento de una creación artística hasta entonces múltiple. Para aquellos que sienten la fascinación de las fechas, vale la pena observar que, en 1976, junto a la constitución de la primera Asamblea Nacional, se produjo la creación del Ministerio de Cultura. Pocos meses antes, en condiciones todavía precarias, se había fundado el Instituto Superior de Arte, destinado a tener una repercusión creciente en la vida del país.

Desde su aparición, el Ministerio de Cultura empezó a sentar las bases para un profundo replanteo conceptual de las vías de aplicación de la política cultural de la Revolución. De hecho, y sin tomar plena conciencia de ello, lo que hoy ha tomado cuerpo como proceso de rectificación de errores, estaba empezando a delinearse. Muchas de las dificultades y contradicciones que aparecieron en la acción práctica de la institución a lo largo de los años subsiguientes, se debieron al choque con las directivas económicas entonces predominantes. A pesar de ello, la inserción del arte y la literatura en un concepto de cultura más amplio y la redefinición de la función que correspondía al apa-



● Galileo Galilei de Bertolt Brecht (1985). Dir. Vivente Revuelta. Teatro Estudio y estudiantes del Instituto Superior de Arte.

rato estatal en este campo, tuvieron consecuencias de mayor alcance. La creación se reafirmaba como plena responsabilidad de los artistas. Tocaba al Ministerio atender los problemas de la promoción, de la difusión, de la formación de las nuevas generaciones y de la proyección social de la cultura. Se reconocía, además, el papel histórico desempeñado por los artistas en la reafirmación de nuestra identidad nacional.

LOS OCHENTA Y LA TENDENCIA REFLEXIVA

Ocurre que, sin habernos percatado plenamente de ello, nos encontrábamos ante una sociedad sustancialmente renovada. Muy pronto, las cifras de trabajadores intelectuales del país superarían el número de analfabetos que la Revolución había heredado. Más ins-truida, la población recibía el im-

pacto del súbito ascenso de nuevas generaciones, masivas, aquellas nacidas en la explosión demográfica de los años sesenta. Casi simultáneamente, en el punto de giro entre los setenta y los ochenta empieza a producirse, particularmente en el teatro, el desencadenamiento de la llamada temática juvenil. Con mirada adulta, muchas veces superficial, hiper-crítica y paternalista, ligada a los aspectos más aparentes del fenómeno, el hecho tiene sobre todo el valor de un síntoma. Muchos jóvenes, como el Andoba de Abraham Rodríguez, se sintieron rechazados. Nacidos en otras circunstancias, su comportamiento no correspondía a las expectativas que los padres habían colocado en ellos. La contradicción no se establecía en términos de perspectiva política, sino en el plano de la vida cotidiana, las costumbres y la actitud asumida ante los prejuicios heredados. Los profundos cambios sociales y el vertiginoso desarrollo educacional

acentuaban las diferencias entre padres e hijos.

Estos cambios -hoy evidentes para todos- constituyen parte de la verdad. Pero en la sociedad y en la cultura intervienen muchos otros factores. La nueva década, la de los años ochenta, estaría matizada por una tendencia reflexiva. El testimonio más claro de este proceso se encuentra en las artes plásticas que, progresivamente desde la explosión conocida por el nombre de **Volumen Uno**, van ocupando el centro del debate cultural. La singularidad de lo ocurrido en este campo se define por integración de la teoría, inscrita en una diversidad de referentes entre los que las ciencias sociales ocupan una ancha zona, y la creación artística. Una y otra, teoría y praxis, se convierten en instrumentos de investigación. Su competencia sobrepasa los linderos del arte. Indagan acerca de los problemas del hombre, reivindican los principios de una eti-

cidad más depurada y se interrogan acerca del papel que corresponde a las instituciones artísticas en un contexto socialista, buscan las posibilidades de formas de comunicación más directa.

Las artes plásticas se han convertido en termómetro de un clima cultural. Producidas artesanalmente, las obras están en condiciones de entrar en contacto con el espectador muy rápidamente. Desde la aparición de la llamada "escuela de La Habana", en la segunda década del siglo la secuencia generacional, con los consiguientes momentos de confrontación y debate, se ha sucedido de manera estable. Pero en los cercanos ochenta, a través de revistas comienzan a darse a conocer promociones de narradores y poetas que adoptan temáticas más relacionadas con los conflictos del individuo, en contraste con sus predecesores, involucrados en la perspectiva del acontecer social. Partiendo de enfoques múltiples, el ensayo literario y, en particular, la valoración de la poesía, ganan un espacio mayor.

LA CRISIS DE UN MODO DE PENSAR

Estamos en un punto de giro, donde las rupturas son más aparentes que reales. Como suele suceder, la excesiva proximidad oculta las proporciones reales de los hechos, los árboles no dejan ver el bosque. Y el teatro no está al margen de un proceso que, como ha ocurrido tantas veces en la historia parece poner en riesgo su propia supervivencia. Pero lo que está en crisis es un modo de pensar, el olvido de que el riesgo se encuentra en la propia naturaleza de un acontecimiento que se define como presencia viva, actuante e irreplicable. Afectado su desarrollo por errores de método que partían, entre otras cosas, de un subyacente desconocimiento de las características del proceso creador, las decisiones adminis-

trativas suplantaron en los setenta la real confrontación artística. Los directores que se habían iniciado en los cincuenta y que maduraron en los años intensos de la década siguiente, no encontraron el desafío de sus sucesores inmediatos. Los jóvenes de ahora padecen también los efectos de esa carencia. Pero, en vísperas de los noventa, el teatro sufre las consecuencias, como lo apuntaba en un artículo de **Tablas** (1/90), Raquel Carrió, de una inadecuada articulación entre la teoría y praxis. Su historia ha sido contada, reconstruida con una prolijidad que supera la de cualquier otra manifestación artística. Asumida como fuente de información, no se ha convertido en germen de autoconciencia, en instrumento dinámico para la redefinición de los por qué y para qué de la circunstancia presente.

La historia es maestra de la vida. Ejerce su función aleccionadora cuando la convertimos en herencia viva, cuando le planteamos en cada circunstancia las interrogantes que el presente impone. El poeta Du Bellay y el pintor Pussin contemplaron las ruinas de Roma. No lo hicieron con ojos de arqueólogos. No fueron estatuas de sal. El primero entregaba al futuro, en medio del Renacimiento triunfante una vívida y melancólica noción de transitoriedad. El segundo, reconstruía una sólida noción de espacio en un siglo marcado por el aliento trágico de los jansenistas.

El movimiento teatral cubano necesita tomar plena conciencia de los procesos subyacentes a lo largo de treinta años. Ha llegado la hora de formularse, con toda inocencia, las elementales preguntas de Perogrullo acerca de la naturaleza del teatro, de su función. En la naturaleza de un arte multidisciplinario, obra colectiva y efímera se encuentra lo permanente. En la función, en ese por qué y para qué de la acción y la búsqueda concertadas, se manifiesta el devenir de la historia, una

identidad que se define en el aquí y el ahora.

DOS EXPERIENCIAS POLARES. LOS DOCE Y EL ESCAMBRAY

La renovación teatral de los años cuarenta resultó, entre otras cosas, un esbozo del vínculo necesario entre pensamiento y creación. A la dura tarea de montar espectáculos para un público evasivo, se unió la de fundar revistas, la de difundir nuevas ideas. Así se asimiló el legado de Stanislavski y así casi al término de los cincuenta tomaba cuerpo el concepto de grupo como unidad básica. Al espacio de la representación se integraba una noción creadora más amplia. Era parte inseparable del estudio, de la investigación, del entrenamiento y la formación constituidos en permanente aprendizaje. La experiencia acumulada, la transformación social y las oportunidades abiertas por la Revolución, favorecieron la súbita eclosión. La vida había dejado de ser un sueño. Los proyectos de ayer cristalizaban en la cotidianeidad. La posibilidad de hacer restó espacio al pensar. Los grupos se multiplicaban, nacían y desaparecían. Se lograron puestas en escena paradigmáticas. Paulatinamente, la praxis se fue haciendo acumulación de sucesos sin constituirse en herencia consciente.

Casi al final de la década, el movimiento teatral cubano intentó su primer balance. De ahí surgieron dos experiencias polares colocadas ambas bajo el signo del riesgo y de la experimentación: Los Doce y el Escambray. Aunque careció de continuidad inmediata, la búsqueda iniciada por Vicente Revuelta dejó huellas en la mayor parte de los participantes. El Escambray formó un público, rompió esquemas dramaturgicos. A pesar de las diferencias, ambos proyectos coincidieron en defender la concepción integral del colectivo creador y en sustentar su trabajo en la defensa de la in-

vestigación y en un sistema de valores éticos. Pero, en aquel entonces, el diálogo dentro del movimiento teatral cubano, había cesado. Una vez más, la praxis no llegaba a convertirse en herencia.

Sin embargo, con la apertura del Instituto Superior de Arte el trabajo teórico alcanzaría una dimensión sin precedentes. Lo que antes había sido empeño aislado de contadas figuras, se convertiría en tarea mancomunada a la que se fueron incorporando rápidamente, nuevas generaciones. La indagación histórica, reconstitución necesaria del desarrollo de la dramaturgia y de las instituciones teatrales era un paso inicial indispensable. Al propio tiempo se produjo una rápida puesta al día en relación con las corrientes más contemporáneas del pensamiento latinoamericano y europeo. Se iba forjando un instrumental crítico mejor sustentado en un basamento científico que establecía, a la vez, un vínculo orgánico con el hecho artístico. La docencia generó sus propios mecanismos de transformación, porque la experiencia acumulada, asumida como permanente punto de partida, propició el surgimiento de

nuevas concepciones. El aula debía dejar de ser mera vía para la transmisión de un saber cerrado en sí mismo. Debía aspirar a convertirse, cada vez más, en espacio de cración y búsqueda, en sitio donde, el conocimiento acumulado sometido al desafío del presente, dinamizado, se convertía en herencia viva.

Todo sueño se realiza parcialmente. Pero la vida, para alcanzar su dimensión verdadera, también es sueño, en un sentido muy distinto al que le atribuyó Segismundo. Los sueños son como esa particular luminosidad que transfigura los rostros de Rembrandt o los paisajes de Turner. En la transfiguración no está la muerte, sino la vida.

La clave fundamental para la cristalización del proyecto formulado por el ISA se encontraba en la estrecha relación dialéctica de teoría y práctica, que habría de tener como eje a esta última, allí donde se forman conjuntamente actores, directores, dramaturgos y teatrólogos. No siempre estos propósitos han podido lograrse plenamente. Entendidas conceptualmente, las nuevas ideas tro-

pezan con hábitos inveterados, con moldes de conducta. Las propuestas de estudiantes y graduados se inscriben en un movimiento teatral donde el centro del debate sigue siendo otro bien distinto. La crítica, aislada en el ámbito académico o en revistas especializadas corre el riesgo de permanecer en un círculo cerrado, de constituirse en zona paralela, con limitadas posibilidades para el ejercicio de una vocación participante que contribuiría a su mayor funcionalidad y a su propio desarrollo.

LOS JOVENES Y SUS INTERROGANTES ETICAS

Hoy la imagen de nuestro teatro puede parecer desconcertante, quizás más contradictoria que nunca antes. Sobreviven puestas en escena ahistóricas, se ensaya la posmodernidad entendida de muchas maneras, se intenta el desafío en supuestos terrenos minados. Pero diez años no han transcurrido en vano. Los festivales de teatro promovidos a partir de los finales de la década anterior, propiciaron la confrontación y rindie-

● La vitrina de Albio Paz. Teatro Escambray



ron justo reconocimiento a la generación fundadora. En fechas que muy poco lo separan del movimiento iniciado en las artes plásticas, la prioridad concedida al vínculo entre creación e investigación, cobra nueva vigencia en el teatro. Textos bien conocidos son bombardeados en el proceso de montaje. La operación no es gratuita. Se dilucidan otra vez interrogantes acerca de la juventud. El tono admonitorio del adulto ha desaparecido. Los jóvenes ocupan el centro de la escena. Sus interrogantes son de orden ético. Indagan acerca de su responsabilidad social en las circunstancias concretas del mundo que les ha tocado. Pueden tomar los nombres de los personajes de **La emboscada**, versión de Flora Lauten o los de Andrea y Galileo, según Vicente Revuelta.

Las estructuras teatrales, consolidadas a partir de una generalizada aspiración a la estabilidad ya no estaban en condiciones de responder eficazmente a la dinámica requerida por una etapa de reflexión y de búsqueda. El modelo de la gran producción no encontraba sustento adecuado en la infraestructura existente. Convertidos en grandes compañías, los colectivos teatrales no concedían espacio a la experimentación, tenían un ritmo lento de estrenos y no lograban sistematizar la formación de su público. A la convocatoria masiva de los festivales, sucedía el tiempo apacible de la temporada habitual. Los dramaturgos esperaban impacientes la ocasión de un estreno. Las nuevas propuestas se situaban al margen de un referente artístico que las condujera a su propia superación.

Ha echado a andar una reforma institucional que reconoce al grupo como célula básica del movimiento teatral. Una comunidad de intereses artísticos, la definición de un proyecto o el prestigio de una figura constituyen el eje en torno al cual se van juntando los creadores. El trabajo realizado y la



● **Las perlas de tu boca** (1989).
Dir. Flora Lauten. Teatro Buendía

continuidad del propósito común determinarán el tiempo de vigencia de esta célula originaria. De la sabiduría y la flexibilidad que predominen en la implantación de esta política, dependerá el surgimiento de un nuevo sistema de relaciones, el desarrollo de un entramado de diálogo y de confrontación favorecedores de una vida teatral más fecunda. Cuando la década termina, muchos son los que trabajan, investigan, ensayan. No se trata de generar falsas expectativas. Los resultados habrán de ser fruto de la constancia y no de la deslumbrante aparición de Afrodita en medio de las aguas.

Desde esa perspectiva, la década que se avecina tiene un acento promisorio. Las viejas polémicas, frecuentemente mal planteadas -sobre la vigencia del naturalismo, el teatro nuevo o la reivindicación del texto frente a la creación colectiva o al predominio de la perspectiva del director- pertenecen definitivamente al pasado, están agotadas porque no se inscribieron en un auténtico proceso de superación dialéctica. Poner los pies en la tierra significa utilizar las herramientas adquiridas, tomarlas de donde vengan

Foto: ROBERTO CABRERA

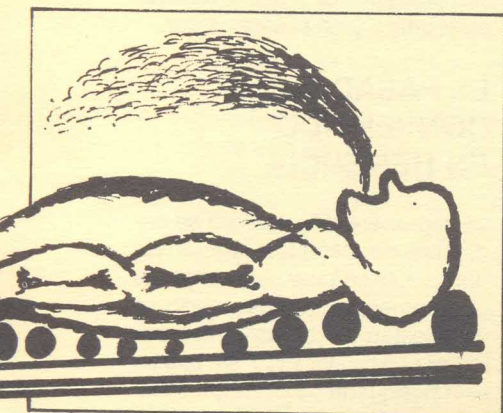
y apropiarnos de ellas, al someterlas a la prueba de nuestra realidad y de nuestra herencia. Extrapolar modelos es un lujo que no podemos permitirnos. De hacerlo así, nuevamente, el bosque se ocultaría tras los árboles.

En los inicios de una década, no puede hablarse entre nosotros de auténtico teatro alternativo, puesto que no existe la sólida barrera de un teatro oficialista consagrado. Tampoco puede afirmarse que todos los proyectos de reciente promoción sean portadores de lo nuevo. A veces con ingenuidad y, ocasionalmente movidos por el reclamo de un éxito rápido, se manifiestan falsas audacias, reiteraciones retóricas de lo que ya todos saben. Así puede obtenerse el aplauso coyuntural, sin alcanzar un efecto verdaderamente transformador en el artista y en el espectador.

EL PASADO CONVERTIDO EN HERENCIA

La verdadera dificultad no se encuentra en franquear zonas vedadas. Las señales más cargadas de perspectivas de desarrollo se manifiestan en los esfuerzos por lograr una redefinición, sin que en esta búsqueda se privilegie unilateralmente el texto, la escena o la indagación teórica. Hay quienes trabajan sistemáticamente con el actor. Hay dramaturgos que con curiosa persistencia, convierten en personajes a connotados poetas del pasado. Pueden llamarse Casal, Rubén Martínez Villena, Avellaneda, Heredia. Curioso desfile, de marcada preferencia decimonónica, que resulta una vía para el planteo simultáneo de múltiples interrogantes. La necesidad de decir y de hacer conduce a dramaturgos y teatrólogos a convertirse en actores y directores. Los compartimentos estancos se rompen. Todavía débiles, las provincias empiezan a animarse. A veces, se trata de una pequeña vanguardia. Pero existe.

No hay parricidas. Porque no se ha forjado, en el teatro, una historia sacralizada. En cambio, todas las experiencias auténticas han ido dejando su semilla. Así, el pasado puede constituirse en herencia con toda naturalidad. La distancia entre teoría y práctica empieza a salvarse desde el propio proceso creador. A la vez, el nexo entre el movimiento teatral cubano y la evolución general de nuestra cultura en la década del ochenta se vertebra en la tendencia a la autorreflexión y en la reivindicación explícita de una eticidad vinculada en sus fundamentos básicos a la tradición de la escena nacional. Y, con ello, también se mantiene en primer plano la responsabilidad del creador. La carreta de Madre Coraje se ha desencadenado con loca carrera por el mundo, como si los hombres hubieran olvidado los



instrumentos para descifrar los signos del referente social. La reivindicación del hombre, del individuo, en las difíciles circunstancias de la contemporaneidad es también una manera de defender, con sus contradicciones, con sus diferencias y particularidades, una identidad conquistada a través de generaciones de esfuerzos y de lucha. Yo me reconozco en el hombre dibujado por José Bedía y en el juguete de su niño africano. Como también me reconozco en un concepto de la responsabilidad social expresado en sus instancias más concretas y, entre ellas, la entrega absoluta a la tarea creadora, razón de ser de todo mejoramiento humano. ■

DE LA IDEA A LA

Hace más de un año que los proyectos teatrales son, definitivamente, una realidad. Referirnos a calificativos rotundos, como resultados artísticos, sería en cierto sentido, ingenuo. La constitución de los proyectos conlleva en el mejor de los casos, un replanteo de sus "que" y sus "como", una reflexión y una acción práctica que requieren tiempo. Cualquier tipo de análisis resulta también complejo y es en definitiva un punto de partida para futuros acercamientos al tema.

Los proyectos en su esencia, aglutinan a creadores correligionarios, que idealmente deben conglomerar ideas y estéticas congruentes entre sí. La existencia de una cabeza rectora-pensante sería el vehículo capaz de guiar y llevar a efecto la plataforma artística trazada. Esta forma se generaliza en el teatro cubano por la disociación de la esencia grupal, la carencia de definiciones en las líneas de repertorio y su representación escénica, así como la falta -que no ausencia- de perso-

● La ópera ciega (1991). Dir. Víctor Varela. Teatro del Obstáculo.



ESCENA: LOS PROYECTOS TEATRALES

nalidades con un modo de decir y hacer peculiares.

Un proyecto puede ser también la solución al siempre aludido problema del espacio para otras generaciones, es la inyección constante que requiere todo órgano vivo.

De hecho, ya han surgido creadores que se imponen en la práctica. Valorar y asumir lo más esperanzador para el movimiento teatral cubano es una postura

sensata. Se trata de hacer más espontáneo un proceso creador, que por estático, no pudo dar, en los últimos años, los resultados que demanda el teatro.

Aún estamos en pleno período de pruebas, no obstante los resultados concretos alcanzados en las diversas formas de enfrentar esta nueva política implica para algunos la conformación de un repertorio y para otros el estreno de una obra determinada. La puesta en práctica de la idea "proyecto" conlleva, en su análisis permanente, entre otras alternativas, la desaparición de colectivos que han perdido su razón de ser; la reorientación a la recomposición y al surgimiento de otros, gracias a la necesaria flexibilidad dada a los artistas para trabajar en el lugar deseado. Actor y director tienen la posibilidad de elegirse según intereses artísticos delineados. Lo que permite a colectivos ya establecidos nutrirse de actores con talento, y encuentran así, sus vías de expresión. Esta primera etapa se caracteriza por la movilidad. Aún después de que los creadores hayan seleccionado su destino, se ha demostrado que conformar un grupo es un proceso depurativo irremediable. La unión primaria, en muchos casos, es hipotética, después deviene confrontación viva, pone a prueba qué es la unificación bajo nuevas condiciones y el método de trabajo elegido.

Los proyectos que actualmente conforman el mosaico de la vida teatral del país, tienen al frente directores de diversos orígenes y trayectorias y algunos exploran la

zona de la dirección artística por primera vez. Ofrecer oportunidades a creadores inquietos, que en su conjunto dan una panorámica amplia; que en su quehacer representan diferentes tendencias escénicas, es la característica predominante del período. La práctica demuestra diversas gradaciones en cuanto a experiencia y talento.

La aparición discontinua de los directores teatrales que hubo en la década del 70 y la falta de puestas en escena que pudieron servir como punto de partida para futuras creaciones, motivó que la composición de directores del movimiento teatral sea, en parte, una herencia. Aún hay camino por recorrer para acercarnos a una escena integral con verdaderos valores estéticos en su conjunto. También es un hecho la promoción de jóvenes que dirigen artísticamente por primera vez. Unido a este riesgo está el de encontrar las vías de desarrollo de los mismos.

Es necesario, no sólo apoyo material, sino también asesoramiento. Consideramos que al calor de un proyecto con experiencia pueden formarse o consolidarse nuevos creadores que se propongan estéticas afines con teatristas experimentados. Pero es una alimentación que ellos deben querer recibir; las metodologías impuestas no conducen por buen camino, requieren estudios particulares. Todos los casos no son iguales, y dependen en mucho del tipo de proceso y nivel específico de cada creador. Es evidente el reclamo de diálogo e in-



Foto: GONZALO

tercambio de ideas y experiencias entre creadores.

La práctica escénica, incapaz de sostenerse con el producto de improvisaciones surgidas a partir de asuntos sociales, fue convirtiéndose en literatura dramática, adoptando formas cada vez más acabadas que las precedentes. Asimismo, no se ha desechado completamente la idea de estructurar historias dramáticas a partir de los intereses, la imaginación y posibilidades creativas de los integrantes de algunos colectivos que emprenden el trabajo dramático en conjunto. La diferencia esencial con el método anterior radica en la elección del tema y en la presencia de un dramaturgo que, junto al director, sigue todo el proceso de puesta en escena. Sin embargo, no ha bastado con esta presencia, para mitigar la desvinculación que existe entre ambos. Hay felices uniones que comienzan a vislumbrarse como práctica continua, lo que ha permitido una mayor solidez de los espectáculos y un ascendente desarrollo individual. Ejemplos de resultados alentadores son Alberto Pedro en "Teatro Mío" y Abilio Estévez en "Irrumpe". Ellos estrenaron en este período denotando sentido de la teatralidad en obras que fueron adecuadas constantemente en la puesta en práctica.

La dramaturgia representada en el período que nos ocupa refleja el intento de entrometerse, de manera, en los conflictos de interés para el presente y así llegar a sus contemporáneos. La visión crítica no está ausente en algunos textos, sobre todo en aquellos de las nuevas generaciones. Se apresuran a reflexionar acerca de partes de la realidad que les conmueven. Todo ello es válido, osado. Cabría preguntar a los jóvenes -y vuelvo a la formación- si desde el punto de vista formal y conceptual son profundas sus obras, y algo más importante, si hay preocupación porque lo sean, o respiramos cierto acomodamiento con el pretexto de lo no "acabado" término este

Foto: GONZALO



● **Juego de Intereses** (1991). Dir. Filander Funes. Teatro Inicial

bastante discutible y no imputable a todo tipo de proceso creador.

De la misma forma preocupa el desarrollo actoral que pueda existir al basarse siempre en textos de naturaleza simple. ¿Hacia dónde va el arte del actor? Y con ello no pretendemos enunciar que exista una sola forma de accionar, pero sí no se transige en el criterio de intentar hacer con rigor e intentar "saber qué se hace".

El actor es un componente imprescindible del teatro. De su talento, puesto a disposición de una puesta en escena, depende en gran medida el éxito. La idea de los proyectos contribuye a que el actor encuentre el camino para engrandecerse, utilizando sus potencialidades. De ahí que no se explique la excasa participación de actores valiosos en puestas en escena de algunos proyectos muy a pesar de la revelación de talentos insospechados.

Los actores precisan ampliar sus horizontes expresivos. Observamos que el entrenamiento físico es preocupación no sólo de proyectos que revelan inquietud por **mise en scene** dinámicas y don-

de el gesto sustituye en gran medida a la palabra. Los de mayor tradición y experiencia también se suman vitalmente a la práctica física, para aumentar sus capacidades comunicativas.

La novedad que despierta la nueva estructura, encierran riesgos en cuanto a la conservación del repertorio. Si bien la movilidad de los actores no es una práctica desaprovechable, limita la permanencia en la escena de espectáculos que aún continúan comunicando significados expresivos y conceptuales al público de hoy, aunque también impide por selección natural, la reposición inmerecida de piezas que en ocasiones subían a escena para suplir una programación.

Preservar representaciones basadas en la dramaturgia universal -ya sea por la profundización en ciertos temas locales o por la generalidad del asunto tratado- así como trabajos actorales y de dirección que marcaron hitos en la historia, constituye la fuente y la brújula de otras generaciones. No es posible negar sin saber qué se niega, ni qué camino se continúa.

Si se logra este rescate, se estará contribuyendo, además, a la diversidad de la programación.

En el reordenamiento del teatro para niños también surgieron proyectos, resultados de escisiones necesarias, se definieron líneas de trabajo y aparecieron creadores interesados realmente en esta actividad, y que encuentran la posibilidad de expresarse a través de esta manifestación.

Surgen ideas para presentaciones en múltiples lugares; se exigen debates acerca de diferentes tópicos: sobre lo específico para los niños y cómo debe ser la formación de actores y manipuladores. Se trata de buscar soluciones colectivamente.

Si hacemos un análisis general de lo que transcurre en este terreno podemos detenernos en la urgencia de fomentar el teatro con títeres que carece de un decoroso nivel artístico. Por otra parte, se observa la pérdida de tradición en esta importante línea, ya que pocas propuestas abordan con seriedad el género.

Los creadores prefieren el teatro con el actor en vivo y limitan las posibilidades de expresar temas y situaciones que solamente encuentran idoneidad en la utilización del muñeco. La nostalgia por el títere, la apremiante necesidad de enriquecimiento y buena manipulación estuvo manifestada en el panorámico Festival de Teatro para Niños celebrado en Santiago de Cuba. Al respecto es justo destacar participaciones felices como la del grupo Cuenteros y su **Extraño caso de la zorra gallina**, merecedora de varios premios.

Hemos asistido a estrenos con mayor o menor acierto. Sólo un bajo porcentaje no ha conseguido realizarse en el espacio teatral. Sabemos que para un gran número de proyectos el pensar conscientemente acerca de sus vías de comunicación o el presentar su credencial por primera vez

como núcleo, es un reto y los logros esperados, parciales.

Nos arriesgamos a hacer un bosquejo de los proyectos, reorientados, de nueva aparición y de los que continuaron con su idea general, para ejemplificar el comportamiento (basándonos en muestras específicas), de la estructura experimental que está atravesando el movimiento escénico en la Habana, lugar donde mayor repercusión encontramos. "Irrumpe" se autodenominó "proyecto de continuación". Roberto Blanco, en esencia, practicó la idea desde el inicio y en su casi década de vida grupal, niveló sus actores, formó un **ensamble** con un sello reconocible. Su intención de hacer un teatro donde se destaquen las artes en su conjunto: música, plástica, expresión corporal -cercana a lo danzario- está presente también en su estreno **Un sueño feliz** del dramaturgo Abilio Estévez. El director no abandona el teatro monumental, los actores siguen retando al espacio y lo conquistan en toda su dimensión.

La suma de escenas de diferentes matices hilvanadas por el personaje de El mago, hace incursionar a Blanco en un complejo lenguaje del que sale airoso y logra buena comunicación con el espectador, aún cuando la acción se refiere a otra época.

● **Un sueño feliz** (1991) de Abilio Estévez. Dir. Roberto Blanco. Teatro Irrumpe.



La prueba constante con el elenco actoral es divisa en la creación de José Antonio Rodríguez. Desde la conformación del **Buscón** son disímiles los actores que han estado en este grupo y la estabilidad de su repertorio está marcada por ello. Su último estreno **Mina y Fifí viajan por el Orinoco**, de Emilio Carballido constata este sistema de trabajo; las actrices seleccionadas -a diferencia de una- entrenaron para la forma de decir de José Antonio, nunca exenta de "teatralidad". Su planteamiento de proyecto se caracteriza por la primacía de trabajar con una reducida cantidad de personas. De hecho, cada vez se aproxima más a esa idea, pues ya concibe y define su proyecto como una mínima célula básica que incluiría actores invitados para hacer viva su programación y emprender futuros planes.

Teatro Estudio prefirió mantener su estructura: seis directores y la mayoría de sus integrantes. El grupo no se insertó en la nueva política de proyectos. En la práctica se demostró que el "estudio" fue dejando de ser la esencia, por ejemplo, la formación y desarrollo de directores no se retomó y no se utilizó el potencial artístico a plenitud. En realidad Teatro Estudio a través del tiempo, ha ido definiéndose en proyectos independientes, aunque exista interés de una parte del grupo por seguir unidos. Sus fundadores de hace más de 30 años mantienen la constante de trabajar con jóvenes y fomentar la línea de desarrollo. Aunque por diferentes vías, tanto Raquel como Vicente Revuelta, proponen su proyección de equipo de correligionarios artísticos y desean ir al origen de sus principios. La problemática de la composición estructural de Teatro Estudio es algo que merece reflexión. Los grupos evolucionan, se renuevan. El espíritu de grupo tiene razón siempre que exista un sentido ideológico-estético, de lo contrario nos apoyamos sobre bases poco sólidas.

Una directora que se define en su forma de hacer, es Berta Martínez. En esta última etapa realizó **El tío Francisco y las Leandras**, espectáculo continuación de **La verbena de la paloma**. Aquí se indagó en las tradiciones del bufo, al intercalar viñetas de la picaresca teatral cubana como adorno de esta zarzuela de humor grueso. Sin dudas, Berta Martínez va en busca del público haciendo referencias a su realidad cotidiana.

En la reorientación de líneas de trabajo se incluye Teatro Adentro (anterior Cubana de Acero). De la creación colectiva como método básico, sus iniciadores voluntariamente pasaron a incursionar en la dramaturgia de autor. Los frutos son en favor del proyecto. En **Canto subterráneo para blindar una paloma y Flores de papel**, dirigidos por Orietta Medina se denota el intento de subrayar el trabajo del actor. Las puestas en escena de Teatro Adentro cobran solidez y lo representado en la pequeña salita situada fuera del circuito habitual, comienza a hacerse eco entre los teatrístas.

Un nuevo proyecto que tuvo su germen en el anterior Teatro de Arte Popular, es uno de los de mayor definición artística: Teatro Caribeño. Estrenaron con éxito **El león y la joya**, espectáculo al cual se hace alusión en este número de **Tablas**. Eugenio Hernández Espinosa asume jóvenes del movimiento de aficionados y los interacciona con actores de experiencia, favorablemente. La cultura africana cobra importancia en la arena del antiguo cine Verdún. Los actores, a través de cantos y bailes africanos nos devuelven de forma orgánica, imágenes elaboradas. La creencia en lo que hacen es de vital importancia para los integrantes, quienes auguran estrenos coherentes con sus propósitos originales.

Un colectivo comienza. Escogen como nombre Teatro Inicial y se lanzan a representar **Los Intereses Creados**, de Jacinto Bena-

vente, a partir de la visión que puedan tener sus integrantes de este clásico. Al frente del proyecto, Filander Funes y tras él estudiantes y profesionales. Si con **Mosquito**, su puesta anterior, subieron a escena dos actores experimentados, ahora Filander opta por un camino mucho más difícil pues tiene que mostrar un trabajo terminado, a la vez que el proceso formativo de los jóvenes actores.

Los intereses... es una farsa que hace pensar no sólo por la cosmovisión del mundo que propone, sino por una estética de representación integradora de diferentes tendencias y escuelas, donde reina el trabajo del actor con su cuerpo y máscara. El trabajo que **Inicial** comienza, está en proceso. Las piezas se ajustan. La máquina comienza a funcionar.

Una directora con trayectoria artística penetra en el difícil camino de combinar lo pedagógico y lo artístico en el teatro profesional. María Elena Ortega se propone, con su proyecto **La Ventana**, experimentar a partir del abandono de formas de representación ya dominadas por ella

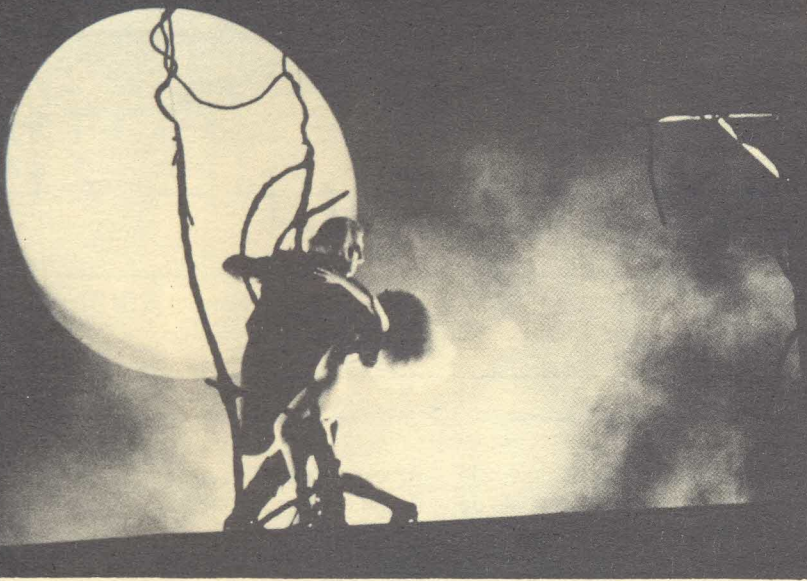
(recordemos su montaje de **Ha llegado un inspector**, de J.B. Priestley) y la adopción de otra que aún se encuentran en una primera etapa. María Elena, con sus estudiantes de actuación y un reducido grupo de profesionales propone una línea de repertorio que se inclina por textos de reciente creación, que abordan temas relacionados con la problemática del hombre moderno inmerso en un complejo contexto social. Aún los frutos de esta interrelación estudiantes-profesionales, no se aprecian; sin embargo, por los propósitos investigativos que implica y por servir de impulso a experiencias semejantes, constituye un empeño a tomar en cuenta.

Después de la institucionalización de los proyectos, el colectivo dirigido por Víctor Varela, Teatro del Obstáculo, tuvo acceso al sector profesional y abandonó la vivienda pequeña en la que entrenaron y dieron a conocer **La cuarta pared**, para instalarse en una sede, que es su local de ensayo y les ha servido para presentar el último espectáculo, **La Opera Ciega**. Su montaje de **La cuarta pared** movilizó al sector teatral. En el reciente empeño, el director se pro-

● **Zoológico de cristal** (1990) de Tennessee Williams. Dir. Carlos Díaz. Teatro Nacional de Cuba.



Foto: GONZALO



● **Desamparado** (1991) de Alberto Pedro. Dir. Miriam Lezcano. Teatro Mío.

puso ir más allá del gesto y penetró en el campo de la palabra. Es una etapa de Varela que despierta múltiples interrogantes.

Miriam Lezcano, proveniente del antiguo Teatro Político Bertolt Brecht, se une con Alberto Pedro para, a partir de la fórmula director-dramaturgo, conformar Teatro Mío, proyecto que ha estrenado, hasta hoy, dos títulos: **Pasión Malinche** y **Desamparado**. Sus espectáculos están marcados por el interés de indagar en las problemáticas actuales de la sociedad y logran una estrecha comunicación con el público.

En esta etapa se han producido algunos proyectos por obra, de interés. **El Almirante para la mar oceana**, de Juan Pedro y la trilogía de teatro norteamericano, dirigido por Carlos Díaz son muestras de ello. Dos propuestas diferentes y válidas para el movimiento teatral.

El teatro para niños ha podido ampliar su diapasón de formas y una de ellas es el surgimiento del proyecto que basa su técnica en el complicado arte del "teatro de sombras". Esta es una modalidad exigente que hasta la creación de la nueva estructura no había sido apoyada: Alberto Palmero, el di-

rector, forma actores para esta especificidad y entre todos, construyen sus figuras y perfecciona sus mecanismos. Aún no es tiempo para emitir un juicio, pero sí para asegurar que se trata de un propósito bien encaminado.

Los proyectos se presentan en diversos escenarios. El reclamo de espacios no convencionales es cada vez mayor. El teatro de sala condiciona el espectáculo. Pero nos preocupa el sentido de profesionalismo que puedan tener todas las propuestas que no requieran de la "teatralidad" de las luces y los telones.

Una de las premisas para la creación de la nueva estructura, es la necesaria flexibilidad en la organización administrativa. Comprometer a los artistas con relación a su control material y financiero contribuiría, además, a elevar la calidad, en aras de no perder la subvención. En la práctica, esto no ha sido posible del todo. Aún la responsabilidad económica no es de los proyectos. Ellos dependen de la gestión centralizada para producir sus montajes y no pueden -debido a las formas financieras establecidas- manejar libremente su presupuesto. Se estudian nuevas formas de pago

acordes a la actual estructura, para remunerar debidamente al que en realidad tenga espacio en el área de las artes escénicas. También se insiste en lograr mayor flexibilidad en cuanto a la utilización del presupuesto. El desborde de presentación de proyectos conlleva a buscar nuevos lugares de representación. Al circuito teatral se han sumado espacios como La Cabaña, sede del Teatro del Círculo. Muchas salas se mantienen cerradas, debido a dificultades materiales, en vías de solución.

En la esencia de la política de proyectos está la diversidad de opciones, propiciar el desarrollo de las más diferentes expresiones. El saldo quizá inclina la balanza hacia un teatro experimental, término propicio para largas reflexiones que la crítica debe convertir en tema de confrontación y debate. Algunos colectivos parten de una estética previamente adoptada y otros emprenden la búsqueda de esta. La línea va conformándose con el devenir del tiempo. Las experiencias acumuladas han arrojado, de conjunto, diversas tendencias.

Es un momento de definiciones artísticas. La práctica lo ha impuesto. Un año y algo más de camino ha planteado disyuntivas y acumulado esfuerzos para llegar con éxito a estructurar un movimiento teatral sobre bases concretas y armónicas. También hay que variar los criterios iniciales -que no los principios- y alejarse entre otras cosas, del paternalismo. La posibilidad de probar es algo inherente a la naturaleza del proyecto, pero sólo seleccionando con rigor se podrá promover, orientar y apoyar material y artísticamente aquello que ofrece perspectivas.

En estos momentos, cuando el movimiento teatral se hace numerosas preguntas, es hora de proponer soluciones y asumir los resultados. ¿Prematuros? Es posible, pero existen y enfrentarlos, es de sabios. ■

LA CONTRIBUCION CREATIVA DEL ACTOR

Martin Esslin

El arte de la actuación siempre ha sido tratado un tanto vil y canallescamente por los estetas; si es que se le admitía entre las artes, siempre ocupaba un lugar inferior en la jerarquía de la creatividad. Y muchos de los mismos actores hablan mal de su oficio u ocupación; en una entrevista Marlon Brando negó que hubiese algo artístico en la actuación; él mismo -declaró- siempre había hecho lo que le era más natural. Y en una entrevista que yo grabé hace algún tiempo, Elisabeth Bergner habló muy enfáticamente en igual sentido. Eso, desde luego, significa bien poco. Después de todo, Mozart escribió música de muy niño por puro instinto, salía de él del modo más natural; y, sin embargo, la música ocupa una posición elevada entre las artes. Coleridge compuso Xanadú en un estado de trance y sin embargo a la poesía se le considera un arte elevado.

Pero se dice: si uno se ve suficientemente bien y su voz es suficientemente clara, puede parecer que uno está actuando sin que uno haga nada. Eso es bastante cierto, aunque se podría argüir que a la larga nadie iría muy lejos como actor, y mucho menos haría carrera, partiendo de esa base. Pero por otro lado también se dice que cualquiera puede contar una historia o rimar accidentalmente mientras habla y así como eso no hace de él un novelista o un poeta, una actuación accidental y ocasional realmente no tiene nada que ver con la técnica que hace de un actor un artista creativo.

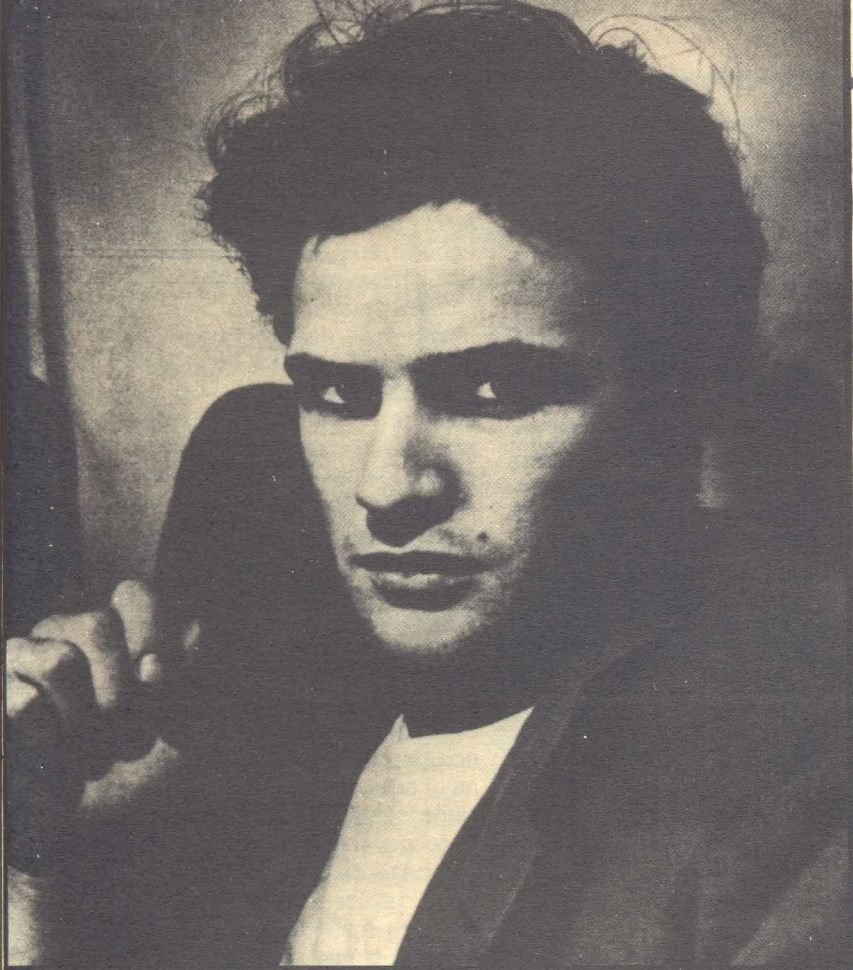
El actor tampoco es sólo un artista interpretativo, como un músico de orquesta que simplemente lee lo que encuentra en una partitura. No sólo hay mucha actuación muy considerable sin libreto, sea en pantomima o en cine mudo; no sólo hay actuaciones improvisadas, con un texto, en formas como la *commedia dell'arte*; para muchos textos escritos -y en algunos períodos de la historia teatral, una gran proporción si no es que la mayoría- no es importante el trabajo interpretativo del actor porque estos textos no fueron escritos para ser interpretados sino para adaptarse (encajando en él) a un personaje preexistente creado por el actor A Frederic Lemaitre, Henry Irving, Sarah Bernhardt y David Garrick se les escribieron textos que se ajustaban a sus caracterizaciones, a su estilo de actuación. Lo mismo ocurrió con Charles Chaplin, Buster Keaton, los hermanos Max e innumerables grandes actores del cine.

La creación de un personaje, sin embargo, debe considerarse como una forma de poesía: es un acto genuino de creatividad imaginativa que, en algunas formas, hasta supera el esfuerzo creativo involucrado en simplemente escribir un papel en una obra. Porque lo que aquí se crea no es sólo un texto, sino la matriz generativa de toda una serie de textos potenciales; la creación de un personaje, capaz de aparecer en toda una serie de obras y situaciones diferentes, es de este modo análoga no a la formulación de pa-

roles sino de toda una **langue**, un sistema de relaciones, la estructura de una personalidad humana capaz de una adaptación casi infinita dentro de un conjunto dado de proporciones básicas, una estructura interna.

El prejuicio literario de la mayoría de las historias del teatro oscurece la verdad muy obvia y aparente de que el número de textos existentes de obras (para no hablar de los innumerables eventos dramáticos que no se han conservado por escrito como textos porque eran improvisados o si no demasiado efímeros) que se hicieron para ir con tales creaciones de personajes por actores, excede con mucho el de aquellos que los actores abordaban como humildes artistas interpretativos. Parece bastante evidente, por ejemplo, de gran parte del teatro isabelino fue de esta naturaleza; y quizás hasta la grandeza de Shakespeare se deriva en, gran parte, del hecho de que escribió sus textos -a gran velocidad, según afirmó Ben Jonson- para satisfacer las necesidades de actores cuyas potencialidades conocía bien, aprovechando su contribución creativa para imaginar, mientras escribía papeles para ellos, cómo se movían, hablaban, cantaban y bailaban. Pero, por otro lado, quedan los grandes textos: los actores para quienes fueron forjados y que fueron sus únicos engendradores se han convertido en polvo.

Y por supuesto tampoco puede ser coincidencia que tantos de los



● Marlon Brando

grandes dramaturgos fueron de hecho actores: Shakespeare y Molière, Raimund y Nestroy, John Osborne y Harold Pinter. El esfuerzo imaginativo del dramaturgo es de hecho muy semejante al del actor. Todo dramaturgo que merezca el pan que se come, al escribir las palabras que hablan sus personajes, debe imaginar plenamente sus emociones, su sentimiento corporal, las tensiones de sus músculos, su tono de voz. Así el escribir una obra es muy semejante a la actuación de todos los papeles que contiene. Eso es lo que preocupaba a Pirandello en **Seis personajes en busca de un autor**: ya había creado, es decir, actuado en su mente, las estructuras de los caracteres de este grupo de personas; así ya había hecho el trabajo imaginativo en el cual el dramaturgo se vuelve actor, antes de decidir que iba a descartar el proyecto de la obra. Pero las creaciones del componente actoral de la creatividad del

dramaturgo sencillamente no se podía silenciar. A la inversa, es un hecho histórico que un gran novelista como Charles Dickens no sólo derivaba gran parte de su creatividad precisamente del hecho de tener la imaginación de un actor, sino que pasó los últimos años de su vida cumpliendo con una compulsión casi enfermiza de hacer el papel de sus creaciones en público en una serie de lecturas de sus novelas que equivalían a extensas representaciones dramáticas.

La actuación es, por consiguiente, un ejercicio de la imaginación creativa muy relacionado con el novelista, del dramaturgo o del poeta: estos artistas, al igual que el actor, ejercen su poder imaginativo para lograr una comprensión intuitiva del todo, del **Gestalt** de un ser humano inexistente, la combinación única de factores que sumados dan un individuo humano: ritmo de movi-

miento, tensión corporal, velocidad de reacción, postura y otras características físicas así como inteligencia, vocabulario, antecedentes ideológicos y religiosos, etc. Tanto el actor como el escritor tienen que estar conscientes de todos estos factores cuando hacen que semejante personaje se mueva, hable y viva, pues la misma formación de las palabras que pronuncia una persona está relacionada con su temperamento, su capacidad de respiración, su vocabulario, la fluidez o viscosidad de su temperamento, la rapidez o lentitud de su mente. Es verdad que sólo dramaturgos o novelistas muy importantes son capaces de lograr tales proezas de creatividad y, en efecto, sólo los mejores actores. Pero esto significa que en muchos casos los actores tienen que suplir muchos de los aspectos esenciales de la creación de un personaje para llenar los huecos contenidos en libretos imperfectamente realizados y escritos. Así la contribución del actor es frecuentemente más y no menos creativa que la del escritor al éxito total, al logro total de una obra de arte dramática. Durante los muchos siglos en los cuales las creaciones de los actores no podían preservarse para la posteridad, este hecho innegable no podía ser objetivamente observado o reconocido. Pero a partir de la introducción de medios mecánicos de reproducción de representaciones dramáticas, estos hechos claramente aparecen (si sólo nos tomáramos la molestia de considerarlo): ahora es perfectamente posible **probar** que las actuaciones de actrices como Greta Garbo, o de actores como W.C. Fields, eran muy superiores en contenido creativo a los libretos en los cuales aparecieron.

El término "creatividad", sin embargo, cubre más que un solo tipo de enfoque artístico. La imaginación creativa, en la actuación como en todas las demás artes, opera de varias maneras distintas. Así es posible establecer una tipolo-

gía de los enfoques de la actuación. Uno de los errores fundamentales de muchos programas de adiestramiento para actores es precisamente su concentración sobre sólo uno de varios tipos psicológicos posibles de actores. Por ejemplo el debate entre el "método" americano poststaniavskiano de adiestramiento y el concepto brechtiano de actuación alienada, que ya está perfilado en la *Paradoxe du Cómédien* de Diderot, se puede ver, a la luz de una tipología de psicologías de actuación, no como un profundo conflicto fundamental entre principios sino simplemente como la diferencia entre dos tipos básicos de actor.

Porque hay actores que son primordialmente intuitivos y trabajan mediante una empatía, total y a menudo inconsciente, con el personaje que están representando. Esos actores se entregan a su intuición y a menudo hasta afirman que no saben cómo ni qué están haciendo. Uno de los actores más brillantes de este tipo me aseguró una vez que estaba genuinamente asustado de su poder de representar diferentes tipos humanos que nunca había observado conscientemente. Creía que a veces estaba físicamente poseído por espíritus ajenos mientras actuaba. (Hay aquí un paralelo interesante con los cultos vudúes que evocan precisamente una posesión semejante de sus devotos por personalidades preestablecidas de varios dioses. Aquí también la posesión es un tanto como una actuación intuitiva y semihipnótica de patrones de carácter muy complejos que forman parte de la tradición del culto.) Tales actores, claro, han observado subconscientemente -y han almacenado en su mente- los patrones de comportamiento de gran número de individuos; si están interpretando textos, también son supernormalmente sensibles a la información acerca del personaje contenida en los ritmos y las tensiones de las palabras. Tales actores, aunque sean a me-

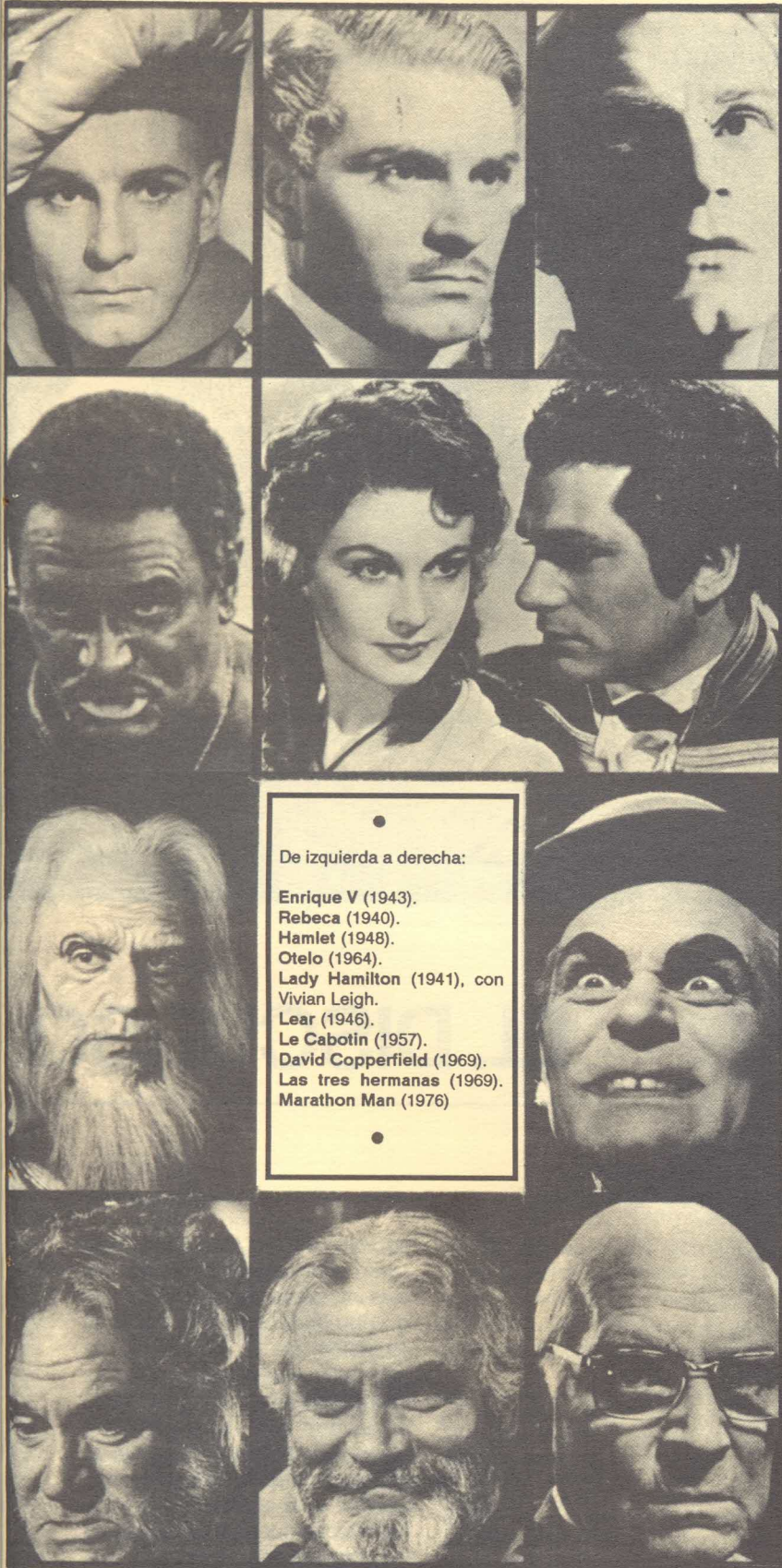
nudo nada intelectuales y hasta estúpidos en la vida privada, pueden lograr tremendas proezas al iluminar difíciles formulaciones filosóficas en grandes textos sencillamente captando el verdadero flujo del ritmo de las palabras escritas por el poeta en cuestión. Tuve la oportunidad de observar al gran actor germano Werner Kraus en la producción de Reinhardt del *Fausto* de Goethe durante una serie de representaciones en el Festival de Salzburgo en 1937, en las cuales hizo el papel de Mafistófeles. Kraus iluminó varios pasajes que me eran sumamente difíciles; y sin embargo era casi seguro que conscientemente apenas sabía lo que decía. Característicamente dio lo mejor de sí en una función a la cual llegó totalmente ebrio y apenas consciente. Fue como si la eliminación de su mente consciente había desatado la plena fuerza de su intuición subconsciente de modo que se convirtió en el mismo arquetipo jungiano del Diabolo. Claro que actores de este tipo tienen que tener un equipo técnico magnífico, sea también naturalmente innato o adquirido mediante un largo adiestramiento técnico de modo que pueda hallar plena expresión su intuición.

Al otro extremo del espectro -que desde luego es un continuo con un número infinito de tipos intermedios- se halla el actor completamente técnico, que aborda el papel desde fuera, sobre una base fríamente intelectual (como el actor ideal de Diderot) este aplicará un análisis intelectual y poderes conscientes de observación a la creación de una ilusión perfecta del personaje que debe encarnar. Sin embargo, en la mayoría de los casos, una vez que la ilusión externa ha sido establecida y cuidadosamente construida, seguirá inevitablemente la captación emocional e intuitiva de la vida interior del personaje. En vez de trabajar, como el actor intuitivo, desde dentro hacia fuera, este tipo de actor trabaja desde fuera hacia dentro. Me parece que

Laurence Olivier es la encarnación perfecta de este tipo.

Hay un tercer tipo principal de actor cuyo arte me parece el más esquivo, aunque aquí también estoy seguro de que está involucrada mucha creatividad. Se trata del tipo de actor que no penetra realmente en personajes y personalidades ajenas sino que siempre permanece esencialmente él mismo. Por consiguiente carece del poder de una infinita variedad de imitaciones, y depende casi por completo sobre lo atractivo de su propia personalidad que presta, como quien dice, a los personajes que encuentra en su camino. Este es el tipo de gran estrella cinematográfica que se hace referencia en las crónicas periodísticas donde el nombre del personaje que encarna el actor a menudo ni se menciona: sencillamente se convierte en "el papel de Clark Gable" o "el personaje de Clark Gable". A menudo se dice, despreciativamente, que tales actores no son actores sino que sencillamente se exhiben. Esto sólo es verdad en parte, puesto que el personaje recurrente que tales actores presentan es rara vez meramente idéntico a su propia personalidad; es, en sí, una creación artística, una obra de ficción a menudo espléndida, cuidadosamente fomentada no sólo en escena y en la pantalla sino también en la vida privada del actor. Allí no se trata del hombre real que meramente se exhibe sino de la ficción que invade la realidad y va adquiriendo la categoría de algo semejante a un mito viviente. Si esto es o no aún un fenómeno dentro del campo de la estética es ciertamente discutible. Pero es un factor importante dentro del campo de la actuación como arte.

La categoría de una forma artística siempre será determinada por sus mejores y más perfectos logros y no por sus fracasos. Que hay muchos actores malos que tienen pocas razones para llamarse artistas es más evidente, pero también hay muchos malos poetas,



De izquierda a derecha:

Enrique V (1943).
 Rebeca (1940).
 Hamlet (1948).
 Otelo (1964).
 Lady Hamilton (1941), con
 Vivian Leigh.
 Lear (1946).
 Le Cabotin (1957).
 David Copperfield (1969).
 Las tres hermanas (1969).
 Marathon Man (1976)

novelistas, pintores o músicos. En ninguno de estos casos tiene su mala calidad nada que ver con el hecho de que su forma artística es una forma artística. Lo mismo se puede decir de la actuación, aunque el aspecto técnico de la actuación es menos obvio a simple vista que, digamos, el aspecto técnico de la pintura o de la notación musical. En la actuación, un aficionado podría pasar sin ningún conocimiento del arte, sencillamente porque para encarnar a un ser humano sólo es necesario -al parecer- ser un ser humano, lo cual somos todos. Y sin embargo, para crear y mantener la ilusión de un ser humano real y viviente en escena o en la pantalla se requiere, con muy pocas excepciones, tanta habilidad técnica y arte como para el uso de un pincel o para escribir una partitura. Este es el punto que estableció Brecht en su cuento corto **Die Bestie** en el cual un cruel ex-gobernador de una provincia rusa estaba dando, después de la revolución, una audición para hacer el papel de sí mismo, el mismo gobernador zarista cruel, en una película, y es rechazado por no ser nada adecuado para el papel.

La actuación, como todas las artes, es una función de la imaginación humana. El esfuerzo imaginativo de un actor involucra su personalidad total, su mente y cuerpo en un modo distinto al de cualquiera otra de las artes; esto hace de la actuación una forma artística muy peligrosa porque el trabajo artístico no está aquí, como en las otras partes, separado de la personalidad del artista. A un escritor o a un pintor se le puede rechazar su obra o se la puede ridiculizar sin que sienta que está involucrada su personalidad como ser humano en ese rechazo. El rechazo de la personalidad de un actor puede equivaler a su rechazo como un ser humano total. Pues el actor, al crear una ilusión, también está presente en realidad. Y el público a menudo es incapaz de distinguir entre la realidad y la ilusión. Esa es, de hecho, una de las razones

por las cuales a menudo se coloca tan bajo en la jerarquía de las artes a la actuación: la ilusión, la obra de arte, sencillamente se ven tan real que no es reconocida como trabajo artístico.

Eso, combinado con lo efímero del arte de la actuación, ha hecho que sea tan difícil el establecimiento de su validez y su categoría estética. Ahora que es técnicamente posible conservar por lo menos una pequeña parte de la creación de los grandes actores de nuestro tiempo quizás será posible una evaluación objetiva del arte de la actuación. Esto, sin embargo, requerirá de un esfuerzo considerable tanto de organización para establecer confiables archivos de las grabaciones del trabajo de actores importantes, como intelectual, involucrado en el establecimiento de métodos de evaluación de esas grabaciones que, por su misma naturaleza son altamente imperfectas y que requerirían, para ser plenamente apreciadas, de procedimientos muy cuidadosos y sistemáticos para corregir los aspectos negativos emanados de esas imperfecciones. Lo que se necesitaría para lograr eso sería nada menos que una serie de museos o academias dedicados al estudio de la actuación como un fenómeno histórico. El material para esos museos se halla todo a nuestro alrededor, pero se ha hecho muy poco esfuerzo por poner en marcha la acumulación y la evaluación sistemáticas de este material. Ya es hora de que la metodología básica de un esfuerzo sistemático semejante se discuta, como primer paso hacia el establecimiento de tan invaluable e histórico archivo: invaluable no sólo porque sentaría las bases para un verdadero estudio profundo sobre la actuación como forma artística en una perspectiva histórica, sino también invaluable para el estudio de la sociedad misma: pues, después de todo, los actores de cada época hacen un papel decisivo en la formulación de la imagen del Hombre en su época y sociedad. ■



EL DISCURSO

¿Qué nos dice el cuerpo del mimo? Nos dice más de lo que hace. Para el mimo, para el Amiel¹ en **Un día, la Tierra**, el punto de partida es la inacción. El cuerpo se pliega

sobre sí mismo, sus segmentos están dispuestos alrededor de ejes invisibles. Brazo, mano y dedo obedecen sólo a la fuerza de atracción de la línea curva; la cabeza es cubierta por el cuerpo, integrados en forma de un útero en el que todo está listo para eclosionar. Esta bola de carne, de la que surgirán la vida y el movimiento, para el mimo es el nacimiento del mundo. Gradualmente el cuerpo se separa de su inercia,

¹Este ensayo en relación con la representación de Amiel es el **pendant** crítico de un estudio teórico dedicado a los "Problemas de una semiología del gesto teatral", publicado en *Poetics To-Day* (Tel Aviv). Podrá también completarse con los artículos sobre **cuerpo, gesto, gestualidad, gestus**, en mi *Diccionario del Teatro*. Editions Sociales, Paris, 1980.



Foto: BERNAZA

lo que recuerda lo que Amiel hizo son sólo conjeturas que nos permiten, luego del hecho, deducir lo que dijo.

Afortunadamente, el mimo permite ser capturado por el lente fotográfico: articula más actitudes y poses que movimientos. Como el lente de la cámara, el ojo humano escoge momentos privilegiados en los que el cuerpo, aún cuando es presa de agitación y transformación, expresa relámpagos de eternidad. La gente en el teatro llama a esto la **presencia** del cuerpo; indicando la paradoja del arte del gesto: "en el discurso de la mímica prima la poética actitud-imagen por sobre el movimiento-traslación"². Pero este silencio del cuerpo es ilusorio: precede y prepara para un desplegar imperceptible de la mano, el brazo, el torso: las manos parecen asir una esfera; no conocen el descanso concentran y abarcan el mundo de la historia a ser creada. Todo lo que puede leerse por el momento es la travesía de los antebrazos y pies, la curva de la espalda que evita la tentación de identificar el cuerpo con algo. El mimo comienza frecuentemente su evolución con la imagen de una posición inusual, de una forma producida artificialmente, controlada por un cuerpo rígido cuyo centro parece oculto y desplazado.

Pero antes del comienzo de la evolución, debe suministrarse la clave de lectura de la secuencia completa. Esta clave indica la modalidad del cuerpo en acción, la distancia que separa el gesto normal (nuestro, el de nuestra experiencia normal) del modo gestual en el que deberemos "leer" lo que sucederá. El vacío se hace sentir por sí mismo y prepara extrañamente una nueva visión del gesto. Al comienzo de su mimosdrama, Amiel incorpora a un astronauta que se mueve a través de la ingravidez según leyes que no se corresponden con las de nues-

tro mundo cotidiano y que se han hecho conocidas mediante los filmes de la NASA. Caminando con pasos lentos sobre la luna -o sobre otro planeta descubierto por nuestro astronauta- el mimo elabora un nuevo sistema gestual que, una vez marcado, debe retener su coherencia.

Cualquier sistema o modalidad gestual es posible siempre que esté sustentada. El placer del espectador proviene de su comprensión, aceptación y costumbre final a esta nueva convención. La dificultad para Amiel reside en representar esta lentitud de movimientos; en producir mediante una ligera flexión de las rodillas, la ilusión de que volará si posa un pie un poco más fuertemente sobre el suelo. Un pequeño error muscular y la clave modal del gesto sería accidentalmente destruida y, con ella, el sentido de secuencia y la lógica de la narrativa gestual.

Aún más que el caso del discurso verbal, la modalidad indica la actitud del actor hacia su texto: persuasión, duda, ironía, juego. No es simplemente un indicador psicológico de la acción, sino una parte de la información sobre la verdadera naturaleza del gesto: en el caso del mimo, la enunciación gestual es vertida inmediatamente dentro de su texto, ambos devienen una unidad y se constituyen en la narrativa de un procedimiento distinto al del gesto "cotidiano".

Como consecuencia podemos sentir la paradoja del gesto en el teatro del cuerpo. En la "vida real" nuestro gestos frecuentemente se imponen sobre nuestro discurso verbal para complementarlo, contradecirlo, o añadirle matices. En el caso de la mímica silente, resulta muy difícil producir gestos que aclaren una secuencia gestual: cualquier comentario metagestual, es reducido al mismo nivel de los otros gestos. Es difícil separar uno de otro porque concedemos la misma importancia a todos sin tratar de distinguir un sustrato que

²Jean Doroy. *J'aime le mime*. Paris, Editions Desnoel (sin fecha), p. 60.

DEL MIMO

Patrice Pavis

se abre y traza una figura de vagos contornos, pasando una y otra vez a través de las mismas fases. Pero ¿cómo apresar las evoluciones de este "teatro del cuerpo", un arte por excelencia del movimiento efímero, el movimiento que ningún observador, por rápido que sea, puede abarcar? Hablar de pantomima -o peor aún, escribir sobre pantomima- es quedar peligrosamente en algunos momentos de la acción. Todo

pueda remitir a un comentario metagestual.

La coherencia de una secuencia mímica, que ocurre cuando se mantiene una misma modalidad, limita seriamente las posibilidades del mimo. Así la intervención de la palabra hablada, por ejemplo, molesta al espectador, debido a que el universo del gesto resulta contaminado por significados de diferentes tipos. Ningún intercambio, fuera de un distanciamiento, puede ser establecido entre el cuerpo y el "shock" del sonido que éste emite. Similarmente, en un diálogo gestual mudo entre dos mimos, resulta muy difícil para ellos encontrar el equivalente gestual en relación con los gestos mutuos. En este punto, el diálogo deviene rápidamente una recodificación cruzada de ambos discursos, como cuando dos mudos "discuten" algo a través de un código común de equivalencias entre gestos y palabras.

Esta es la razón por la que los diálogos gestuales en los sketches donde dos personajes actúan juntos, siempre tienen pequeños desajustes; así en el **sketch** del director de orquesta, Amiel interpreta a un director constantemente interrumpido por un violinista chistoso. Si hay un

diálogo, este sólo tiene lugar al nivel de reacciones psicológicas y anécdota; no encontramos ninguna dificultad en imaginar las palabras que podrían ser intercambiadas entre los dos hombres. Inmediatamente, el "chiste del músico payaso" arruina el trabajo del cuerpo que al final resulta demasiado reconocible, anecdótico y banal. Cuando el cuerpo intenta decir demasiado y con demasiada imaginación se vuelve "locuaz", exagerado por una historia y un discurso demasiado precisos. Por lo tanto el mimo debe dejarse sólo, y su único diálogo deberá ser el que se establece entre lo que hace y lo que no hace, entre los gestos normativos y su variación poética: la comparación entre dos universos de diversas coherencias y modalidades, entre nuestra inmovilidad y los límites de nuestro cuerpo, y sus movimientos y modo original de existencia crean el diálogo en el espectador. Pero este diálogo sólo se inicia -con Amiel como con todos los mimos- cuando el cuerpo comienza a desdoblarse, a romperse a sí mismo a partir de la inercia y a bosquejar una narrativa.

EL DESARROLLO DE LA NARRATIVA HUMANA

La narrativa tiene lugar en el tiempo y en la expresión del cuerpo completo. El cuerpo está en una posición vertical, adecuada para el movimiento, listo para evolucionar y ajustarse a todas las traslaciones de su peso. El rostro mirando hacia la cámara parece ser la única relación fija. Los brazos están indecisos entre apoyo y rechazo. El ángulo de perspectiva deforma la simetría del cuerpo y alarga la estatura del mimo.

Tan pronto como es liberado del peso y de la inercia, el cuerpo se abre a todas las metamorfosis. Amiel toma como tema para sus variaciones creativas la génesis varias especies animales: la rana, la araña, el águila, el gorila... y el hombre (los dos últimos son difíciles de distinguir). Cada narrativa gestual toma forma ante nuestros ojos, brota de ese relámpago que nos indica qué animal y qué acción nos están siendo presentados. Algún efecto de realidad, no importa cuán tenue sea, es entonces esencial para la identificación de la secuencia. Aún el mimodrama más abstracto no escapa a este reconocimiento mimético; en realidad, este reconocimiento lo apoya en la construcción de las fases de su historia.

Pero no es por mera imitación de un objeto que el mimo recrea la realidad que busca simbolizar. La narratividad gestual procede musicalmente; el mimo primero produce una secuencia identificable con facilidad, un tema básico que será entonces variado y esclarecido hasta que la acción gestual de este tema aparezca suficientemente autónoma y clara. El cuerpo produce una impresión de reconocimiento y extrañeza que lo modela y lleva hasta los límites del "cliché". Lo importante es que la más mínima secuencia sea claramente entendida y que el espectador sea capaz de captar en ella todas las diferentes improvisaciones; se entenderá rápidamente que el astronauta está manipulando varias palancas con distrac-



ción y que la raza está creando y llenándose de aire, todo a través del movimiento periódico de la espalda curvada y los brazos.

La narrativa mímica sólo incluye algunas fases características de la evolución del mimo; puede ser creada, por ejemplo, por la asociación de ciertos movimientos que, tomados en el mismo orden de secuencias, refieren inequívocamente a la misma historia.

En efecto, el gesto no tiene que ser reconocible como un tema ni tiene que tener un significado preciso; la narrativa gestual se organiza más bien de forma sintáctica que semántica -por ejemplo, a través de sistemas de oposición temática o de significado (movimiento/actitud; velocidad/lentitud; movimientos espasmódicos/movimientos uniformes). En sus trabajos teóricos, los mismos han intentado frecuentemente analizar esta cualidad del gesto que lo distingue del simple "movimiento mecánico y geométrico en el espacio"³. Para Marcel Marceau, "el actor-mimo vibra como la cuerda de un arpa. Es lírico: su gesto parece circundado por un halo poético"⁴. Más allá de esta metáfora, debemos conocer cómo interpretar estas intuiciones como el metalenguaje propio del gesto del mimo: no como Marceau establece, un feliz matrimonio entre la forma (arquitectura gestual) y el contenido (el significado social del gesto), sino el conocimiento por el mimo de la codificación propia del gesto "normal", y el arte de trasponer este gesto extrayéndole ciertos signos pertinentes, al conocer cómo combinarlos en una secuencia ficticia que, sin embargo, parezca natural.

El gesto a través del que una secuencia puede ser espaciada o

³ Marcel Marceau, "Le halo poétique", en Jean Doroy. *A la recherche de la mime*. Neuilly-sur-Seine. Los Cahiers de danse et culture, 1958, p. 140.

⁴ *Ibid.*, p. 138.



rota se introduce en un programa preciso. Siempre es "enmarcado" claramente por indicios que señalan el principio y el final de una acción, tal como una palabra entre comillas emerge claramente del texto circundante. Esta "demarcación" de los momentos gestuales estructura claramente la línea espacio-temporal y aísla algunas fases del gesto cotidiano y el movimiento real. Esta es la razón por la que tenemos frecuentemente la impresión de observar algunos "saltos gestuales" en la actuación de un mimo. Dentro de cada fase, el espacio gestual es modelado, comprimido, extendido, roto, de acuerdo con la actitud del mimo hacia su narrativa. Las actitudes -que muchos mimos consideran como el resultado y la quintaesencia del mimodrama- cristalizan la secuencia total y forman el esqueleto de la historia: "lo que el mimo debe hacer es yuxtaponer las numerosas actitudes que ha construido"⁵.

Estos momentos privilegiados del mimo -los momentos de una determinada actitud- sugieren por contraste todo lo que se ha dejado de decir, o más bien, "de hacer" por el cuerpo, y que par-

⁵ Etienne Decroux. *Paroles sur le mime*. Paris, Gallimard, 1963. p. 125.

ticipa activamente en la construcción del significado. Sabemos que el texto dramático (como el texto poético y el de la conversación cotidiana) dice deliberadamente sólo una parte insignificante de lo que entendemos a través de la elaboración extratextual, el juego de suposiciones y las referencias culturales. De la misma forma el "texto gestual" frecuentemente nos brinda evidencias de una gran economía de significados: para mostrar, por ejemplo, la vanidad del cerdo que toma un baño de sol en la playa, basta con que éste se unte delicadamente la piel con crema. Lo que se deja "sin hacer" en el gesto es todo lo que el mimo sabe que es capaz de hacer de otra manera, creando su personaje o bosquejando una acción de la forma en que sea mejor percibido. Es este "no hecho", tanto como el gesto perceptible, lo que produce la ilusión de un nuevo ser y un nuevo mundo; de una interminable metamorfosis del mimo.

LA METAMORFOSIS DEL AGUILA

El águila vuela hacia un fondo musical -la flauta de los Andes- que el público asocia inmediatamente con las montañas, un cielo despejado y azul y una civilización perdida de Suramérica. La metamorfosis es inmediata: la máscara y el movimiento de los brazos evocan la imagen del águila, y el milagro ocurre -sin abandonar el suelo-, con un simple arqueo de los brazos y una ligera modificación del nivel de los hombros, esta águila vuela a través de las nubes, da varias vueltas, planea y asciende batiendo sus alas. Los movimientos de hombros y cabeza (enmascarada por una escultura vagamente azteca) comunican este arqueamiento a los codos, muñecas y punta de los dedos: la curva cóncava de los pulgares constituye la prueba final de la flexibilidad de las alas y las plumas.

¿Por qué es tan importante la máscara en el hecho teatral? La máscara fija una parte esencial del cuerpo, impidiendo las especulaciones acerca de sus modificaciones físicas y psicológicas. En contraste, sin embargo, otras partes del cuerpo están libres. Al mismo tiempo, podemos cambiar nuestra vista desde el rostro cincelado que parece fijamente dirigido hacia nosotros, hasta el cuerpo y nuestro recién descubierto sentido de su ligerísima vibración. La máscara y el cuerpo viviente interaccionan incesantemente hasta que el espectador llega a no poder distinguir uno del otro. El mimo no gana la batalla hasta que lo inexpressivo asume mil rostros y el efecto que surge es transformado en una sustancia tan maleable y transparente como la carne viviente.

El águila interpretada por Amiel está en constante movimiento; ya no vemos el cuerpo del mimo y su máscara, las dos realidades se funden con rapidez en una sola creación -el movimiento y la "encarnación" específicos del pájaro mítico. El "cerdo en leotard" triunfa igualmente, a pesar de la estilización y deformación de la expresión facial que deviene la única extensión posible del cuerpo real del mimo. Así entendemos la orientación del hocico que apunta hacia arriba, desarrollándolo como la vanidad del cerdito **playboy**, que está "por las nubes".

El espectador, acostumbrado a encontrar la fácil comunicación de una fisionomía, se fascina sin embargo al percibir esta conversión de un cuerpo extraño en materia viviente. El uso de la máscara fragmenta el cuerpo defraudando nuestras expectativas de desarrollo psicológicos; establece nuevas unidades y construye un discurso total sobre la base de éstas. El hecho deviene notable cuando la máscara no asume rasgos realistas o cuando es puesta de forma inusual (sobre el cuello, la espalda, las nalgas, etc.). Así Roy Bosier y Julie Boel del grupo

I GESTI⁶, fijando dos objetos semiesféricos y un pico sobre sus traseros y volviéndose de espaldas al público, lograron, con el movimiento de los brazos y el sacudimiento del tronco, crear ante nuestros ojos pájaros que se nos enfrentaban. El mimo que dice una historia conoce siempre cómo segmentar su cuerpo en unidades que no están estructuradas normalmente ni son asociadas de la forma usual para producir un significado gestual. El mimo divide su cuerpo en zonas de influencia que se relacionan o excluyen, atraen o repelen.

El aparente diálogo del águila de Amiel ocurre entre la cabeza y los brazos, pero es reforzado por la oposición entre los miembros inferiores, "responsables" del problema técnico del movimiento vertical y longitudinal, y la cabeza de pájaro (brazos y cabeza) cuyo deber es crear la ilusión referencial.

Son posibles otras segmentaciones del gesto, y todos los tratados sobre el tema multiplican las posiciones "generales" y los significados adscritos usualmente a éstas. La codificación se asemeja a una descripción del cuerpo de acuerdo con un patrón lingüístico o con un sistema de referencias sociales y no ayuda demasiado a la comprensión de un proyecto gestual. El gesto escapa siempre tanto a la programación científica como a la descripción precisa, y el mimo demuestra la imposibilidad de una segmentación *a priori* del cuerpo (sea lingüística o espacial), cuando se complace en "replegar" y "desplegar" su maquinaria física.

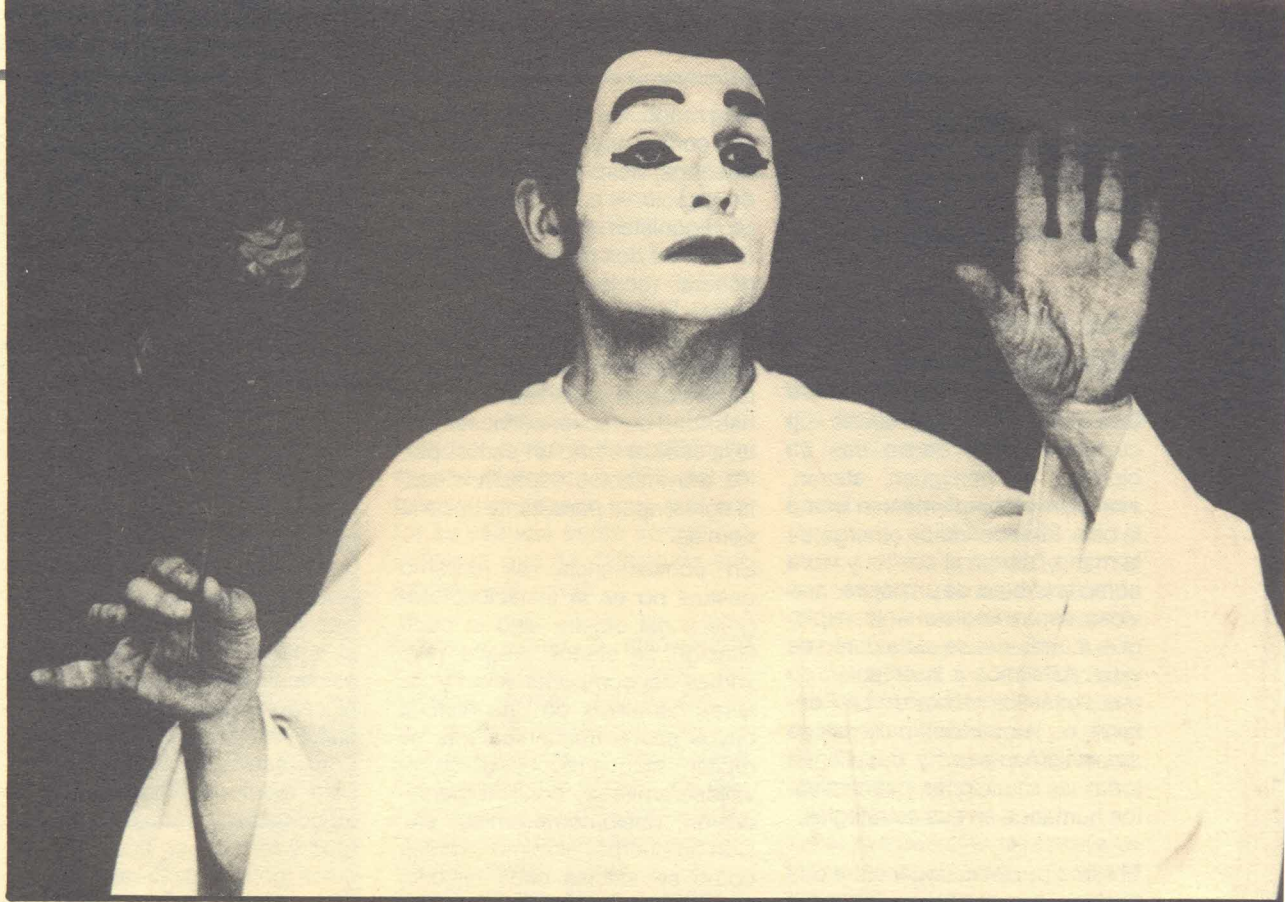
Elementos externos al gesto, como la luz y la música ayudan en gran medida a la metamorfosis. La iluminación, que puede usarse hoy tan sutilmente, "modela" el cuerpo fuera de la penumbra, lo

⁶La representación de *Victoire a la Pyrrhue*, presentada también en el festival "Mimo y Máscara".

esculpe a su forma, lo hace aparecer y desaparecer. Es bien conocida la relación entre el mimo y una escultura viva, pero la iluminación la dota de significación especial. Luces de diferentes colores pueden indicar cómo leer una escena: real/irreal, sobre la tierra/bajo el agua, cotidianidad/sueño, etc. Es decir, la iluminación no sólo muestra el cuerpo, sino que también indica inmediatamente en qué nivel de existencia es significativa. Esta metamorfosis, basada con solidez en un teatro del cuerpo, no tiene nada de transmutación mística. Se construye pacientemente a través de signos adecuados y diferentes referencias. En el caso de Amiel, es el hombre con la bata roja de baño y la cabeza amarilla del cerdo, quien nos remite a su percepción.

LAS REFERENCIAS DEL CERDITO EN LEOTARD

Este cerdito es aún más adorable porque asume aires verdaderamente humanos. Está obviamente obsesionado con su piel. Ejecuta pequeños y delicados movimientos con sus manos para acomodarse el pelo, se estira negligentemente y pone el codo sobre la rodilla para expresar desamparo y deseo de seducción. Pero a la vez que nos indica la importancia de las referencias en el discurso del mimo, nos hace un servicio epistemológico particular (no nombrar su proeza con anagramas: curiosamente el anagrama de **puerco es cuerpo**). Sólo encontramos la delicadeza del gesto cómico del cerdito haciendo referencia al gesto cotidiano: el cerdito cita un código cultural, y en el teatro el reconocimiento del efecto ideológico nos hace comprender y sonreír. El gesto citado siempre es claramente distinguible del continuo; sólo se necesita algunos signos para ser reconocido (la goma de mascar del astronauta; la coqueta nariz hacia el aire, la pose del **Pensador** de Rodin en el **sketch** del ciego,



etc.). La referencia funciona también muy frecuentemente como una autoreferencia; el gesto amplía y aclara la secuencia básica que proporciona la clave del objeto imitado. La naturaleza "musical" de la historia y la narrativa gestual explican este gusto por la repetición temática, la referencia y la variación.

Este es el encanto del mimo, pero también su peor enemigo; no hay nada más tedioso que un mimo repitiéndose una y otra vez, brindándonos una acción que ya hemos identificado completamente y que simplemente se repita en la misma versión. De este modo cualquier gesto es referencia de un otro gesto, es decir, un "intergesto" (hecho definido parcialmente por la teoría brechtiana del *Gestus*). Esto nos llevaría a contradecir a Etienne Decroux cuando establece que "la mímica es una sucesión de acciones presentes" y que "el mundo sólo puede evocar cosas ausentes"⁷.

⁷E. Decroux, *op.cit.*, p. 135.

Más bien pudiera decirse que es una referencia, por contraste o ausencia, de una norma gestual sistemáticamente violada por el mimo; la de nuestro propio cuerpo y nuestra propia forma de movimiento. El mimo desafía esta norma y sólo parece obedecer sus propias leyes y convenciones; frecuentemente nos hace olvidar la ley de gravedad, se inclina peligrosamente sin caerse, simula movimiento mientras camina en el mismo sitio. El placer del espectador consiste en contemplarse a sí mismo en este cuerpo que siempre parece tener sus propios medios, libre de leyes físicas, maleable, y capaz de modelar y de ser modelado a voluntad. Esto implica la abundancia de mimodramas en los que el héroe batalla con un obstáculo físico insuperable (una pelota a coger, un hombre a expulsar, un apoyo a conseguir para salir de una situación difícil, etc.).

Como ocurre en el lenguaje poético, lo que acrecienta la origi-

nalidad de la imagen gestual es la desviación de una norma, un sistema de gestos teóricamente neutral que a la vez indica el procedimiento artístico a utilizar.

En ocasiones, fuera de su ser esencial, el mimo (Decroux, Jerry o Giacomi, en sus "ejercicios en el estilo de Decroux") busca una plasticidad ideal, un cuerpo con las proporciones y posiciones de una estatua clásica. Por supuesto, este modelo idealmente armónico no existe, pero evoca al escultor y a un arquetipo inaccesible.

El placer de referir con el propio cuerpo el discurso de otros, y, en el caso del espectador, de descifrar estas charadas alusivas, constituye el encanto total del teatro del gesto. El discurso gestual está tan repleto de referencias que al final deviene un tanto original y autónomo, que nos hace olvidar que está hecho de una sucesión de hallazgos afortunados: tan perfecta es la ilusión de

un cuerpo que coincide con el objeto a imitar, incluso cuando esta imitación no es directa ni realista, como en el **sketch** de las manos que adquieren forma de pájaro.

LAS MANOS DEL MAGO

Dos manos surgen desde un cuerpo invisible oculto tras un biombo, se persiguen, atacan, acarician y complementan una a la otra. El dedo índice emerge de la mano, "alarga el cuello" y vibra como la cabeza de un pájaro: nerviosa, espasmódicamente, explora el mundo desde cada punto de vista. Asistimos a la creación de una fantástica fábula de La Fontaine, en la que "dos palomas se aman tiernamente" y despliegan todas las situaciones y sentimientos humanos en sus estrategias.

El mimo puede escoger entre dos tácticas que corresponden a los principios artísticos del realismo y la abstracción o incorpora un carácter e imita su personalidad en mayor o menor grado; o usa su cuerpo en forma no figurativa para modelar una sustancia y reconstruir una realidad que no sea una copia servil del objeto simbolizado.

En el primer caso, el mimo no es más que una adivinanza que se propone al espectador, el que se invita a hacer su mejor esfuerzo para identificar la escena. Este tipo de gestualidad frecuentemente es simple y superficial, constituyendo un modo obvio de variación a partir de una norma gestual (nuestra), para retornar a ella muy rápidamente y sostenernos en nuestra percepción normal. En el otro caso, para el cuerpo usado en forma abstracta, si ocurre un verdadero reconocimiento de una forma u objeto social, este no se consigue mediante la traslación pura del cuerpo imitante al cuerpo imitado, sino a través de una comprensión de las convenciones artísticas y su funcionamiento. De

este modo, las manos que desde una cortina negra se dirigen hacia nosotros, desplazan su significado tradicional para convertirse en protagonistas de una curiosa relación entre dos palomas. La forma general recuerda muy remotamente la de un pájaro. Si identificamos las manos como tales, es porque el mimo ha aislado ciertos rasgos de su conducta animal: la habilidad de mover nerviosamente la cabeza como un periscopio, los movimientos espasmódicos, la agresividad persistente hacia la comida.

En consecuencia, el realismo gestual no es la imitación fotográfica del objeto, sino la codificación de ciertos rasgos relevantes del comportamiento y las fases narrativas de una historia cuyos pasos frecuentemente se repiten: ataque/reconciliación, rivalidad/amistad; conflicto/persecución; duelo/compromiso, etc. Con su cuerpo, el mimo expresa cómo se articula cada historia, qué oposiciones necesita y cómo estas contradicciones la puntualizan y forman, y qué segmentación debe adoptarse para organizar la puesta en escena de su cuerpo. Así es como el mimo no puede escapar del significado de la historia. El espectador no gusta de ver la acción como un cuadro estático; necesita encontrar una historia o drama o, al menos, un universo semántico en constante evolución.

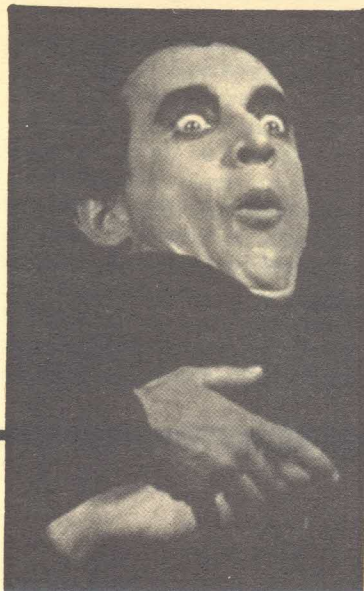
El interés por estos inocentes **sketchs** gestuales por parte de estudiosos de la semiología, como Greimas, profundiza en la

práctica semiótica del hombre, que es "comportamiento somático o gestual organizado en cadenas sintagmáticas de tipo algorítmico, cuyo significado directo aparece como finalidad global, leíble después del suceso, y cuyo análisis sugiere una posible homologación con las estructuras narrativas"⁸.

De acuerdo con esta concepción del gesto como una práctica semiótica, cualquier secuencia puede ser analizada como una narrativa, más allá de suponer que el gesticulador está contando una historia o que el mimo es una **pantomima**. Así la alternativa en el teatro gestual no parece ser estética gestual pura, con un significado social, **versus** gesto social, utilitario y "narrativo", sin ningún intento de efecto estético. Esta dicotomía, con frecuencia adjudicada al trabajo de los mimos y tomada en cuenta en escritos teóricos, sólo lleva a un callejón sin salida, al separar radicalmente el gesto puro "ejecutado", del gesto "imitado" y "realista". Se llega entonces frente a dos caminos que si se toman absoluta y exclusivamente, ofrecen poco interés para el desarrollo del teatro del gesto.

El trabajo de Amiel, al menos en la primera parte de su espectáculo consagrado a **Un día, la Tierra**, trata precisamente de escapar a esta alternativa mortal; descubre gestos que, para las primeras criaturas terrestres, son a la vez movimientos modelados por un cuerpo nuevo y gestos ya familiares para nosotros en sus detalles y ritmos. Este es el precio que el espectador debe pagar para moverse desde una identificación "externa" hacia un descubrimiento interno; y sentir que la representación le es extrañamente familiar aún cuando nunca haya "caminado sobre la Luna"; volado como un 'águila o vibrado como una rana. (Trad. Silvia A. Ramos Ceñal) ■

⁸ Algirdas Greimas, "La sémiotique", en *Encyclopoche Larousse*, Paris, Larousse, 1977. p. 226.



ANTROPOLOGIA TEATRAL

P. P.



La antropología halla en el teatro un terreno de experimentación excepcional, puesto que tiene ante sí hombres que juegan a representar a otros hombres. Esta simulación procura analizar y mostrar cómo estos últimos se comportan en sociedad. Poniendo al hombre en una situación experimental, el teatro y la antropología teatral se procuran los medios de reconstituir microsociedades y de evaluar el vínculo del individuo con el grupo: ¿cómo representarse mejor a un hombre que representándolo? Hay, estima Schechner, una convergencia de los paradigmas de la antropología y del

teatro: "Del mismo modo que el teatro se está antropologizando, la antropología se está teatralizando."¹ Ese es el razonamiento impecable, de la antropología teatral.

¡Ay!, las cosas son mucho más complejas en el terreno, porque si la antropología teatral puede pretender, en teoría, que organiza el saber de la teatrología, en el momento actual ella es más un grupo de santo y seña o un deseo de conocimiento que una disciplina constituida, más bien un inmenso campo baldío (o un bosque virgen impenetrable) que un domi-

nio bien cuadrado y cultivado sistemáticamente. No obstante, ese cultivo ya ha comenzado gracias al ISTA (**International School of Theatre Anthropology**) de Eugenio Barba, que programa cursos de formación desde 1980: "El ISTA es el lugar en que se transmite, se transforma y se traduce una nueva pedagogía del teatro. Es en laboratorio de investigación interdisciplinaria. Es el marco que le permite a un grupo de hombres de teatro intervenir en el medio social que lo rodea, tanto mediante su trabajo intelectual como a través de sus espectáculos."² El reciente libro del

propio E. Barba y N. Savarese, **Anatomía del actor. Un diccionario de antropología teatral** (1985), proporciona una suma de investigaciones del ISTA y establece el programa de la antropología teatral: "El estudio del completamiento biológico y cultural del hombre en una situación de representación, es decir, del hombre que utiliza su presencia física y mental con arreglo a principios diferentes de los que gobiernan la vida cotidiana."³ Dada la importancia de la síntesis de Barba y del ISTA, volveremos a ocuparnos ampliamente de esos principios, de un pensamiento antropológico en el teatro, las condiciones de éxito epistemológico de tal empresa y la discusión de algunas de sus tesis.

1 RAZONES DE SU APARICION A. Relativización de las culturas

La idea de considerar el teatro desde el punto de vista de una antropología o de una teoría de la cultura no data de hoy. Casi todos los tratados de teatro aportan su pequeña hipótesis sobre los orígenes del teatro. Semajante pensamiento genealógico desemboca, en el siglo XX, con Artaud por ejemplo, en un deseo de regresar a las fuentes, una nostalgia de los orígenes, una comparación con culturas alejadas de la cultura occidental. La antropología aplicada al teatro (aunque todavía no se llame así) parece surgir a causa de la conciencia de un "malestar en la civilización" (Freud), de una inadecuación de la cultura y la vida, semejante a la que diagnóstica Antonín Artaud: "Cuando es la vida misma la que está muriendo, nunca se ha hablado tanto de la civilización y de la cultura. Y hay un extraño paralelismo entre esa ruina generalizada de la vida que está en la base de la desmoralización actual y la inquietud de una cultura que jamás ha coincidido con la vida, y que está hecha para

regentear la vida."⁴ La sensación de esa ruina de nuestra cultura y la pérdida de un sistema de referencia dominante provocan en los hombres de teatro -llámense Brook, Grotowski o Barba- una relativización de sus antiguas prácticas; los sensibilizan a formas teatrales exóticas, y, sobre todo, les dan una visión etnológica del actor. Esas experiencias teatrales convergen en parte con la antropología lévi-straussiana que se esfuerza por comprender al hombre "a partir del momento en que el tipo de explicación que se busca aspira a reconciliar el arte y la lógica, el pensamiento y la vida, lo sensible y lo inteligible."⁵

B. Insuficiencia de la lógica racional

En conformidad con una tradición distinta del pensamiento sintomático de Freud, se coloca el símbolo por encima del concepto, y con pensadores como Jung, Kerenyi o Eliade,⁶ se lo diga a "el esfuerzo por traducir lo que, en la experiencia íntima de la *psijé* o en el inconsciente colectivo, rebasa los límites del concepto, escapa a las categorías del entendimiento, lo que, por ende, no puede ser conocido, en el sentido estricto, pero puede, sin embargo, ser "pensado", reconocido a través de las formas de expresión en que se inscribe la aspiración humana a lo incondicionado, a lo absoluto, al infinito, a la totalidad, es decir, para hablar el lenguaje de la fenomenología religiosa, a la apertura hacia lo sagrado."⁷ Esta apertura hacia lo sagrado se acompaña a menudo de un regreso a lo religioso, aunque éste no reconozca que lo es; el mismo toma a veces, como bien ha mostrado M. Borie, la forma de un remordimiento de la antropología occidental frente a las sociedades primitivas idealizadas y de una búsqueda de la autenticidad perdida: "El teatro, percibido cada vez más -incluso antes de Artaud- no como un espacio destinado a la ilustración del texto y sometido a la supremacía del escrito, sino como lugar

por excelencia del contacto físico y concreto entre actores y espectadores, ¿no ofrece un espacio privilegiado para experimentar un regreso a la autenticidad de las relaciones humanas?"⁸ El teatro de participación, la búsqueda de un **happening** colectivo o el **performance** autobiográfico extraen de esa fuente la autenticidad que la comunicación teatral permitiría.

C. Búsqueda de un nuevo lenguaje

La búsqueda de lo sagrado y de lo auténtico tiene necesidad de un lenguaje que no esté sometido a la lengua natural o a una escritura demasiado racionalizante: "Romper el lenguaje para tocar la vida, es hacer o rehacer el teatro; y lo importante es no creer que ese arte debe seguir siendo sagrado, es decir, reservado. Pero lo importante es creer que cualquiera no puede hacerlo, y que hace falta una preparación". Esta preparación para un lenguaje que rechaza las facilidades y el endurecimiento, exige hallar una especie de lenguaje cifrado que sea, a la vez, el de los creadores para la escena, los participantes en la ceremonia teatral y los actores que son "como condenados al suplicio que son quemados y hacen señas sobre sus hogueras."¹⁰ También conviene decir que no es fácil hallar la clave del mismo o que quemará al que quiera apoderarse de ella. Esta hermenéutica que desconfía del racionalismo y, a **fortiori**, del positivismo semiológico, quisiera descifrar un mítico lenguaje teatral, llámese jeroglífico (Meyerhold), ideograma (Grotowski) o "base pre-expresiva del actor" (Barba).¹¹

2 CONDICIONES EPISTEMOLOGICAS DE LA ANTROPOLOGIA TEATRAL

Se debe reunir primeramente cierto número de condiciones para que se pueda fundar una antropología teatral.

A. Naturaleza de la antropología

Habitualmente se distingue la antropología física (los estudios sobre las características fisiológicas del hombre y las razas), la antropología filosófica (el estudio del hombre en general; por ejemplo, en el sentido de Kant: antropología teórica, pragmática y moral) y, por último, la antropología cultural o social (organización de las sociedades, de los mitos, de la vida cotidiana, etcétera): "Proclámesese social o cultural, la antropología aspira siempre a conocer al hombre total, considerado, en un caso, a partir de sus producciones, y en el otro, a partir de sus representaciones". (Lévi-Strauss)¹² La antropología teatral -la de Barba en especial- se ocupa de la dimensión a la vez fisiológica y cultural del actor en una situación de representación. ¡Programa ambicioso! Porque en el estudio del *bios* del actor ¿qué es exactamente lo que hace falta examinar y medir? ¿Debe uno contentarse con una descripción morfológica y anatómica del cuerpo del actor? ¿Debe uno medir el trabajo de los músculos, el ritmo cardíaco, etc.? ¿Hay que medicalizar la investigación teatral? Semejantes estudios han sido emprendidos sin que los resultados puedan ser relacionados con otras series de hechos, en particular con los elementos socio-culturales.

B. Elección del punto de vista

Se podría pensar, con Lévi-Strauss,¹³ que el punto de la antropología se caracteriza por la objetividad, la totalidad, y el interés que se presta a la significación y a la autenticidad de las relaciones personales, de las relaciones concretas entre indivi-

duos. Ahora bien, la antropología teatral, tal como la concibe Barba (que, por lo demás, no se refiere nunca a los trabajos de Lévi Strauss), no escoge el mismo programa. El no privilegia un punto de vista exterior y objetivo, el del observador distante que sería el espectador, o el de un super-observador que como el etnólogo intentaría reunir todos los datos observables. Al contrario, por boca de Taviani,¹⁴ confrontados visiones, la del actor, y la del espectador, porque está preocupado por la utilidad de las observaciones para el actor, por un "auténtico enfoque empírico del fenómeno del actor",¹⁵ y, por ende, por su *feed-back* sobre la práctica teatral: "cuando los semiólogos analizan un espectáculo como una estratificación muy densa de signos, observan el fenómeno teatral a través de su resultado. Sin embargo, nada prueba que su modo de proceder pueda ser útil para los autores del espectáculo que deben partir del comienzo y para los cuales lo que será visto por los espectadores constituye el punto de llegada"¹⁶

Pero el centro de la antropología teatral de Barba se halla en la noción de "técnica del cuerpo" (Mauss), que él sitúa, a la inversa de Mauss, en la "utilización particular, extra-cotidiana, del cuerpo en el teatro."¹⁷

C. Situación de la "técnica del cuerpo"

Aquí se podría recurrir -como hace, pero de manera bastante parcial, Volli-¹⁸ al artículo de Marcel Mauss sobre "Las técnicas del cuerpo" (1936), a saber sobre los "modos en que los hombres, sociedad por sociedad, de una manera tradicional, saben servirse de su cuerpo" (1936). Mauss da numerosos ejemplos tomados de todas las actividades del hombre, pero no menciona el teatro o el arte, y, en todo caso, no los opone, porque, en su perspectiva, toda técnica -tanto cotidiana como

artística- está determinada por la sociedad. Barba toma de Mauss (1936) esa noción de un cuerpo condicionado por la cultura, pero es para introducir una oposición entre situación cotidiana y situación de representación: "Utilizemos nuestro cuerpo de una manera diferente en la vida y en las situaciones de "representación". En el nivel cotidiano, tenemos una técnica del cuerpo condicionada por nuestra cultura, nuestro estado social, nuestro oficio. Pero en una situación de "representación" existe una técnica del cuerpo totalmente diferente".¹⁹

Barba parece sugerir que, en representación, la técnica del cuerpo cambia radicalmente y que el actor ya no está sometido al condicionamiento de la cultura. Ahora bien, resulta difícil percibir qué produciría semejante metamorfosis, qué haría que el actor cambiara de cuerpo desde el momento en que cambia de marco. Incluso en representación, el actor -y sobre todo el actor occidental- queda a merced de su cultura de origen, en particular de su gestualidad cotidiana. La idea misma de separar la vida de la representación es extraña, porque es realmente el mismo cuerpo en que se utiliza y la representación no puede borrarlo todo. Esta distinción entre lo cotidiano y la representación corre el riesgo de deslizarse hacia una oposición tajante entre la naturaleza (el cuerpo cotidiano) y la cultura (el cuerpo en representación), oposición que la antropología se esfuerza precisamente por refutar. En otro orden de ideas, uno creería haber vuelto al tiempo en que la estilística quería a toda costa distinguir un lenguaje corriente y un lenguaje poético, sin decir cómo establecer el distinguo. Del mismo modo, aquí, el cuerpo en representación es definido tautológicamente: el cuerpo en representación es el cuerpo que es representado y que posee propiedades específicas y diferentes del cuerpo cotidiano. Ahora bien, la diferencia, si se la puede hacer, en efecto, pragmáticamente, sigue

siendo superficial, y no involucra la aprehensión de la gestualidad y de la presencia (pues ¿por qué reservarle esa presencia exclusivamente a la representación? ¿no se está también más o menos presente en la vida.?"?)

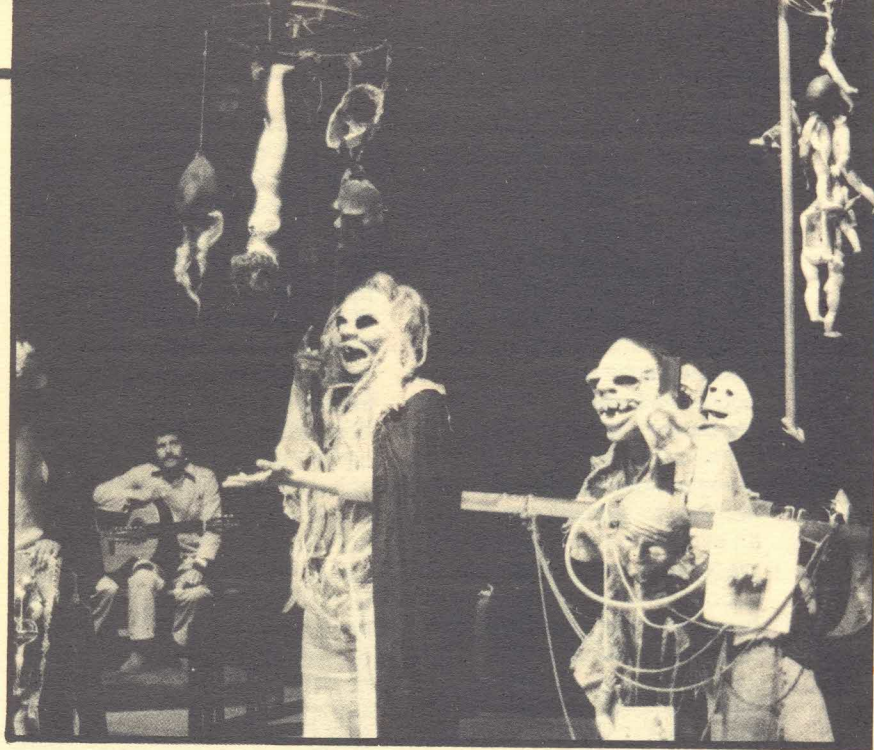
D. Búsqueda de los universales culturales

Si la antropología se plantea como tarea estudiar la variedad de las manifestaciones humanas, llega muy a menudo a la conclusión de que existe, a pesar de las diferencias, un sustrato común a todos los hombres, de que el mismo mito, por ejemplo, reaparece en lugares muy diversos. Lévi-Strauss propone una reflexión que procura "superar la antinomia aparente entre la unicidad de la condición humana y la pluralidad aparentemente inagotable de las formas bajo las cuales la aprehendemos".

Una preocupación análoga guía a Grotowski, que llega a la conclusión de que "la cultura, cada cultura particular, determina la base objetiva sociobiológica, puesto que cada cultura está ligada a las técnicas cotidianas del cuerpo. Entonces, es importante observar lo que permanece constante frente a la variación de las culturas, lo que existe como transcultural".²⁰

Ese universalismo lo comparte Barba con su maestro, Grotowski, porque, para él, "los teatros no se parecen en sus espectáculos, sino en sus principios". El libro contiene un rico material iconográfico que aspira a mostrar analogías entre posturas y gestos de actores pertenecientes a las más diversas tradiciones teatrales.

El elemento transcultural lo descubre Barba, en efecto, en el "nivel pre-expresivo del arte del actor"²¹ la presencia (de los actores orientales en especial) "que impresiona al espectador y lo obliga a mirarla", un "núcleo de energía, una



irradiación sugestiva y hábil, pero no premeditada, que cautiva nuestros sentidos". "No se trata aún de "representación" ni de imagen teatral, sino de la fuerza que brota de un cuerpo puesto en forma."²² Barba, siguiendo a Grotowski,²³ desconfía de la intencionalidad del actor, de su deseo de expresión para significar tal o cual cosa. El opta, pues, por atrapar al actor antes de esa expresión, en el nivel pre-expresivo precisamente, que, a la vez, puede ser considerado universal, como la fuerza que brota de un cuerpo **puesto en forma** o las fuentes (u orígenes del hombre) que se hallan en la base de las diferentes culturas teatrales y que explicarían, como las técnicas pre-expresivas, "el brote del poder creativo".²⁴ Cualquiera que sea la metáfora -fuerza que brota, fuente, núcleo de energía, pre-expresividad-, uno puede preguntarse si ese "cuerpo **puesto en forma** no es ya expresivo", aunque esa expresividad sea no intencional y no comunicativa. ¿Acaso se puede no comunicar? La situación de representación ¿no es una comunicación de la comunicación?

3 OTRAS PERSPECTIVAS

A. Regreso a la cuestión de los orígenes

Una de las obsesiones de la antropología filosófica, especialmente en el siglo XVIII, fue la cuestión del origen de las lenguas. El debate está cerrado después de la lingüística estructural. Pero una inquietud semejante ha agitado y continúa agitando las reflexiones sobre el origen del teatro²⁵ a propósito de los orígenes del teatro, del **pre-teatro** que lo precedió.²⁶ Cualquiera que sea la fecha atribuida a la aparición del teatro, se está de acuerdo en ver en ella una secularización progresiva de ceremonias o de ritos. Queda por determinar si ha conservado una huella de ese origen ritual en sus formas modernas. Incluso espíritus muy afines, como los de Benjamín y Brecht, divergen sobre este asunto. Para Benjamín, toda obra de arte, incluso "en la época de su reproducción mecanizada" (según el título del ensayo de 1936), "halla su fundamento en el ritual en el que ella tuvo su valor de uso

original y primero. Ese fundamento se esfuerza en vano por ser mediado de todas las maneras posibles, se lo reconoce hasta en las formas más profanas de belleza, como ritual secularizado".

Para Brecht, al contrario, la emancipación del culto fue completa: "Cuando se dice que el teatro salió de las ceremonias del culto, se afirma, sin más, que saliendo fue como devino teatro; de los misterios no retomó más la función religiosa, sino única y exclusivamente el placer que hallaban en él los hombres."²⁷

Lo que Brecht no parece admitir aquí, es la dialéctica incesante de lo sagrado y lo profano, las posibilidades de resacralización del teatro, manifiestas desde Artaud, Brook o Grotowski, y evidenciadas por la antropología religiosa

de un Mircea Eliade. Se podría llegar a decir, con Paul Stefanek,²⁸ que el teatro nunca salió verdaderamente del culto, puesto que el culto estaba, de entrada, **teatralizado**. Así se regresaría a la fórmula de Schechner sobre la teatralización de la antropología y la antropologización del teatro, fórmula circular e intemporal.

B. Límites y perspectivas

Todas esas consideraciones antropológicas, reavivadas por la reflexión de Barba, han tenido el mérito de cuestionar trozos enteros de la estética occidental, como la identificación y la psicología del actor, la ilusión y la caracterización, nociones que dominaron la reflexión teórica desde Aristóteles hasta Brecht. Sin embargo, se basan de manera casi

exclusiva en las tradiciones orientales y no dilucidan verdaderamente el comportamiento del actor occidental, al mismo tiempo que dejan creer que podrían incluirlo también. Hay sin cesar un deslizamiento no sólo en cuanto a los fundamentos epistemológicos de la investigación, sino también en cuanto a su objetivo exacto. También podemos lamentar que se siga sin hacer referencia a "verdaderos" antropólogos como Lévi-Strauss, Turner,²⁹ Leroi-Gourhan,³⁰ o Jousse. No por ello es menos cierto que la antropología teatral, y sobre todo la de Barba y sus colaboradores del ISTA, constituye la respuesta más sistemática y ambiciosa a la teorización política de un Brecht o al funcionalismo de la semiología. (Trad. Desiderio Navarro. Servicio informativo de la revista **Criterios**). ■

COMPLEMENTOS BIBLIOGRAFICOS

M. Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, París, 1936; del mismo autor, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, París, 1965; *Esprit*, noviembre de 1963; *Drama Review*, núm. 59, septiembre de 1973, y núm. 94, 1982; P. Brook, *The Empty Space*, Mc Gibbon and Kee, Londres, 1968 (hay edición cubana); G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, París, 1969; M. Borie, *Anthropologie*, Enciclopedia del teatro del 1900 (A. Attisani, ed.), Feltrinelli, Milán, 1980; del mismo autor, *Mythe et théâtre aujourd'hui: une quête impossible?*, Nizet, París, 1981; del mismo autor, *Theatre et anthropologie: l'usage de l'autre culture*, Degrés, núm. 32; C. Innes, *Holy Theatre: Ritual and the Avant Garde*, Cambridge University Press, 1981; J. -M. Pradier, "Biologique et sémiologique", *Degrés*, 1985, núm. 42-43, verano-otoño; I. Slawinska, "Le Théâtre dans la pensée contemporaine", *Cahiers théâtre*, Lovaina, 1985.

1. R. Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985, p. 33.

2. E. Barba, "Anthropologia théatrale", *Bouffonneries*, 1982, núm. 4, enero, p. 81.

3. E. Barba y N. Savarese, *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théatrale*, Contrastes Bouffonneries, 1985, p. I.

4. A. Artaud, *Le Théâtre et son doublé*, Gallimard, París, 1964 (1938), p. 9 (hay edición cubana).

5. Claude Lévi-Strauss, *Textes de et sur*, París, 1979, p. 186.

6. M. Eliade, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, París, 1965.

7. P. Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Maspero, París, 1972.

8. M. Borie, "Anthropología", *Enciclopedia del teatro del 1900*, Feltrinelli, Milán, 1980, p. 345.

9. A. Artaud, *ob. cit.*, p. 17.

10. A. Artaud, *ob. cit.* p. 18.

11. E. Barba, "Anthropologie théatrale", p. 83.

12. C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, París, 1958, p. 391 (hay edición cubana).

13. C. Lévi-Strauss, *ob. cit.*, pp. 397-403.

14. En E. Barba y N. Savarese, *ob. cit.*, pp. 197-206.

15. *Ibidem*, p. 1.

16. Taviani, en *ob. cit.*, p. 199.

17. E. Barba, *ob. cit.*, p. 1.

18. En E. Barba y N. Savarese, *ob. cit.*, pp. 113-123.

19. E. Barba, *ob. cit.*, p. 83.

20. En E. Barba y N. Savarese, *ob. cit.*, p. 126.

21. *Ibidem*, p. 13.

22. E. Barba, *ob. cit.*, p. 83.

23. J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, La Cité, Lausanne, 1971, p. 91 (hay edición en español).

24. E. Barba, en Barba y Savarese, *ob. cit.*, p. 124.

25. F. Nietzsche, "Die Geburt der Tragödie", *Werke in zwei Bänden*, C. Hanser, Munich, 1967 (1872) (hay edición en español).

26. Schaeffner, en *Encyclopédie des spectacles*, 1965.

27. B. Brecht, *Petit Organon pour le théâtre (1948-1954)*, L'Arche, París, 1963-1979, p. 4.

28. P. Stefanek, "Vom Rittual zum Theater. Zur Anthropologie und Emanzipation szenischen Handelns", *Maske und Kothurn*, 22. Jg., H. 3-4, 1976.

29. V. Turner, *From Rittual to Theater*, Nueva York, 1982.

30. A. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, Albin Michel, París, 2 vol., 1974.



● Baroko. Dir. Rogelio Meneses. Cabildo Teatral Santiago

CAMAGUEY 90: HACIA UN PERFIL CARACTERIZADOR

Después de los cambios producidos en la estructura organizativa del movimiento teatral, a partir de la creación de grupos -proyectos artísticos surgidos de las instituciones establecidas o integrados por jóvenes teatristas- el Festival de Teatro Latinoamericano Camagüey 90 debió significar una muestra del trabajo inicial de las nuevas propuestas matizado por

el riesgo. Pero el evento, circunscrito a "obras" latinoamericanas, limitaba el teatro al "texto", concibiendo la identidad de la creación por la nacionalidad del autor. Ya en la primera edición del Festival, dedicado al "teatro cubano", se había demostrado el reducido campo de análisis y confrontación de la escena nacional, desde ese criterio, y las muestras del 86

y el 88 se habían abierto a todas las experiencias creativas.

Esta vez Camagüey 90 ampliaba su programación con la presencia de grupos latinoamericanos y creaba, sin dudas, nuevas expectativas, más aún cuando el último Festival de Teatro de La Habana, principal espacio de intercambio internacional se había celebrado en fecha tan lejana como 1987.

¿De qué modo conformar la programación de un festival de 11 días, en una provincia que carece de suficientes espacios teatrales y para un jurado que debe asistir a todas las representaciones? La selección, entonces, debe sentar las pautas, más allá de criterios de calidad o de identidad del evento. Crear un comité de selección, con la diversidad de creadores, especialistas y críticos de varias generaciones, es el primer intento por lograr el más adecuado balance de títulos y colectivos teatrales. No obstante, la mayoría de los integrantes del comité no respondieron activamente y con la regularidad necesaria al intenso trabajo de visionaje de obras.

¿Pero existía en realidad un criterio caracterizador, más allá de la "calidad", para estructurar la programación? ¿Se buscaba un carácter unificador o se había abandonado la necesidad de confrontación del **único** festival nacional, esta vez, sólo para obras latino-americanas?

Más allá de juicios apresurados o de indagar en la esencia de un festival que no ha alcanzado una identidad propia o el espacio necesario en el balance de la creación nacional, Camagüey 90 permitió, una vez más, reflexionar sobre el estado del teatro cubano sin tener en cuenta la validez o no del carácter competitivo y la valoración **limitada** del jurado elegido.

No pretendo hacer un recuento de las obras presentadas, en concurso o no, sino más bien acercarme al fenómeno teatral en sí e indagar en las vías o caminos por las que transita nuestra escena a partir de la celebración del principal evento teatral cubano y sus perspectivas.

RESCATAR EL TEATRO PERDIDO

Con el estreno de **Juana de Belciel**, se vuelve sobre el teatro de José Milián, como autor y director, una de las figuras más impor-

tantes de la década del 60. Aquí el interés se multiplica al "descubrir" hoy, un texto olvidado de 1971. Publicada por vez primera en **Tablas** junto a su estreno mundial 19 años después, **Juana de Belciel** adquiere una connotación singular. Obra de multiplicidad de lecturas que ubica una historia medieval en el contexto **creativo** de finales de los 60, permitía establecer una analogía que si bien no ha perdido efectividad, solidez en el discurso, requiere de una atención condicionada del espectador.

Milián busca con su puesta en escena encontrar puntos cercanos a la realidad de hoy. No teme al envejecimiento del texto porque su montaje trabaja sobre una "universalidad" crítica que prima en la obra original. Con un marco referencial a los años de la llamada "parametración" y la honestidad artística e ideológica del creador en su contexto, es el espacio análogo el que permite a Milián recrear su historia de demonios y monjas exorcisadas, manipuladas por la inquisición. Pero más allá de la propuesta textual, la puesta en escena de Milián, virtuosa en el manejo del espacio y su síntesis dramática, en el diseño de luces y la utilización de la música y la banda sonora,

● Elogio de la locura.

Dir. Eliana Ajo. Teatro Caracol



adquirió una dimensión de catedral gótica en el escenario del Principal de Camagüey. Realizada con el Teatro Rita Montaner, **Juana de Belciel** se convirtió en uno de los títulos claves del Festival.

Otro estreno tardío, esta vez a los 21 años de escrita, fue la puesta en escena de **Dos viejos pánicos** de Virgilio Piñera, dirigida por Roberto Blanco con Teatro Irrumpe. Premio Casa de las Américas 1968, **Dos viejos pánicos**, junto a **La noche de los asesinos**, representa la vanguardia teatral cubana de la década del 60. Una espera insólita de una obra que ha superado el paso de los años.

Con una teatralidad innegable, el juego eterno, personajes-máscaras que deambulan perdidos en un universo árido y lleno de conflictos, los viejos pánicos surgen y se enfrentan en un contexto determinado. Desde su publicación, tras el Premio Casa, la obra provocó diversas polémicas debido a una supuesta ambigüedad o falta de "compromiso social" en el hecho artístico. El estreno de Irrumpe permite el desenvolvimiento de dos grandes actores: Omar Valdés e Hilda Oates que protagonizan una cadena inagotable de temores y represiones en una lucha feroz por detener el tiempo. Roberto Blanco, después de tres años con el montaje encima se decide a trabajar una obra que aparentemente se aleja de su "estilo". Sin grandes espacios escénicos, ni imágenes virtuosamente elaboradas, Blanco evade el gesto grandilocuente para perfilar una puesta en escena matizada por la propia acción del texto y el trabajo dramático de los actores. El director marca el espacio necesario señalado por el autor y da "libertad" a los personajes entre el dolor y la angustia de la muerte. Tal vez la puesta en escena se resienta al no permitir una contextualización mayor del texto. Al no ubicar en tiempo y espacio una obra que, si bien fue escrita matizada por los propios pánicos de su autor, cobra mayor significado si logra

interrelacionarse, más allá de su teatralidad, con los conflictos y problemas del hombre en la sociedad de hoy.

A diferencia de las obras anteriores, **La casa vieja** (1964) de Abelardo Estorino, es un título estrenado y publicado en su momento. El rescate que propone Pepe Santos con su proyecto Jueguespacio, es descubrir 25 años después un texto perdido. Aquí el director estudia la vigencia de la obra y su mirada aguda en los conflictos de todo proceso social, pero a través de una participación "otra" del espectador. La casa vieja es una estructura de madera, sin paredes, rodeada de tules transparentes que se corren y recorren. El público rodea el espacio del drama y disfruta su cercanía. Hay una fuerte interrelación que los actores explotan en función del juego con el espacio. En esto radica el logro del montaje de Santos, en dinamitar los espacios convencionales y diseñar otra relación en función del texto.

Con **Juana de Belciel**, **Dos viejos pánicos** y **La casa vieja** se vuelve a un teatro perdido, a rescatar esencias teatrales; pero son en definitiva, propuestas que no superan el compromiso con el

contexto que tuvieron en la época en que fueron escritas; y el espectador de hoy reclama una "actualidad" no sólo del texto, sino de la propuesta escénica. Una audacia por parte de sus creadores al asumir una obra más allá del riesgo, con lucidez.

SANTIAGO TEATRAL

Con **Wee kend en Bahía**, **Baroko** y **Elogio de la locura**, Santiago de Cuba fue la provincia -fuera de la capital- que mayor participación tuvo en el evento.

El Cabildo Teatral Santiago presentó dos de sus líneas de trabajo. **Week end...** es el resultado creativo de los jóvenes del grupo. Bajo la dirección de Ramón Pardo se explora en la teatralidad de la obra de Alberto Pedro. Cuatro actores representan los dos personajes del texto, mezclando lenguajes no realistas, donde se insertan elementos del melodrama. El encuentro y desencuentro, la crisis de identidad planteada en **Week end...**, se asume, elevando a un primer plano, el sentido de culpabilidad de los personajes, en algunos momentos víctimas y en otros responsables de sus actitudes.

Baroko se incluye dentro de la línea habitual del Cabildo, basada en el teatro de relaciones y el estudio de la tradición mítica religiosa de origen africano. Sobre el clásico del teatro cubano **Requíem por Yarini** de Carlos Felipe, Rogelio Meneses realiza y dirige una versión que se estructura a través de una iniciación abakuá. El marco político se enlaza a partir del vínculo de las "sociedades secretas" con la lucha por alcanzar el poder. Con la riqueza de la música afrocubana, los tambores batá y la sensualidad del negro y la mulata, la historia de Yarini se ubica en el panteón de los dioses africanos. Shangó, Yemayá, Ochún, con sus atributos y colores deambulan por la escena, esta vez en un círculo que el espectador rodea envuelto en la magia del rito de iniciación. Una historia de pasión y muerte, de amores frustrados que ha protagonizado el Cabildo Teatral Santiago.

Presentado fuera de concurso, "por ser un espectáculo unipersonal", **Elogio de la locura** fue uno de los títulos que mayor interés despertó en el Festival. Dirigida por Eliana Ajo y escrita por Pascual Díaz Fernández sobre el texto de Erasmo de Rotterdam, **Elogio...** mostró la capacidad inter-

● Mascarones. (México)

Foto: ARENCIBIA



pretativa de Justo Salas en el complejo personaje que centraliza a los "grandes locos de la humanidad". Con elementos que crean una indefinición temporal, el actor muestra una potencialidad física que le permite llenar el espacio, construir su historia, a través de una precisa gestualidad.

Sobre la obra clásica del Renacimiento, Pascual Díaz inserta orgánicamente textos que van de Cervantes al Che, de Brecht a Fidel, y los mezcla respetando una sintaxis dramática.

Aquí radica el logro mayor de la propuesta, y el indagar en la contemporaneidad de una obra del humanismo renacentista, a través de grandes pensadores del arte, la cultura y la política.

En **Elogio...** el "compromiso" evade el "teque". La premisa es la imagen teatral. Eliana Ajo guía la propuesta con una banda sonora que describe, apoya e inserta en el texto. Su punto débil fue el espacio elegido. **Elogio de la locura** necesita de la cercanía del espectador. La puesta en escena está concebida a través de detalles que una frontalidad distanciada por un foso, borra. Con este título, Teatro Caracol, uno de los proyectos surgidos en la provincia de Santiago, se ubica como uno de los más importantes colectivos teatrales del país.

¿ESPACIOS MARGINALES?

Invitados por la Asociación Hermanos Saíz se presentaron el Teatro Luminar y el Teatro a Cuestas de Cienfuegos. Dos experiencias dirigidas por jóvenes creadores egresados de la especialidad de Dramaturgia del Instituto Superior de Arte.

Teatro Luminar presentó **Stradivarius**, escrita por Carmen Duarte y dirigida por Silvia Caballero. Una obra polémica que desde la cotidianeidad extrae referencias



● La casa vieja de Abelardo Estorino. Dir. Pepe Santo. Jueguespacio

directas a la necesidad creadora de los jóvenes y a la frustración, los conflictos generacionales. Si bien la propuesta de Luminar aún no rebasa el proceso de búsqueda, ni se ha conseguido perfilar un lenguaje acabado, apunta a establecer mecanismos de comunicación con un público joven, enmarcado en su principal espacio, la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.

Teatro a Cuestas, dirigido por Ricardo Muñoz, explora en las posibilidades de sus actores, busca la máxima teatralidad a través de la síntesis y el empleo exacto del espacio escénico. Su obra indaga en un lirismo que se contrapone a la "poesía del teatro" con agresividad, sin edulcoraciones.

Pero ni Teatro Luminar, ni Teatro a Cuestas, formaron parte de la sección competitiva. Se ubicaron en espacios ¿marginales? a la programación oficial, matizados por un paternalismo de los organizadores, que limitó la proyección artística de los nuevos colectivos.

Con el teatro del Obstáculo la relación fue distinta. Después del intento fallido de presentarse en el FTC 88, **La cuarta pared** se incluyó en la cartelera del evento. Seleccionada como una de las mejores puestas en escena de 1988 y ampliamente valorada por la crítica, **La cuarta pared** logró encontrarse con el público camagüeyano.



● **Dos viejos pánicos** de Virgilio Piñera. Dir. Roberto Blanco. Teatro Irrumpe

Víctor Varela, autor y director, adaptó la obra al espacio seleccionado respetando el concepto original. Varias funciones se ofrecieron aún sin satisfacer la demanda del público. Obra polémica e incentivadora al debate, **La cuarta pared**, sin embargo, no fue suficientemente valorada por el jurado del Festival.

Lo "experimental" o aquello que rompe con la rutina creativa, la

propuesta de los jóvenes a encontrar un espacio de comunicación otro, se relega a una "marginalidad" impuesta. Trascender los límites de los circuitos "profesionales" es el reto. Tal vez sea necesario asumir otra confrontación que evite todo paternalismo. No hay zonas de búsquedas. Es imprescindible el reclamo.

Camagüey 90 fue una ocasión para confirmar la utilidad de una

política de proyectos a partir de la existencia ilusoria de algunos colectivos teatrales. Unos, por no pasar con éxito la selección oficial; otros, por la carencia de estrenos. No todos los nuevos proyectos han concluido aún sus trabajos, y títulos realizados con otras instituciones, aparecen ahora bajo la tutela de un nuevo grupo.

Los cambios comienzan a perfilarse, pero aún el FTC no es un verdadero termómetro. El saldo final se dirige hacia una necesaria caracterización, buscar la clave que lo identifique.

Concebir el Festival con participación internacional es un reto ambicioso por lo que puede significar para la escena cubana en términos de retroalimentación y enriquecimiento. La presencia de tres grupos latinoamericanos (Antonio Abujamra de Brasil, Yuyachani de Perú y Mascarones de México) propició sobre todo, el mayor conocimiento del grupo peruano, a través de tres puestas en escena, un montaje en proceso y cuatro talleres, reveladores del método de trabajo del colectivo que dirige Miguel Rubio. No obstante, el modo aleatorio y hasta circunstancial con que se conformó la programación internacional, sin una selección rigurosa, no se correspondió con el nivel de calidad exigido para los grupos cubanos.

La nacionalidad del texto no puede ser la esencia. El FTC debe ser el evento nacional, el espacio de confrontación e intercambio, más allá del sentido competitivo que ha lastrado las ediciones anteriores, no sólo desde el punto de vista conceptual, sino organizativo, al impedir una mayor participación de obras en función de un jurado.

Camagüey sigue aún, desde la primera edición, con la carencia de espacios teatrales y la técnica necesaria para asumir una amplia y compleja programación. Su relación orgánica con el Festival de Teatro de La Habana permitirá su enriquecimiento y permanencia. ■

TRADICION Y VANGUARDIA EN EL TEATRO PARA NIÑOS Y JOVENES

El devenir histórico, las tradiciones etnológicas y el acontecer contemporáneo son tres elementos indispensables en la conformación de la identidad. Esta se expresa en el arte y en el teatro específicamente. Una de las funciones del arte es la comunicación, aunque las modernas teorías de la información la han exagerado a veces y hasta absolutizado. El arte no es sólo comunicación sino estructura de valores, la simbología concreta emocional de un sistema de valores humanos en una época determinada en un pueblo determinado que se hace portador de un código transmisible y describable en sus formas más sutiles, que nos llega a parecer entrañable e insustituible, pero que puede ser también universalmente comprendido. Es lo que nos habla directamente a lo más íntimo de nuestra condición humana en dos direcciones: a lo consciente social, es decir, la historia, lo histórico, el pasado común; y a lo inconsciente en la vida colectiva de los hombres, lo etnológico, la memoria colectiva cultural que nos es también común.

Estos aspectos no son arbitrarios, sino que expresan la objetivación de valores éticos propios del grupo, la expresión simbólica de los

valores necesarios a la existencia social y la plasmación concreta-emocional de la mitología llamada a afirmarnos. Lo que nos gusta llamar, como se ha dicho, esa insustituible y entrañable "información emocional estética."¹

CARACTER CAMBIANTE DE LA IDENTIDAD

El carácter histórico de la identidad no va a evidenciarse siempre en una forma inalterable y rígida, lo que debemos tener muy en cuenta los creadores a la hora de aprehenderla e interpretarla artísticamente. La identidad en el acto de nutrirse con los avatares del devenir social suele acomodarse, enmascararse por momentos con los vaivenes y los modos que el diario quehacer le impone. Llega a ser tan eficaz la labor mimética, a la que en ocasiones se ve forzada, que nos puede llegar o parecer su faz la opuesta a la conocida. Son etapas de mutación en las cuales lo reconocido, como premisas básicas de su composición, resulta proclive a ser ba-

rrido por una marejada ajena, desbastadora y algunas veces, sin lugar a dudas, reconfortable.

Pero aún entonces, entre los rictus y las arrugas, entre las venas y las células regeneradoras, se mantienen agazapadas las condiciones que le son propias, y que tras asimilar lo benéfico de dicha racha reordenan, en otro estadio superior, la fisonomía propia enriquecida.

Toda identidad padece asedio cíclico que a ratos simula ser liquidatorio y definitivo, y que, conforma, en última instancia, el entarimado dialéctico necesario, en el cual la tradición de ruptura y la tradición de continuidad se dan la mano en un mismo humus trascendental, para hacer más coherente y efectivo su desarrollo y consolidación interna, ante los nuevos aires con que la propia existencia se hace sentir.

El individuo asume su identidad entre dos sueños; el que le precede, el de sus padres y el definitivo en el que se sumerge como en las aguas heraclitanas y que él ayuda a conformar para otros, no obstante, con su posible sedimentada ausencia. Mientras, anda insomne, en perenne vigilia, tratando de adueñarse del pre-

1. L. Nemeth. "El cambio de las funciones en el arte", en *La lucha de las ideas en la Estética*. Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1983.

sente hasta llegar a querer, desligarse de lo que de pesada carga pueda conllevar el sueño que le antecede. Es éste el momento de crisis donde aún no sabe qué nuevo templo instalar, qué dioses dentro de su personal demarcación adorar, ni qué plegarias musitarle.

Lo ajeno por distante, por intrapable y diferente, adquiere ante sus ojos rasgos de seducción. Es el deslumbramiento de lo nuevo que conmina siempre a nuestros naturales apetitos de búsqueda. "El amor nace del conocimiento imperfecto" sentenció Thomas Mann. Y ese afán de conocimiento es el que acerca a los individuos, a los grupos, a las naciones y muy singularmente a las culturas a conocerse, a inter-relacionarse. Este proceso es un germen de transformación que fructificará con validez sólo en la medida en que nos ayuda a mirarnos mejor internamente. Al saber encontrar las voces orgánicas, dentro de la propia vasta tradición, capaces de atemperarse a los nuevos sonidos ajenos y en comunión resurgir metamorfoseados ambos en un coro diverso, integrador, tan antiguo y a la vez contemporáneo como es todo cuerpo vivo que se asume como producto y productor de alcance creativo. La contemporaneidad como resumen expresivo de la identidad no es entonces más que el reflejo indispensable de esa realidad de quien asume el sueño precedente raigal y críticamente, no como cita recurrente, sino como señal esclarecedora, no como conluyente fardo sino como valija propicia; no como modelo obligado sino como puente luminoso por donde transitar y erigir las bases del sueño de mañana.

CRISIS HISTORICA Y CONFLICTO DRAMATICO

El teatro cubano y el teatro para niños y jóvenes no han sido una excepción, se han desarrollado



vertientes que parten de tradiciones históricas, etnológicas y en algunas obras se mezclan ambos elementos. El auge en el tratamiento del tema histórico muestra cómo en momentos de indiscutible relevancia se expresa con más claridad, al pueblo, el carácter histórico y no casual de los acontecimientos de los cuales él es protagonista. Es en estas etapas donde lo histórico, el pasado común viene a reafirmar nuestra identidad, como hemos visto, y son las características intrínsecas del conflicto dramático las que hacen del teatro el medio artístico idóneo para expresar la crisis histórica. La obligatoriedad del conflicto resuelto por medio de la acción, en el teatro, coincide con la característica de la crisis histórica resuelta también por medio de la acción. Por otro lado, de igual manera es el drama el llamado a expresar las crisis inherentes a los citados procesos de identidad personal.

UN TEATRO MITOLOGICO EN CUBA

La vigencia entre nosotros de elementos mitológicos y rituales especialmente provenientes de las culturas de origen africano y sincréticas en nuestra tradición, ha hecho que estos aparezcan en un buen número de obras para niños y jóvenes, tanto en la dramaturgia como en la puesta en escena.

De todos es conocido el origen mitológico del teatro. El mito, como todos sabemos, constituye un esquema y en eso están de acuerdo la mayoría de los teóricos. Su carácter esquemático le hace susceptible de enriquecerse y perdurar y le permite plasmar el futuro, condición inherente al arte. Además puede llenarse siempre de actualidad, utilizando para ello la historicidad y la caracterización psicológica de los personajes.² Sin

2. E. Pracht. "Mito, realismo y revisionismo contemporáneo" en *La lucha de las ideas en la Estética*. Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1983.

embargo, en el rito se expresa la práctica teatral propiamente dicha desde tiempos inmemoriales. El rito es el mito escenificado. El mito puede ser llevado al teatro, pero lo verdaderamente teatral está en el rito y se relacionan como el texto y la puesta en escena tal como lo conocemos modernamente. Así, si bien los géneros teatrales siempre han encontrado una simiente poderosa en las fuentes mitológicas, sólo quienes se han servido de ellas para hacer prevalecer en sus obras la pujanza de la condición humana por encima de la fidelidad etnológica y el carácter moralmente conservador que pueda alentar en algunos mitos, no han pagado el irrisorio precio que conlleva la banal ilustración de los códigos establecidos.

La característica de la cultura cubana hace que se desarrolle entre nosotros un teatro mitológico y ritual. Tendríamos que volver siempre a la obra de Fernando Ortíz que en *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* demostró la teatralidad de los ritos de los cultos sincréticos que se conservan en Cuba: santería, palo, abakúa, vodú (agregándose a esto el carnaval y otras fiestas populares). En estas manifestaciones se expresan claramente estructuras y funciones dramáticas en los elementos que las integran: anécdota, música, danza, pantomima, actuación, etc. Constituyen un verdadero teatro ritual y popular en el que se expresa la identidad y ha tenido una amplia repercusión en las artes escénicas, a partir de los años sesenta hasta nuestros días.

PELIGROS DE UN TEATRO FOLKLORICO

Lo mitológico como tema de creación en nuestro medio presenta varios atractivos fundamentales para un realizador: la recurrencia a anécdotas que yacen y sobreviven en el acervo popular, las connotaciones morales y ca-

racterológicas que poseen y que se emparentan en muchos casos con los regazos de nuestra visión y manifestaciones judaico-cristianas; y sobre todo, el esquema narrativo del que están dotados los relatos, de notable efectividad para ser comprendidos por los más disímiles espectadores. Pero todo ello puede revertirse en contra del creador al trasladar mecánicamente o recrearse sin dinamitar desde adentro las anécdotas, las connotaciones morales y el esquema narrativo en sí. Se olvida que las leyes de la dramaturgia tienen sus propias contingencias, que al teatro nunca se ha ido tan sólo para ver qué nos cuenta, sino principalmente desde qué punto de vista nos lo cuenta.

En esa capacidad de interpretación de lo conocido lo que más nos subyuga del escenar. Por ello las anécdotas reclaman ser enriquecidas por nuestra visión contemporánea, dotándolas de un sentido histórico que las remodele de una forma distante a la original y sólo en esencia semejante. Las connotaciones morales exigen ser más problematizadas de acuerdo a los valores que sustentan, el debate cotidiano y no basados en los cánones establecidos por la costumbre, fijados en el propio relato. El esquema narrativo demanda una diversificación de las tensiones componentes, que sin alejarse de la síntesis dramática requerida, logre hacer más ricos, novedosos y verdaderos los caracteres y los sucesos que al ser complejizados contribuyen a romper el esquema mitológico y a crear obras válidas para el aquí y ahora de nuestros niños y jóvenes.

Hemos llegado a "salvar" en nuestro teatro para niños y jóvenes, de la memoria colectiva, los patakines y su magia inmanente, hemos dotado algunas veces a nuestra escena con la presencia y la fuerza ritual tan cara al teatro de todos los tiempos y que conviven en las tradiciones de origen popular, hemos conquistado también la atención regocijada de un público ávi-

do por entretenerse con lo que considera lo suyo; pero, sin lugar a dudas, hemos saturado muchas veces nuestro quehacer teatral con modos y maneras complicadas, reflejos de una falsa Arcadia ahistórica, tan encomiables y vanas como las catedrales góticas de nuestras ciudades levantadas en pleno siglo XIX. Y es que olvidamos que la pujanza de las tradiciones etnológicas de origen africano en Cuba, no reside tan sólo en su raigambre religiosa, sino en las resonancias culturales que adquiere en el manifestarse cotidiano, en lo gestual, sensorial y afectivo dentro de la pareja, de la familia y de los diversos grupos que componen la sociedad.

Un modo de manifestarse que ha estado siempre al servicio de los intereses más genuinos de las capas populares de la población y que además le permite en ocasiones hasta conversar con los "dioses" de tú a tú, cuando se "montan" en un participante de una fiesta donde, entre ofrendas, libaciones, cantos y bailes, el carácter lúdrico se hace sentir en su máxima potencialidad para devolver a sus participantes el goce de recrear y re-interpretar sus vidas y la de sus ancestros, a la medida de sus apetencias, probabilidades y sueños. En fin, un genuino ritual contemporáneo del Caribe nuestro.

Pero a la hora de trasladar estas condicionantes que nos identifican al teatro para niños y jóvenes, esquematizamos puerilmente las situaciones y nos quedamos con el esqueleto folklórico de esencias tan ricas; nos basta con citar nombres de deidades y sucesos mitológicos, recrear canciones y conceptos morales no problematizados y mostrar caracteres estereotipados por el uso, sin llegar a avizorar, en ellos, las nuevas aristas la realidad ha ido aportando. Hacemos en escena la parodia del ritual donde lo vital es sustituido por la banalización, lo mágico por lo meramente

espectacular, lo lúdrico por soluciones formalistas. Así se hacen puestas en escena para mostrarlos y no para reconocernos en profundidad. Así se logran indudables postales hermosas como "sones para turistas" muy lejanas a las renovadas y desacralizadas que lograra nuestro poeta Nicolás Guillén. Establecemos con todo lo anterior, a su vez, una segregación entre el cosmos de los adultos y el de los niños y jóvenes, como si estos vivieran en otro mundo, tan alejados del nuestro, de nuestras dichas y desdichas, nuestras carencias y sueños que estuvieran muy lejos de poder afectar su normal desarrollo. Casi siempre en la dramaturgia y en las puestas en escena, como manifestamos antes, le escamoteamos "a nuestros pequeños espectadores la sustancia de los conflictos de la realidad de los que ellos, de algún modo, se conforman y deforman y en los que participan e inciden en cierta medida, aún a pesar de nosotros".

UNA EPICA DEL APRENDIZAJE

La tradición popular cubana y particularmente la mitología que la sustenta tiene un carácter oracular (ya que pertenecen a sistemas adivinatorios), pero es eminentemente de aprendizaje. Con cada leyenda, con cada mito se somete al sujeto a sugerencias oblicuas capaces de movilizar su propia fuerza, de hacerles encontrar el camino, de tensar sus posibilidades sin el carácter represivo inherente a la cultura judeo-cristiana con su maniqueísmo de crimen y castigo. Esto ha sido llevado en ocasiones adecuadamente al teatro para niños y jóvenes y en algunas obras se puede palpar la esencia ética del paso a la adultez. Un factor importante para ello es la utilización del niño como personaje protagonista con el cual se identifica el espectador. Este será sometido a sucesivas pruebas, aventuras y enseñanzas que le llevarán a obtener la meta anhelada: crecer.

En esto el teatro cumple la función que desempeñan los ritos de iniciación en las sociedades tribales para marcar el paso a la adultez, a ejercer un papel responsable dentro del grupo al que se accede. Así ocurre con los ritos de iniciación en todas las religiones y sectas de origen africano que se conservan en Cuba. Este paso va más allá de lograr la ansiada madurez, tiene carácter de resurrección iniciada en que se muere simbólicamente para renacer a una nueva vida plena, con diferentes funciones.

TRADICION Y VANGUARDIA

Existe una corriente subterránea que pudiera estar llamada a resolver la contradicción entre tradición y vanguardia en el teatro para niños y jóvenes entre nosotros y cuyo antecedente está en la obra de nuestro Alejo Carpentier. Como crítico sagaz, nuestro novelista mayor arrojó mucha luz sobre la génesis, las coincidencias y relaciones entre el arte popular cubano y las tendencias de "vanguardia" del llamado "universal". Conocedor de las corrientes más modernas del teatro de su tiempo, amigo personal de Antonín Artaud, espectador avezado de estrenos de la vanguardia del París de los años 20 y 30, siempre destacó que la asimilación de estas influencias debe servir no para la imitación europeizante, sino para "originar un arte completamente nuevo en nuestros países, pletóricos de tradiciones y recuerdos del pasado", estableciendo entre tradición y vanguardia un puente necesario y viable para la plasmación futura de nuestra identidad.

Como escribimos en un trabajo anterior, "muchos teóricos contemporáneos han acudido a las tradiciones de los pueblos del Tercer Mundo para crear sus escuelas, rencontrar la esencia de lo espectacular y darnos una visión otra de la teatralidad. Muchos elementos hallados, elaborados y

presentados como algo nuevo, representan una ruptura para las tradiciones del teatro europeo, pero no para el nuestro. Están ya conciente e inconcientemente en

los trabajos de algunos artistas cubanos y vivos en la cultura popular. Estudiar esa teatralidad, lo específico del teatro nos llevaría a descubrir en estos ritos el juego

que no quiere reproducir la ilusión de lo natural, sino que se vale del artificio, como querían Meyerhold y Brecht para un verdadero teatro. El efecto de extrañamiento del



propio Brecht en algunas de las técnicas de actuación utilizadas por los posesos **montados** como les llamamos en Cuba, o sea, plenitud de artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias... espesor de signos y sensaciones" es, la teatralidad más allá del texto. Nos asombrará comprobar cuán cerca están en *güemilere* o **un toque de palo**, de los presupuestos del teatro de la crueldad de Antonín Artaud "donde el espectador experimentará un **tratamiento emotivo de choque** destinado a liberarlo del pensamiento discursivo y lógico, para recontrar una nueva experiencia inmediata en una nueva catarsis y en una experiencia estética y ética original. La escena se utiliza como si fuera un ritual y como productora de imágenes que apelan al inconsciente del espectador y recurre a todos los medios de expresión artística" lo que se conoce también como **teatro total**. O las coincidencias con el concepto del **teatro elemental** que "intenta abolir la frontera entre vida y espectáculo, entre público y actor, entre representación y creación" y que se ha llamado **happening**, también **teatro de participación** y **teatro invisible**, donde los actores lo son sin saberlo.

También podemos observar la cercanía de estas manifestaciones rituales a esas corrientes que engloban las teorías de creadores como Jerzy Grotowski y más recientemente Eugenio Barba: "**teatro antropológico** que busca en las tradiciones asiáticas la fuerza de la ritualidad, de lo simbólico que les haga llegar a la identidad por el camino de lo individual".³

Por todo ello debemos recordar la afirmación no por repetida menos certera y esclarecedora de José Martí: "injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas. ■"

3. Inés María Martiatu. "La cultura popular en el teatro para niños y jóvenes". Ponencia al evento Ejercer la crítica, Editorial Gente Nueva, mayo de 1989, en revista *En Julio* como en Enero no. 10 de 1990.



● Interior del Teatro García Lorca

CREADORES DETR

El teatro es el universo de la ilusión. Durante siglos su óptica ha variado. Recreación o realidad, juego o ilustración, la escena siempre ha sido, por lo menos, un órgano vivo y el actor su esencia como centro del universo que ha dejado de ser un "espacio vacío".

Echar a andar la maquinaria teatral implica, en todas las épocas, poner en funcionamiento la industria que apoya el proceso teatral. La realización del diseño en la escena, de mayor o menor complejidad en dependencia del creador y sus objetivos, teatro pobre o no, requiere de los otros creadores que laboran detrás de la escena.

Para Peter Brook "la escenografía y los trajes evolucionan al mismo tiempo que el resto de la interpretación..., el decorado es la geometría de la obra". Es una parte orgánica del proceso. Acercarse a la realidad desde otra realidad, ampliar la mirada, construir una atmósfera alrededor y con el actor, es la tarea titánica de varios protagonistas de la trasescena.

Los treinta años de los talleres de la industria artística me estimularon a realizar un recorrido inusual por salones inundados de trajes, zapatos, pelucas y objetos diversos, vistos como a través de un lente; visitar las amplias naves donde emergen

castillos medievales o paisajes bucólicos, grandes estructuras que surgen de la laboriosidad de centenares de creadores.

Es así que las tres décadas han permitido el desarrollo de un personal especializado y de una técnica que se trasmite de generación en generación. No hay escuelas para la formación de atrezzistas, zapateros, pintores escenográficos o realizadores de vestuario. La práctica ha sido el proceso lógico de aprendizaje.

Tal vez rememorar la historia de los talleres no sea enumerar las infinitas producciones, hitos del teatro cubano, que han surgido apelando a la imaginación de sus realizadores; es acercarse a la historia viva de los fundadores de una utopía hecha hoy realidad. Es el juego de la ilusión que se materializa, donde para cada creador significa un reto interpretar la imagen elaborada por directores y diseñadores.

Lo fantástico deja de ser un sueño de la realidad para cobrar una dimensión corpórea. Aquí se descubre el interior oscuro del objeto más hermoso. Cómo los fragmentos se unen para convertirse en el "otro".

Tablas rinde homenaje a los treinta años de los talleres de la industria artística, acercándose a algunos de sus principales hacedores, permitiendo el diálogo el público y los creadores anónimos que laboran detrás de la escena, para que cada día se descubra, con el asombro implícito, el acto efímero del teatro.

Fotos: Silvera

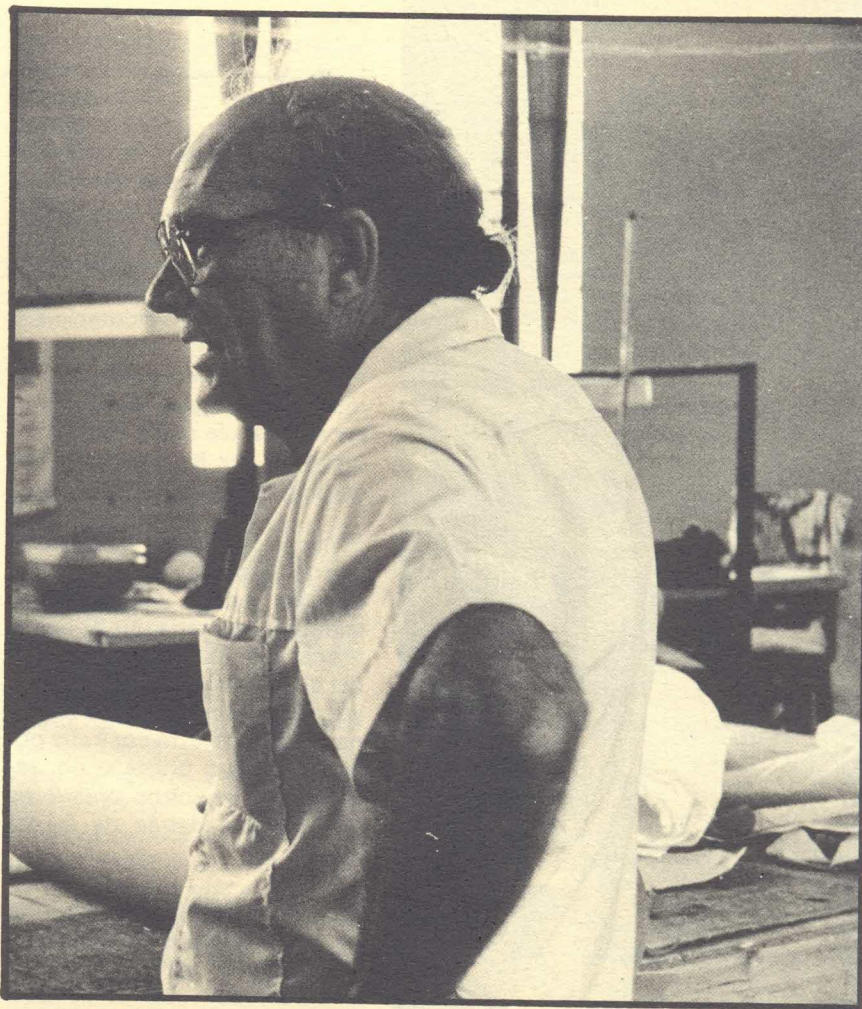
AS DE LA ESCENA

Armando Tejuca Lima, atrezzista

El atrezzista es un creador, un artista. Nuestro trabajo es ir descubriendo, poco a poco, los diversos detalles que componen una escena. En los inicios, el taller estaba compuesto por individualidades, cada uno elaboraba su objeto, con independencia de los demás. Hoy somos un equipo donde tratamos de lograr una unidad de estilo, de elaboración. Un atrezzista debe conocer varias especialidades: costura, sastrería, zapatería, atrezzo escenográfico, porque al final trabajamos para todos los departamentos. Hace 30 años el trabajo se basaba en la intuición, a partir de nuestra experiencia en la decoración de tiendas de lujo; ahora hemos desarrollado una técnica. No existen escuelas para formarnos, pero impartimos cursos de capacitación para los nuevos ingresos, el trabajo no se detiene, ni se detendrá.

De las primeras obras del teatro en la Revolución recuerdo **Fuenteovejuna**, dirigida por Vicente Revuelta. Era una superproducción para el Teatro Mella donde la recreación de la época, el ambiente propuesto por el montaje, se realizó con materiales de deshecho. La felpa teñida parecía terciopelo; sin dudas fue un reto a la imaginación. De los montajes recientes recuerdo **Dédalo**, de Rosario Cárdenas para Danza Contemporánea; aquí el atrezzo requería de un trabajo muy cuidadoso ya que era una parte orgánica del espectáculo, su esencia, no simple elemento decorativo.

En mi trabajo prima la insatisfacción, pero una insatisfacción reconfortante. Todo lo que hago y construyo pienso que pudo ser mejor, soy obsesivo con la calidad. Y me he dado cuenta de que esta inconformidad es en definitiva lo que nos desarrolla.



Cuando era joven trabajé en el teatro, en la sala Prometeo. Fue la única vez que salí a un escenario

como actor. Desde entonces no he podido abandonarlo, aunque sea detrás de las cortinas, porque para mí el teatro es una pasión.

Oswaldo Rodríguez León, pintor escenográfico

Para hablar de los inicios tengo que remitirme a los Talleres Almacenes Nacionales de Servicios de Teatro creados por Lázaro Márquez y Luis Márquez. Fue la semilla que permitió lograr el nivel de especialización que tenemos

hoy. Luis Márquez es una de las figuras más importantes del teatro cubano. Su larga experiencia en el trabajo escenográfico antes y después de la Revolución, permitió formar a más de una generación de pintores escenográficos.

Con el tiempo nos hemos ido superando, unos han pasado a proyectistas, jefes de departamento, etc. y otros permanecen en su labor inicial. Yo siempre seré pintor, porque es lo que me gusta y en lo que me he especializado. En nuestro trabajo hay que interpretar lo que los diseñadores quieren. A veces el boceto de un telón enorme, es un simple trazado que nosotros debemos realizar con nuestra imaginación. Algunas obras nos permiten un margen creativo mayor, otras no. Lo que hay que desarrollar es nuestra capacidad de lectura ante la propuesta del diseñador.

He realizado grandes telones a partir de dibujos y pinturas de Mendiola, Mariano o Lam. Aquí el reto es mayor porque debemos ser muy fieles al artista. Recuerdo un trabajo que hice a partir de la obra de Mariano y que, termi-

nado, el artista se me acercó asombrado y me dijo, ustedes son tan creadores como yo. Y es que siempre nos ven como simples pintores realizadores.

Hemos luchado durante muchos años porque nos consideren pintores escenográficos.

Ahora trabajamos en los telones de la nueva producción de **Coppelia** del Ballet Nacional de Cuba. Una labor compleja y que requiere de nuestra dedicación. El trabajo así, me estimula, me incita.

En estos momentos los talleres están perdiendo al personal más capacitado. Hay que retomar la idea de la escuela-taller, para formar a los nuevos ingresos y aprovechar la experiencia de los pocos fundadores que quedamos.

También existe el problema de que nos llegan bocetos y maquetas sin la calidad de presentación necesaria. Entonces nuestros proyectistas tienen que convertirse en verdaderos creadores. Por supuesto que hay ejemplos de diseñadores como Eduardo Arocha, Jesús Ruiz, Salvador Fernández, Julio Castaño y Gabriel Hierrezuelo, cuyos diseños son verdaderas obras de arte.

Aquí el trabajo es una cadena donde no puede haber rupturas. Desde el diseñador hasta el último eslabón tiene que haber entrega y dedicación, un gran amor al trabajo. Sólo así se logra la calidad. A nosotros no nos consideran artistas. Pero cada vez que yo me enfrento a una realización, que me inserto en el mundo del pincel y los colores participo de un verdadero acto de creación.



**Sofía Farrés Alfonso (La tía),
realizadora de vestuario**

El taller empezó en el Teatro Nacional de Cuba, en la Plaza de la Revolución. Entonces éramos sólo seis costureras que trabajábamos para todo el teatro que se hacía y en aquella época la creatividad era mucha, se estrenaba constantemente. Cortábamos, cosíamos, probábamos, no estábamos especializadas como ahora. El vestuario teatral es muy complejo. Los cursos de corte y costura no bastan, hacen falta varios años de experiencia y la experiencia se acumula en la práctica.

El proceso de realización requiere de varias etapas. Se inicia con la discusión con el diseñador y los bocetos, las texturas y colores a emplear, el corte, la costura y las dos pruebas con el actor. Es un trabajo apasionante.

Ahora me vienen a la memoria los primeros años de los talleres. Recuerdo el primer 26 de julio celebrado en la Revolución, en Las Mercedes, con la presencia de Fidel. Fue un trabajo agotador, pero reconfortante. El espectáculo era hermoso, no sólo por su calidad artística, sino por su significado y me siento orgullosa de haber formado parte de él.

Todas recordamos la puesta en escena de **Fuenteovejuna** de Vicente Revuelta. Se sustituyeron las lentejuelas por lata martillada y cortada. Entonces trabajábamos con trajes recuperados. Teníamos que inventar de la nada. Eran años difíciles pero nos incitaba a la creación. Ahora los diseñadores deberían recordar aquella etapa.



Todas las obras me gustan, siento la misma satisfacción cuando hago un tutú para el Ballet Nacional como un traje de la época de Luis XV.

Aquí soy la más vieja. Tengo 76 años. Fui de las primeras en el taller y seré de las últimas. No pienso retirarme nunca, porque el trabajo es mi vida.

**Armando Aguiar, director de
Tecnoescena**

A treinta años de creados los talleres de escenografía y vestuario, la industria artística hay que verla desde una perspectiva mayor. Se ha trabajado en un programa de desarrollo que ha permitido ampliar las especialidades hacia un perfeccionamiento tecnológico

que a su vez implique el relevo generacional capacitado. Aquí, el trabajo no es individual solamente, sino como una especie de cooperativa de artesanos que laboran con gran dedicación. Es por eso que el conocimiento corre el riesgo de perderse. Es ne-

cesario promover que los especialistas escriban sus experiencias; Tejuca, el maestro de los atrezzistas, lo ha hecho con muy buenos resultados, porque en definitiva la escuela no está en el exterior, sino dentro de los propios talleres, en la práctica diaria.

La incorporación de ingenieros en diversas especialidades, de un personal formado técnicamente, también ha enriquecido el trabajo. Hoy podemos hablar del relevo de los fundadores, quienes a su vez han desarrollado nuevas técnicas. Jesús Gandoy, atrezzista escenográfico, pertenece a las nuevas promociones; su labor ha sido muy importante con la incorporación de los talleres de estampados que sustituyen el bordado, el encaje, el brocado y permite lograr nuevos y disímiles diseños. Un ejemplo reciente es el vestuario de la puesta en escena de **Aristodemo**, de Teatro Estudio, donde se logró un excelente trabajo de envejecimiento, realizado con materiales de deshecho, en el departamento de atrezzo escenográfico.

También hemos querido incorporar nuevas técnicas como el plástico y la goma que nos permite sustituir metales y nos amplía la capacidad de elaboración.

Una de las líneas desarrolladas por Tecnoescena es la comercialización. Estamos produciendo **maillot** y **leotard** para nuestros bailarines y con la perspectiva de su exportación, al igual que las zapatillas de ballet Alas que nuestros técnicos han ido perfeccionando y que pretendemos se inserten en el mercado internacional.

Hoy Tecnoescena abarca, además, los mecanismos de la escena, los equipos de iluminación y la comercialización de los recursos técnicos y se ha abierto a la colaboración con diversas instituciones para, a su vez, insertarse en la industria nacional y al mismo tiempo realizar nuevas inversiones para el desarrollo.



Trabajamos para el Ballet Nacional, la Ópera y el Lírico; Danza Contemporánea y el Folklórico; el teatro dramático y para niños; las escuelas de arte; espectáculos musicales, Tropicana y hasta para el cine. Nuestra obra, entonces, viaja por todo el mundo, se presenta para miles de personas y eso nos enorgullece. Pero nuestros realizadores aún no reciben el reconocimiento necesario, no se

premia la calidad del trabajo terminado.

Treinta años han permitido vivir las vicisitudes de nuestra escena, sus logros y sus reveses. Porque al final, nuestro trabajo depende del desarrollo del teatro, somos un todo orgánico, la balanza, el equilibrio. La dedicación y el trabajo en conjunto sólo nos puede llevar a conquistar el futuro. ■

PARA UN PRINCIPE ENANO SE HACE ESTA FIESTA

Fotos: SILVERA

Otra vez me siento cautivada por esa magia que desborda a los que hacen soñar a los niños. De pequeña la descubrí en los ojos de mi madre y después aprendí la fórmula: escucharles y no cortar sus alas. Así, **La Fiesta de los Dragones** me provocó ante todo, la alegría de saber de gente, que aun en vísperas del tercer milenio, cree en la prodigiosa fantasía infantil como bálsamo invicto para la soledad y la tristeza.

Se habla de acontecimiento teatral y no lo dudo, si se tiene en cuenta la cantidad de niños que quedan fuera cada fin de semana por estar agotadas las capacidades a 300 espectadores y los que, arrastrados por la magia de que les hablaba, vuelven una y otra vez a la Quinta de los Molinos, aprenden de memoria los bocadillos y entorpecen el desarrollo de la acción causando no pocos problemas a los Caballeros.

LOS ANFITRIONES

La Fiesta... es una coproducción cubano-española, dirigida por Juan Margallo, teatrasta español de larga trayectoria, se basa en un libreto original de Luis Matilla, también español, y fue estrenada el 27 de marzo en ocasión del Día Internacional del Teatro. La Quinta de los Molinos sirve de escenario a esta suerte de cuento de hadas medieval, en cuya representación se engranan sabiamente algunos momentos cumbres de la historia



del teatro: la **commedia dell arte**, el retablo de títeres, el misterio, el ambiente de los comediantes de feria, entre otros, para lograr una producción muy cercana al universo infantil, cuestión ésta relacionada con el uso afortunado de resortes comunicativos nada ajenos al niño y por cierto, poco empleados en este tipo de teatro.

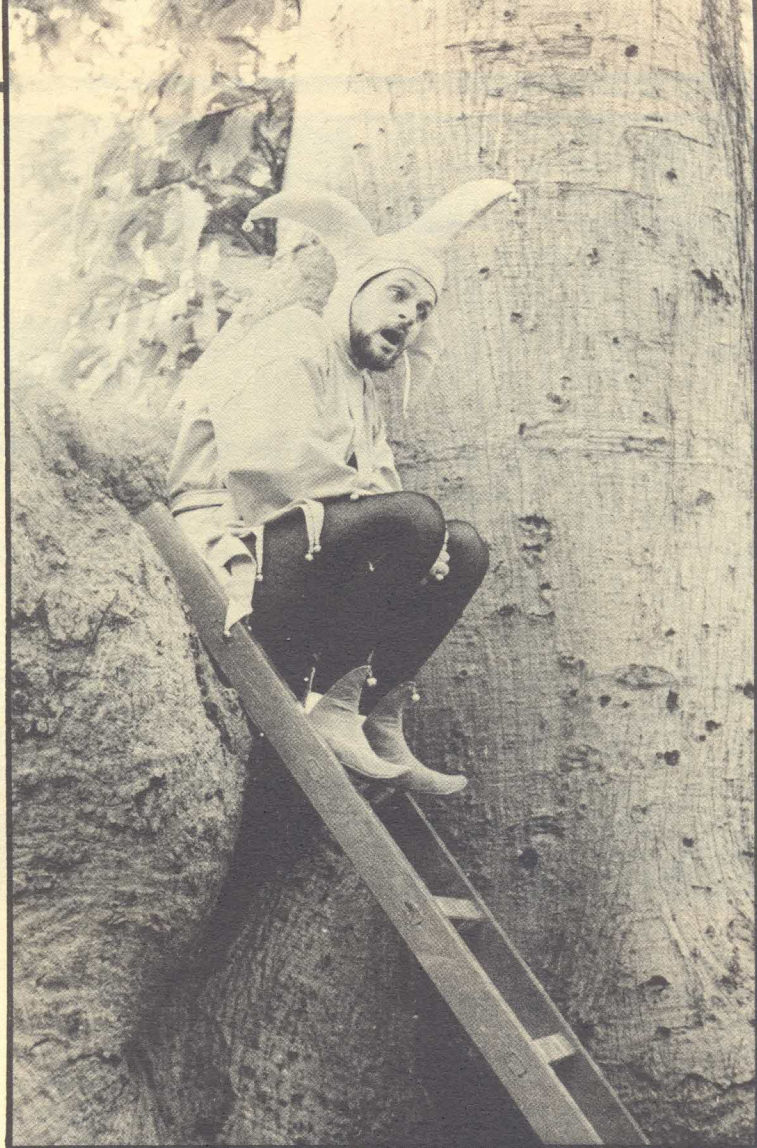
La escenografía y el vestuario, diseñados por Senén Calero y realizados por Tecnoescena y los talleres de Carnaval, logran crear una atmósfera tal que los pequeños espectadores deciden sin titubeos enrolarse en el argumento desde el inicio de la puesta.

NO APTO PARA MAYORES

Quizás esta sea la primera novedad. La libertad e independencia del niño son esenciales para la trama, pues activan los mecanismos de su imaginación, convirtiéndose por obra y gracia del teatro en verdaderos valientes a la caza de la maldad y la injusticia.

¡Fuera consejos y regaños! Sólo los niños pueden jugarse la vida con su caballero, pues para eso escogieron el color de su orden. Sólo ellos van serenos a enfrentar grandes obstáculos y serios enigmas sin pensar ni una vez qué será de esos pantalones cuando termine la función. Habría que verle las caras a los padres... ¿Ila envidia azul!?... Todos quieren saber qué pasa con los dragones y acechan al productor para en la primera oportunidad colarse en escena.

Cierto que Caballero y Escudero deben hacer de padres por dos horas y media de más de sesenta niños, e igual tienen que pelar una naranja, que recoger un gato del camino para convertirlo en la mascota de la expedición. Algo verdaderamente agotador. Pero no hay nada tan reconfortante como tener varios niños disputándose tu brazo o admirando fer-



vientemente el inigualable valor de su Caballero.

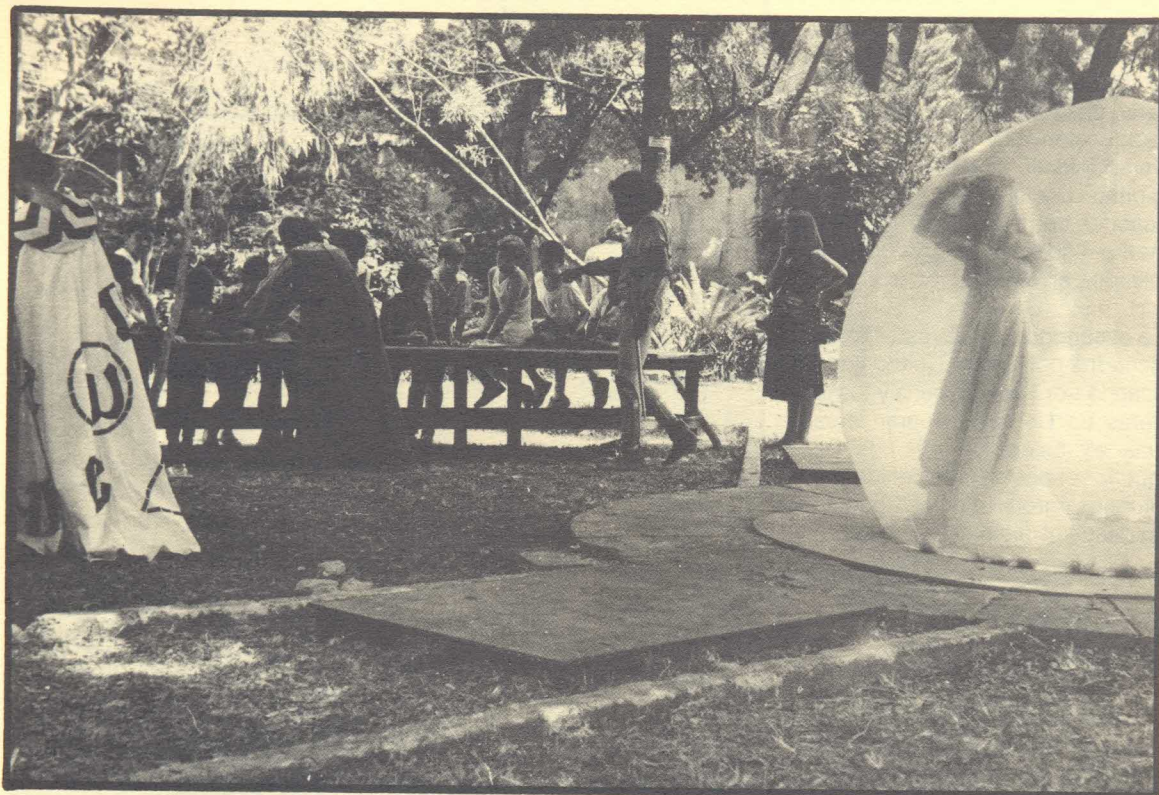
PASE MI CABALLERO POR ESTA SENDA

El elenco de **La Fiesta...** es un híbrido de actores de diferentes grupos que encajan armoniosamente en sus personajes.

Los caballeros (José M. Portelas, Gilberto Reyes, Manuel Oña, Hilario Peña y Liudmila Alonso) son actores jóvenes que ya hablan hecho teatro infantil. De ellos me impactaron dos cosas: el heroísmo cotidiano de la gente de teatro y la de alegría a veces asombrosa de sus hazañas con los niños.

"Los niños son fabulosos. Hacen de cada función algo nuevo, eso te obliga a estar alerta, pues ellos también son actores y se sienten caballeros. No, no tuvimos un entrenamiento previo, el único antecedente es la experiencia del trabajo anterior."

"Esta es una experiencia totalmente nueva. Los niños participan directamente en el argumento, se convierten en aventureros y deciden correr contigo el mundo, entonces no puedes defraudarlos, eres su caballero y ellos esperan lo mejor de ti. Yo le llamaría la obra de la libertad, desde el comienzo se respeta la personalidad del niño, siempre puede escoger: el caballero, el



color de su orden, la ruta a seguir. Eso, indudablemente los intensifica con la trama." "Todo esto es muy lindo, los niños se unen mucho a su caballero, te aprietan la mano y no te sueltan más hasta el final. Te cuentan miles de cosas, una vez una niña me dijo que quería que yo fuera su mamá porque ella no le hacía cuentos bonitos".

EL OJO CRITICO

La Fiesta... se convirtió en uno de los sucesos teatrales del año - aseguró Amado del Pino, periodista y crítico de teatro, en un artículo publicado en el diario **Juventud Rebelde**. Su opinión es que la obra es una fiesta de los recursos teatrales contemporáneos puesta en función de la capacidad de la tropa: cada grupo que se enrole en la aventura definirá el ritmo del montaje. Sucede con frecuencia en espectáculos teatrales que para lograr que el niño se incorpore al discurso es-

cénico, se utilizan resortes tan elementales que no motivan al pequeño a entrar en un reino menos atractivo que el de sus travesuras diarias. En **La fiesta...** se pone a prueba la organicidad del intérprete y lo obliga a un despliegue de gracia más allá de artificios y soluciones rutinarias. No se pue-



de hablar de personajes en el sentido tradicional del término, por eso el elenco tiene más importancia como conjunto que como recreación de individualidades. En general, el espectáculo rehuye la ñoñería y el paternalismo y contiene una dinámica que sólo el pequeño puede disfrutar a plenitud.

LA VERDADERA FIESTA

Evidentemente, el teatro infantil cubano tiene en esta puesta en escena una valiosa experiencia. Queden, pues, los ecos de esta fiesta entre los directores, actores y guionistas para que no se repitan los esquemas prefabricados, la subestimación al público infantil, ni las consabidas simplificaciones de que adolece el teatro. Por lo pronto, esta vez son los niños los más favorecidos con la acertada fórmula mágica que ojalá trascienda para bien de los pequeños y de las tablas cubanas. ■

DEL UTOPISMO ANDINO A LA SONATA URBANA

Yuyachkani nos ha visitado en un momento de particular importancia para el teatro cubano, porque en medio de las miradas dirigidas en exceso al Este, el grupo peruano nos hace volver los ojos hacia nuestras experiencias y expectativas. Próximo a cumplir veinte años de trabajo, el colectivo se encuentra en una etapa de madurez que le ha permitido afianzar una línea muy personal en su quehacer. Sus propuestas se caracterizan por el análisis de la complejidad histórica, social y cultural del Perú, a través de formas de expresión tomadas de diversas zonas de la cultura popular del país y asumen al mismo tiempo todo el acervo teórico y práctico del teatro contemporáneo. El grupo ha demostrado que puede hablarle a su público y comunicarse también con espectadores de diferentes países.

Yuyachkani ha venido a reafirmar su magisterio dejándonos las huellas de sus espectáculos o las enseñanzas de sus métodos mediante talleres, clases demostrativas o charlas y conferencias. El paso del grupo por Cuba significa poseer un asidero, un referente directo de cómo hacer teatro en las más frágiles condiciones, de cómo levantar un arte de profundo compromiso social y político, pero nacido éste de las ocultas estructuras del discurso artístico y no de una retórica justificatoria y externa: de cómo convertir los manantiales de una cultura tradicional y autóctona, en una teatralidad contemporánea y universal.

● Los músicos ambulantes. Dir. Miguel Rubio. Yuyachkani. (Perú)



Fotos: KIKE

Durante el Festival de Teatro Latinoamericano de Camagüey, impartieron tres talleres que forman parte del interés pedagógico del grupo por extender su práctica teatral. Los talleres delimitaban tres zonas fundamentales de lo que Yuyachkani llama entretenimiento general: Voz y entretenimiento corporal, Música y ritmo, así como el Trabajo del actor con los objetos. Quedó claro para los participantes la sistematización de una práctica asentada en el conocimiento de las corrientes que privilegian al actor como

centro del acto teatro y al cual se le exige una técnica depurada en los tópicos antes mencionados. Habría que agregar que los actores del grupo se han preocupado por introducir en el entrenamiento danzas, objetos e instrumentos musicales autóctonos del país, que les permiten ir conformando un estilo particular asentado en el comportamiento del actor peruano y no de otra parte.

Yuyachkani tuvo la gentileza de abrirse y mostrar, en lo que el tiempo permitió, su sistema de trabajo, las partes del entrenamiento y el proceso de construcción de un espectáculo. Nos dejó también algunas profundas reflexiones sobre la situación del teatro en Latinoamérica y sus perspectivas.

De los espectáculos, lo primero que llamaba la atención era la diversidad temática y formal, lo que permite al grupo la comunicación con un amplio espectro de público. **Los músicos ambulantes** -puesta en escena presentada en La Habana en 1983-, **Contraelviento** (1989) **Balada del Bien-estar** y el "ensayo" de **No me toquen ese vals**, conformaron la muestra.

Contraelviento resume las exploraciones temáticas y escénicas de Yuyachkani y cierra una etapa de investigación sobre la cultura andina. La narración de un mito sirve como fuente estruc-

turadora del montaje. El Cicero, personaje con apariencia de vendedor itinerante, permanece todo el tiempo en escena observando y narrando la historia. Cuando uno de los personajes femeninos le cuelga al Cicero una bolsita llena de granos de maíz, asistimos al origen de la narración. Ese personaje es un dios aymara que representa el deseo, a él se le cuelgan las aspiraciones pedidos más diversos. Entonces la acción original simboliza, quizás, el deseo de la existencia del mito, de esa historia.

La anécdota narra el peregrinar de un padre y sus dos hijas para encontrar las perdidas semillas del maíz y sembrarlas. En ese viaje todos escogen distintos caminos, pero los tres tienen que enfrentarse a diversas fuerzas de oposición que los desvían de su ruta o les restan empuje. Una hija (Coya) busca la respuesta en las vías legales, en las instituciones, cae en la trampa tejida por sus enemigos. La otra hija (Huaco) prefiere una vía radical, la del combate frente a las fuerzas del mal. Sin embargo, ninguna de las dos logra su objetivo. Es el padre (Awqui), especie de dios tutelar, guardián de la tradición, quien encuentra las semillas del maíz y compartiéndolas con sus hijas proceden al acto de la siembra, al mismo tiempo que se oponen a las fuerzas contrarias. La siembra del maíz, símbolo de nacimiento, de fertilidad, tiene su propia oposición en que los personajes mueren no literalmente, sino para ir a convertirse en alma de los cerros (Apos).

Contraelviento se estructura como un mito, sin serlo en realidad, puesto que más bien sería la fusión de un universo mítico andino. Recoge disímiles tradiciones o creencias de la religiosidad popular que no sólo guarda el pensamiento precolombino, sino también el sincretismo con lo español traído por la conquista. Por ejemplo el pachawti, concepción precolombina que anuncia una revolución en todos los órdenes de la

vida del hombre y la naturaleza; según esa creencia el tiempo tiene una estructura circular, todo termina y comienza nuevamente. Quizás podamos leer la aprehensión de esa idea en el acto de nacimiento-muerte de los personajes durante la siembra del maíz, pero asociado más bien al concepto de la utopía andina, idea de un tiempo lineal e histórico en el desarrollo del mundo andino después de la llegada de los españoles, según la teoría del historiador peruano Alberto Flores Galindo.

En **Contraelviento** se aprecian, también, elementos de esa cultura popular, en la tríada de personajes caporal-arcángel-china diabla, síntesis de la festividad de la virgen de la Candelaria en pleno. Aquí la tríada con sus vestuarios originales y el nuevo elemento introducido de unas botas militares significan todas las fuerzas de la reacción tanto en la historia como en el presente peruano. Ocurre lo mismo con el huayra o viento maligno, representante de poderes visibles u ocultos contra los que ha habido que luchar desde el inicio de los tiempos y habría que seguirlo haciendo en el futuro. A ambas fuerzas se oponen las hermanas y el padre, por eso viajan "contraelviento".

El espectáculo recorre buena parte de la cultura popular con la mezcla de danzas, situaciones, cantos, no desde una perspectiva folklorista, sino asumida a través de códigos dramáticos insertos en una estructura teatral. Se ha trabajado sobre la creencia mítica de un personaje especie de vampiro o verdugo para convertirlo en signo del miedo; con los auri-auri, satiricones españoles utilizados en la escena de Coya ante los tribunales con las diabladas y las danzas para representar los enfrentamientos entre las hermanas y el huayra o ante el caporal y el arcángel, con cantos como hanan-pacha, bellísima obertura musical de la puesta en escena, primera notación en quechua de un canto lutúrgico. Se han utiliza-



● **Contraelviento.** Dir. Miguel Rubio. Yuyachkani. (Perú)

do los vestuarios de los personajes y las máscaras de éstos siguiendo los originales o inspirándose en sus formas. **Contraelviento** puede hablar de lo andino porque desde adentro de lo andino nace.

He querido calificar a **Contraelviento** como teatro imperfecto sin referirme literalmente a defectos, sino a contradicciones latentes hacia el interior del espectáculo de tipo ideológico y de construcción teatral y que para mí lo hacen mucho más interesante. En el sentido escénico observo toda una suerte de oposiciones entre lo que ha aportado al espectáculo el método de la creación colectiva y por otro lado la dramaturgia del actor. La primera crea la construcción dramática del espectáculo, sus situaciones, los engarces de la historia que no poseen la misma consistencia, a veces da la impresión de una linealidad donde un personaje se opone a fuerzas como entes abstractos y la misma situación aparece bajo otro ropaje, aunque en este caso esos "escollos" pueden evaluarse a través de la estructura y la idea mítica de la narración, además a la creación colectiva siempre le ha sido difícil resolver el problema del personaje y de alguna manera opera como oposición a las posibilidades de la dramaturgia del actor.

Por otra parte, las contradicciones ideológicas se remontan a las mismas posiciones que realiza el colectivo para responder a la compleja situación del Perú. ¿Cómo desligar aquí la construcción del personaje del actor que lo realiza? Hay diversas ideas y finalmente Yuyachkani asume el camino del diálogo, no hay posibilidad de salida sin la concertación de la vía radical y la vía legal. Esta proposición ha sido criticada por la derecha peruana que prefiere una salida de enfrentamiento ante la izquierda y los movimientos armados, y la izquierda también rechaza la proposición porque, según ellos, hace concesiones a las fuerzas reaccionarias.

Entre **Contraelviento** y **No me toquen ese vals** observamos un propósito de complementación. Si como reconoce Miguel Rubio, el primero cierra una etapa de trabajo, se puede afirmar que el segundo abre otra. **No me toquen ese vals**, nos desplaza al tema urbano. Los personajes están situados en un pequeño espacio no exactamente reconocible. Una parálisis y ¿un ciego?, músicos ambos, que pueden estar muertos o recordándose a ellos mismos. Músicos populares maltrechos, enclaustrados en el bar, ese espacio tan latinoamericano.

Enmarcados en una atmósfera tensa, con su carga de frustraciones y desesperanzas, son personajes recorridos por la violencia, una violencia que puede ser limeña o de cualquier otra parte de América Latina. Sin embargo, esa violencia no es exterior, no se muestra, sino que se expresa de forma imperceptible en un universo de tensiones perfectamente trabajadas por la gestualidad precisa y matizada de los actores Rebeca Ralli y Julián Vargas.

Es una síntesis de esa violencia acumulada durante siglos que se ha hecho carne, víscera del hombre latinoamericano. Se descubre, por otra parte, un interesante juego de oposiciones entre el espacio, los objetos y los personajes. El pequeño escenario está prácticamente abarrotado por la batería, la guitarra eléctrica y la silla de ruedas. Los actores realizan un desplazamiento mínimo, se encuentran literalmente paralizados.

La batería y la guitarra eléctrica expresan por un lado, cierta vitalidad y por otro un determinado grado de modernidad, de tecnologización, en contraste con la parálisis social que denotan esos músicos. La imagen de la virgen con el niño Jesús y la vela encendida colocada al pie del espacio de representación simbolizan el culto a dos muertos o dos muertos en vida.

No me toquen ese vals recuerda el mundo de Beckett, los personajes incomunicados esperando a un Godot, pero un Godot distinto. Ese espectáculo visceral sale de las entrañas de Lima con sus personajes desvalidos, con sus canciones populares, con sus olores a ron y a cerveza. El trabajo es fragmentario, en apariencia incoherente y no puede ser de otra manera.

Si Yuyachkani crea con **Contraelviento** una especie de sinfonía de la utopía andina, **No me toquen ese vals** se acerca al sonido de una sonata urbana. ■

CADIZ '90



El V Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz presentó 22 espectáculos de Argentina, Brasil, Bolivia, Colombia, Cuba, Costa Rica, Chile, Guatemala, Portugal, Uruguay y España. Los participantes reunidos al finalizar el encuentro de directores, decidieron emitir una declaración de solidaridad hacia el pueblo cubano y su cultura.



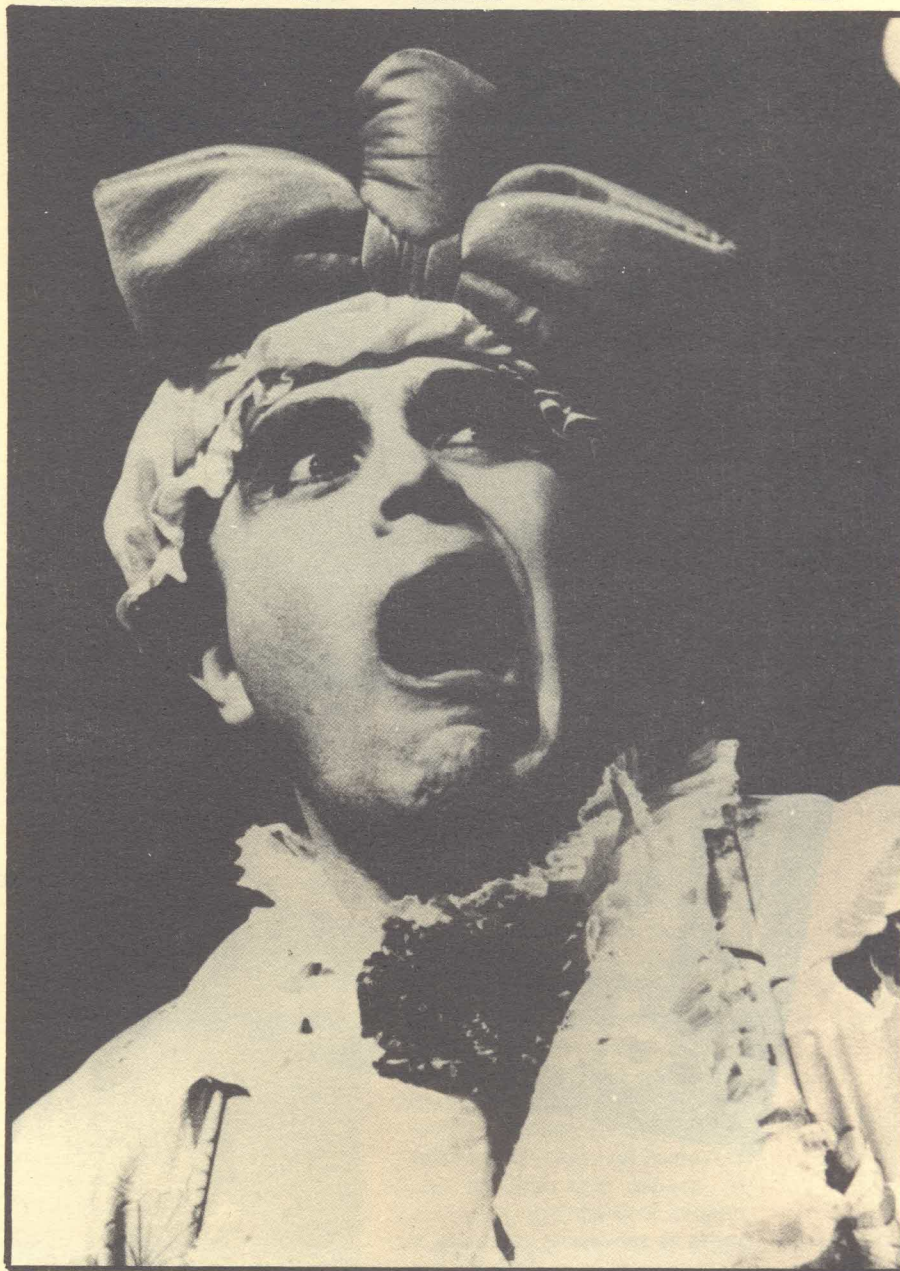
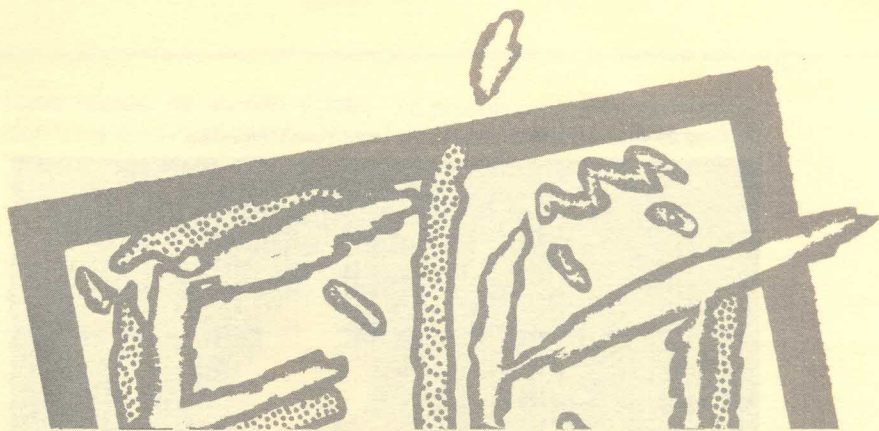
● Para Ielos' 92. Petra Martínez y Juan Margallo. España.

Cádiz, 27 de octubre de 1990

Los autores dramáticos, directores, críticos, actores, hombres y mujeres de teatro de Iberoamérica, participantes en el V Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, conociendo la grave situación que vive Cuba en el presente, debida al aislamiento, a los problemas económicos generados por situaciones recientes y al bloqueo que desde comienzos de su revolución le ha sido impuesto, y considerando que las organizaciones culturales cubanas -entre ellas "Casa de las Américas", han jugado un importante papel en el encuentro, intercambio, investigación y difusión de la literatura y el teatro de nuestros distintos pueblos, manifestamos nuestra preocupación por la suerte de su desarrollo futuro, así como por el destino de sus organizaciones culturales, publicaciones, concursos, festivales y otros eventos, en medio de las dificultades del presente.

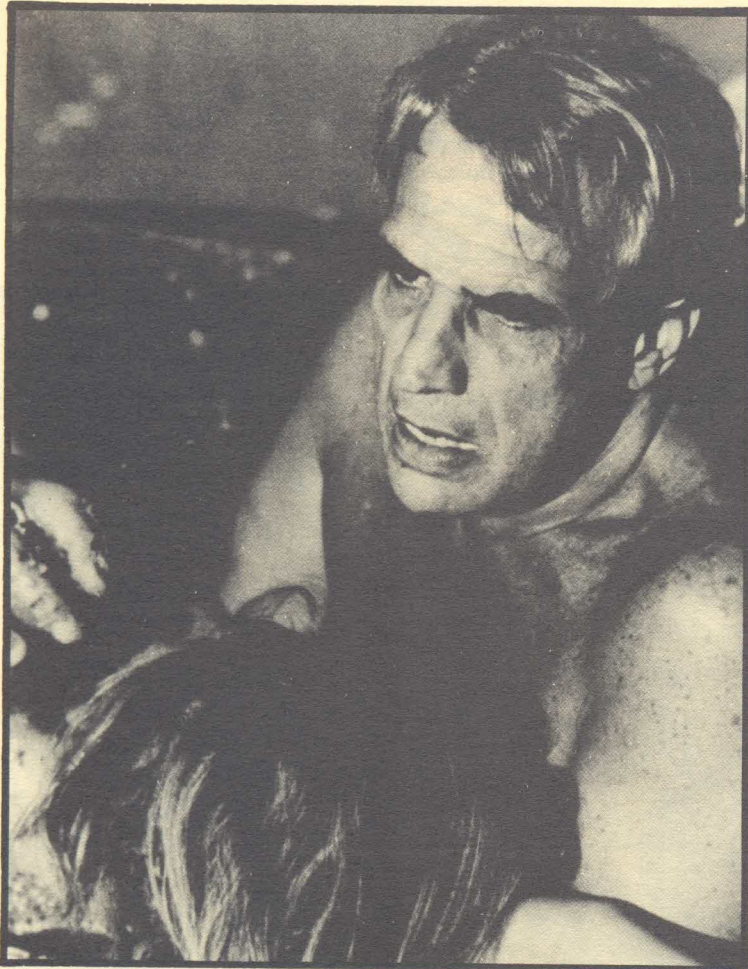
El movimiento teatral de Iberoamérica, reunido en Cádiz, convoca a los sectores culturales de nuestros países y a sus respectivos pueblos, a elevar su solidaridad en torno al inalienable derecho de autodeterminación del pueblo de Cuba en la construcción de su propio destino.

En el mismo sentido expresamos nuestro profundo reconocimiento, solidaridad y apoyo a los hombres y mujeres de teatro de Cuba, que tanto han aportado a la identidad cultural de nuestro continente.



● El enfermo imaginario de Moliere. Dir. Cacá Rosset. Ornitorrinco de Brasil.

● Paso de dos de Eduardo Pavloski. Dir. Laura Yusem. Argentina.



● Los enemigos de Sergio Magaña
Dir. Lorena Maza. Compañía Nacional de México.

● Este domingo de José Donoso y Carlos Cerda.
Dir. Gustavo Mesa. Ictus, de Chile.



crítica crítica crítica

TEATRO CARIBEÑO: SINCRETISMO CULTURAL

1990 es un año fundamental en el surgimiento y preparación de los nuevos proyectos teatrales que con una visión más integral, a partir de presupuestos estéticos diversos, pretende dar un vuelco a las estructuras establecidas hasta ese momento.

Ahora, un año después, Eugenio Hernández Espinosa estrena el primer título de su colectivo Teatro Caribeño, en la sede de un antiguo cine: el Verdún. La obra escogida fue, **El león y la joya** del nigeriano Wole Soyinka, Premio Nobel de Literatura.

Hernández Espinosa, el reconocido autor de **María Antonia**, entre otros títulos de obligada cita en el teatro cubano, demuestra como director la verdadera coherencia de una propuesta de grupo. Aquí se conjuga el texto dramático con las formas elaboradas de los bailes y expresiones de nuestros orishas, dioses del culto yoruba.

El león y la joya es, al parecer, una comedia de entretenimiento, de costumbres, un enredo entre tres personajes: una humilde muchacha de aldea, su enamorado y el Bale o autoridad máxima del lugar, quien también pretende a la joven, famosa por la aparición de su foto en una revista del mundo occidental. Pero no. Existe algo más esencial que puede ser captado por todos los espectadores: es el carácter transculturado del maestro Lakunle cuya mente no discierne los peligros del occidentalismo en su penetración insidiosa dentro de la cultura africana; Bale, es capaz de renegar de su tradición; en tanto, en el viejo funcionario, encontramos la capacidad de avizorar el desarrollo social y su identificación con su etnia y su historia.

Soyinka desarrolla una trama de estructura tradicional y, con maestría, elabora los motivos y pequeños conflictos en un **crecendo** que conduce hacia un final inesperado.

La versión de Hernández Espinosa es de gran interés para cualquier tipo de público por el lenguaje, el erotismo y la forma de abordar el humor a través del juego escénico de los actores, el cual nos remite a un **wemilere**, fiesta de santería muy popular, de ahí su comunicación.

Quando penetramos en la sala nos encontramos con un enorme tablado que cobra vida, gracias a los diseños escenográficos y de vestuario de Yulky Cary, quien centró su trabajo en máscaras, tótems y capas con signos iconográficos del panteón yoruba. Tanto las máscaras, verdaderas muestras de belleza y fuerza expresiva, así como los trajes de apariencia sencilla pero majestuosos, la utilería cargada de ingenuidad poética y los instrumentos musicales, es el complemento necesario de la puesta en escena.

El trabajo de Eugenio se presenta en dos aristas fundamentales: la del director de actores que consigue resultados notables y homogéneos con un elenco de jóvenes figuras en roles protagónicos, donde conjuga el baile y el canto, y la del realizador de un espectáculo para los sentidos. El espectáculo es básicamente coreográfico, pero a su vez el movimiento es parte orgánica de la acción dramática y del desarrollo del conflicto.

La actuación de Bárbaro Marín en Lakunle, el maestro, se destaca por su fino sentido

Roberto Gacio



del humor y la facilidad para conseguir las transiciones. El actor muestra la superficialidad del personaje a través de la atinada selección de las acciones que ridiculizan al tipo interpretado.

Ana Lidia Ruíz, como Sidi, insiste sobremedida en la vanidad de la muchacha y en su carácter presuntuoso con la orgánica demandada; sin embargo Gloria Bryce, en el mismo personaje, es una verdadera revelación por dotar a su Sidi de todas las contradicciones: sensual, irónica, violenta, vanidosa. Su bella voz responde con inusitados matices y su gracia al bailar le permite fluidez apoyada en la fuerza dramática y satírica.

En Baroka, Miguel Benavides exhibe toda la potencialidad de su entrenamiento físico y subraya la sinuosidad del Bale, aunque no le impregna toda la fuerza que demanda en aras de la caracterización del anciano. Jorge Ryan se distingue por su energía y resulta convincente por su grandiosa presencia como el viejo patriarca.

Sadiku, mujer alcahueta, es interpretado por dos actrices: Sonia Boggiano y Trinidad Rolando. La primera descubre sus potencialidades expresivas al bailar y actuar con mucha pasión. La segunda, una primera actriz que en estos últimos años ha obtenido su verdadero reconocimiento, descuella por el empleo de la voz: riqueza de intenciones, matices y cualidades notables para el canto. Ella despliega con energía sus movimientos y logra una justa proyección del personaje.

Mirta Infante al asumir a Elegguá, esa especie de duende de los caminos, se apoya en lo corporal y deja la expresión oral en un segundo plano. En fin, brinda la imagen más conocida de este orisha con lo cual corresponde a la concepción del director.

El coro partícipe de todas las secuencias dramáticas: comenta, interviene en los bailes y además constituye el conjunto musical de la puesta. Tocan los diversos instrumentos de origen africano, como tambores de diferentes tamaños y coadyuvan al destaque sonoro del espectáculo.

La profundidad de los planteamientos de la puesta en escena con relación a la cultura africana y su imbricación en la cultura popular cubana denotan la seriedad del estudio y el rigor conceptual de la propuesta de Hernández Espinosa, quien contó con la asesoría del reconocido investigador Rogelio Martínez Furé, así como la presencia en la preparación danzaria de profesores del Conjunto Folklórico Nacional.

Teatro Caribeño se inscribe en el panorama teatral más reciente como un colectivo que trata de brindarnos el sincretismo cultural de nuestro país como parte de una zona mayor: el Caribe. Con su primer estreno el grupo consigue un discurso espectacular de alto nivel estético, impregnado de savia popular. Hemos conocido a una nueva agrupación escénica cuyas próximas búsquedas esperamos con ansiedad. ■

Cuando el 18 de octubre de 1979 recibí por teléfono la inesperada noticia de la muerte de Virgilio Piñera, me asaltaron, en caótica procesión, recuerdos de nuestra amistad, las incontables ocasiones en que conversamos sobre su teatro mientras preparábamos **Lunes de Revolución**, sus agudezas y chistes, su ironía implacable, y toda esa mitología que se había acumulado en torno a su figura y obra. Durante años, desde el período de los 40, Piñera se definió como un negador, el máximo representante de lo que he llamado "la estética de negación", lo que lo situaba siempre -desde su primera polémica en 1948 en torno a **Electra Garrigó**- como un francotirador al que se temía por lo eficaz de sus disparos. Los años demostrarían que esa negación, que en realidad nunca abandonó, era la forma en que él asumía una "cultura de resistencia" frente a los valores congelados, la retórica y mentira establecidas, el acomodamiento y superficialidad y la indiferencia social frente a la inteligencia. En una palabra, luchó siempre contra todo provincianismo cultural, lo que lo llevó en 1946, asfixiado por una realidad negativa y cuya superación él veía imposible o lejana, a embarcar a Buenos Aires huyendo del "aire frío" cubano. Precisamente en esa obra, un verdadero modelo dramático, Luz Marina reafirma esa evasión con un realismo aplastante:

LUZ MARINA (a Oscar):... aunque yo te quiera más que nada en el mundo, no vuelvas a este maldito país. ¡Calores, políticos y cucarachas! Oscar, esta es tu oportunidad, no la pierdas... (acto II, cuadro 2)

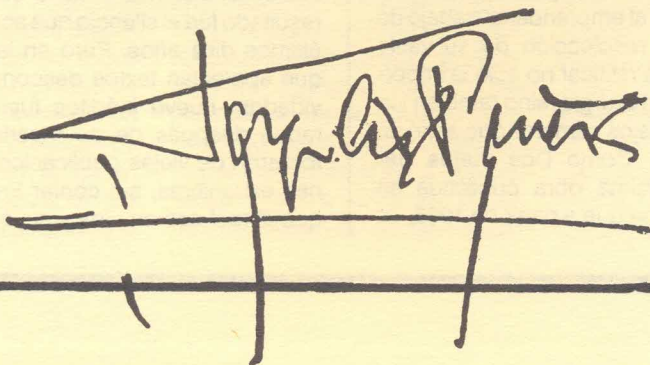
Se podrá compartir o no la posición de Piñera en esos años (al respecto es fundamental su polémica con Roberto Fernández Retamar en **La Gaceta de Cuba**, nos. 2 y 3, 1962), pero lo que está fuera de

toda duda es su honestidad intelectual que constituyó con muchos escritores de su generación de iguales principios, un núcleo fundador y resistente a toda contaminación y mediocridad, hasta devenir símbolo claro de una legítima cubanía en un magisterio que hoy aplaudimos y agradecemos.

La importancia de Piñera fue ganando con su muerte. El injusto silencio que rodeó sus últimos años, especialmente en la década del 70, se fue diluyendo en la medida en que sus obras se difundieron; en que los recuerdos y homenajes se hicieron públicos; en que sus inéditos -y Piñera fue un trabajador incansable- se publicaban, tanto en el aspecto de la poesía, como de la narrativa o el teatro. Cuando comencé la edición de su **Teatro completo** (Ed. Letras Cubanas, en proceso de publicación) no suponía la amplitud de su **opus** dramático, que saltó inesperadamente de nueve obras publicadas.. a veinte títulos!, sumando inéditos o textos de difícil localización. Confieso que nunca pensé que la escena de Piñera alcanzase tal magnitud, complejidad y riqueza expresiva como esas obras muestran, donde por encima de una "voluntad de estilo" se afirma una "voluntad de escribir". Cuando pienso que antes de 1959 y después de 1971 la creación piñeriana estaba destinada a ser conocida por pequeños círculos de amigos -los **happy few**-, que su teatro se reducía a la lectura marginal y no a la representación pública, y que hasta su mismo nombre era para algunos un anatema satánico, no puedo menos que admitir que el ejercicio de escriba -y como tal firmó Piñera buena parte de sus crónicas, artículos y críticas en **Lunes**-, era un acto de reafirmación per-

PIÑERA EN EL RECUERDO

Rine Leal



sonal, de terquedad y absurdo, que el tiempo ha convertido en lo que fue siempre; un acto de cubanía y fe en su isla en peso.

Pero si negó fue igualmente negado. La polémica en torno a **Electra Garrigó** le valió, en 1948, un castigo fatal: la poderosa ARTYC (Agrupación de redactores teatrales y cinematográficos) colocó este título en el **index** y prohibió toda referencia al mismo, lo que motivó que no se representase de nuevo hasta diez años más tarde. Cuando **La boda** (1958) los jóvenes católicos intentaron un **boicot**, calificándola de inmoral. **Ejercicio de estilo** (1969) le costó informes nada gratos sobre su persona y obras.

Mientras tanto, su prestigio en el extranjero se agigantaba, y los estudios y análisis de su teatro comenzaron a hacerse frecuentes. Ningún dramaturgo cubano contemporáneo posee una bibliografía pasiva tan amplia como Piñera, y no obstante lo desinformado o en ocasiones lamentable de algunos de estos juicios -Piñera sigue siendo una piedra de discusión, un motivo irritante en ocasiones, un intento de manipulación-, el conocimiento de su dramaturgia crece al igual que sus estrenos. Hoy es un lugar común admitir lo que sabíamos en Cuba hace más de treinta años: que Piñera no sólo era nuestro mejor dramaturgo, sino que su obra era la fuente nutricia de una sensibilidad que por un lado derivó a una cubanía profunda y desmitificadora, y por otro a una experimentación y renovación del arsenal dramático. Su influencia, sobre todo en los jóvenes, aumenta; su maestría es reverenciada por los más maduros teatristas; su magisterio es aceptado por todos. Tuvo que desaparecer para que esto fuese posible, pero no sólo en Cuba sino también en el extranjero, y la leyenda negra sobre su vida hoy no es más que anecdótico y rumores, sonido y furia que nada significan.

Por eso, cuando el 18 de octubre de 1979 la noticia de su repentina muerte se difundió, el sentimiento personal de su pérdida ahogó en mí toda posible reflexión. Años más tarde, al emprender el trabajo de investigación y recolección de su vasta obra, comencé a ratificar no sólo la importancia de su dramaturgia, sino también los amplios y complejos caminos que abrió en nuestra escena. Como **Dos viejos pánicos** era su última obra publicada en Cuba, se pensaba que a partir de 1968, en

(3)

M: Temo una obsesión con sus muertos.
Para tu todo se encarna en ellos.

J: Es lo tangible, el resto es una probabilidad de un millón.

M: Temo aceptar, que misuró figurar he. Ante tanta fe en todo, tanta en tu fe que en él creías apañale un mundo a la fatidicidad. Como Jahn, cuando debes tener fe, y también por su está basado en algo tan gillo como mi embargo, de sólo a un lado y de otro vuela vuela amigos.

J: Al menos los amigos están ahí (centra ahí los tiempos, pero los momentos melancólicos y significados son con joo).

M: Está en ojo, no ves mi ojo donde late la vida, Berta, pero contigo a lo mismo que frechan en el desierto.

J: (Cambiando). Aunque que tana a la totalidad Varios, maná, pídeme, me dices que branti la predicción de día a día en la comunicación los amigos como vuestro a través sólo los que están para hacer, ~~de la realidad que~~

M: No soy fatidista ni mucho menos. Hoy que represento la memoria, yo te no te acuerdas que los recuerdos me animan el día y hoy de un momento? En cuanto a otros (retroceder de vuelta) mis fe cientes de días, Es verdad que está bastante parecido de fecha, pero se han entre años de muchas amarguras...

J: (La antigua fe). Como fondo de fe ha, están bien pánicos.

que gana el premio Casa de las Américas, su teatro se había detenido, y que esta pieza era una especie de testamento, el canto de cisne de un escritor que había dado de sí no sólo lo mejor de su creación misma. Su trayectoria se abría con **Electra Garrigó** y cerraba, en un círculo aparentemente perfecto, con **Dos viejos pánicos**, a través de dos fases que buena parte de los analistas separaban con **Aire frío**. Existía pues la impresión de "dos Piñera", uno perfectamente asimilable y hasta aplaudido, y otro que ocasionaba molestias, ruidos en el sistema, y hasta sospechas. El resultado fue el silencio que acompañó sus últimos diez años. Pero en la medida en que aparecían textos desconocidos u olvidados -nueve inéditos fueron incorporados después de su muerte, y tres se tomaron de viejas publicaciones o ediciones extranjeras, sin contar los tres títulos que él rechazó en vida y cuya voluntad se

respetó¹, su significación, tanto en Cuba como fuera de su isla aumentó paulatinamente, y me condujo a la conclusión de que no existían "dos Piñera", sino que por el contrario su obra era de una coherencia admirable, que **Dos viejos pánicos** más que canto de cisne era una especie de ave fénix capaz de resurgir del fuego y su ceniza, y que si bien su sistema expresivo se complejizó en muchos sentidos en la década del 70, esto no era más que el desarrollo lógico y normal de una serie de presupuestos estéticos que se anuncian ya desde sus primeros textos, y que contemporizan siempre su escena.

Si alguna idea fatigó hasta la obsesión su afiebrada imaginación era el temor -el pánico-, a quedarse atrás, a no estar siempre en primera línea, a abandonar el puesto de vanguardia de un movimiento artístico. Su capacidad de asimilación y recreación de modelos extranjeros -cosa necesaria en toda creación legítima- es asombrosa, y podemos seguirla desde **Electra** en la década del 40, donde se declara enfermo del "bacilo griego" hasta **El trac**, su último texto completo recuperado, perteneciente a 1974, en que las corrientes más actuales permean este ejercicio dramático que explora lenguajes metaverbales. Es así que a través de su **opus** podemos adivinar tendencias, tropismos e influencias que se pasean a lo largo de cuarenta años por nuestra escena.

Este afán de estar siempre **á la dernière** no significa que negase a sus colegas, sino todo lo contrario. Su magisterio dramático no le impidió, con una generosidad que no ha sido totalmente aceptada, aplaudir a los nuevos autores que surgen sobre todo después de 1959, para quienes tuvo palabras de elogio y a quienes, en la medida de sus posibilidades, facilitó el acceso al teatro. Quien lea el final de su **Prólogo a Teatro completo** (Ed. R, 1960), o lo escrito en la década del 40 en la revista **Prometeo** (no. 5, abril-mayo, 1948), o las conferencias y charlas que dictó en los años 60, comprenderá no sólo la justeza de sus opiniones, sino también esa generosidad a la que me refiero, y que en buena medida superó posturas iconoclastas que le deparraron, y no sin razón, disgustos y rechazos. No es que abandonara su postura de francotirador no afiliado a secta o grupo al-

1. Son **Clamor en el penal** (1938), **En esa helada zona** (1943) y **Los siervos** (1955).

guno, como no fuera el suyo propio, o que sus críticas se edulcoraran con los años, o que se acomodara a los tiempos nuevos, o que temiese medidas administrativas que desafió a lo largo de su vida, sino que encontró un habitat cultural donde su creación era admitida, y donde los nuevos valores respetaban y valoraban su teatro. En pocas palabras, se sintió, tal vez por primera vez en su vida, en el "aire caliente" que había soñado desde sus inicios con la firmeza de la voz que clamaba en el desierto provinciano cubano. Ni siquiera en sus últimos años dejó de estimular, guiar y calentar a quienes se acercaron, sigilosamente, a su persona y obra, y soportó con estoicismo y dignidad ejemplares tiempos difíciles.

Me he referido a una capacidad creadora tan proteica que aún hoy existen textos ignorados, o lamentablemente desaparecidos, o envueltos en una atmósfera misteriosa, abierta a todo tipo de interpretaciones. Pero cuanto escribió llevó su sello personal (poesía, novela, cuento, ensayo, crítica, crónicas periodísticas, autobiografía, epistolario, y sobre todo teatro, donde nadie le disputó la primacía) pero lo admirable es que, excepto en muy pocos períodos, esta creación se realizó a contrapelo, en circunstancias no totalmente favorables, teniendo que compartir el tiempo con trabajos en ocasiones disímiles. En esto no se diferencia del resto de sus colegas literarios, lo que sí lo distingue es su fecundidad, y esa terca obstinación que lo llevó a autocalificarse de "casi teatral" ante lo esporádico de sus estrenos. Aún hoy, en los momentos en que escribo estas líneas, existen diez textos suyos que no han sido estrenados en Cuba como si estuviesen marcados por un destino paradójico: todos nuestros directores admiten su calidad, algunos anuncian de vez en cuando algún que otro título, pero los años pasan y Piñera es una **rara avis** en nuestra escena. Y a pesar de que vivimos en plena euforia piñeriana, y los editores se disputan sus textos, y los teatrólogos dedican serios estudios a su obra, y se le rinden homenajes y hasta es incluido en los programas de estudios universitarios, su nombre sigue siendo el gran ausente de los escenarios. Tal vez la causa descansa en cierta incapacidad escénica, o en que su obra parece en principio destinada a pequeños círculos de espectadores, o al desconocimiento que aún rodea gran parte de su producción, o tal vez que su teatro es tan incomprendido y poco asimilado hoy

como lo fue en la década del 40. Si consideramos esta última explicación, que me parece la más aceptable, llegaríamos a la conclusión de que Piñera se adelantó siempre a su época y sigue aún por delante de nuestra fatigada y convencional manera de ver el teatro, por lo que su obra representa un abierto desafío, una perpetua negación, de la que no podemos escapar pero que no aceptamos abiertamente.

Una vez terminado el proyecto de su **Teatro completo** me encontré las manos llenas con más de cien cuartillas (algunas mecanografiadas, otras manuscritas, apuntes, fundamentaciones, notas sueltas) que correspondían a piezas no terminadas, a planes sin finalizar, fragmentos que su muerte impidió rehacer, o destruir, o completar. El largo proceso de búsqueda e investigación de sus papeles, que incluye el Fondo manuscrito de la Biblioteca Nacional, donaciones de amigos, y conversaciones con los que estuvieron muy cerca de él en sus últimos años, fueron completando un rico material dramático que es un verdadero complemento a su **Teatro completo**. Es así que surgió este **Teatro inconcluso** que es el primer libro de esta naturaleza que se edita entre nosotros, un verdadero **work in progress** que apuesto haría las delicias de Piñera por aquello de ser también la primera de este tipo de publicación. Aunque Virgilio era un escritor muy organizado, un profesional en el más amplio sentido de la palabra, hay textos que carecen de títulos, fragmentos que plantean muy serias interrogantes, incógnitas que, por supuesto, la edición pretende plantear más que resolver. Incluso hay páginas de dudosa o escasa calidad cuando se comparan con el resto de su producción, y que en momentos hasta ponen en duda la paternidad del autor (**Inermes**, por ejemplo), sin contar lo manuscrito, tachado, enmendado, y sujeto a cambios futuros o a desaparición. Hay otras, por el contrario, que encajan perfectamente en el universo piñeriano, y hasta amplían muchas de las perspectivas de su obra (**¿Un pico o una pala?**, **El viaje**, y la obra sobre Milanés o las siameses), por lo que resulta lamentable que no las concluyera. Un sentido falsamente paternal hacia su producción hubiese mantenido engavetadas estas cuartillas por aquello de la licitud o no de editar páginas no autorizadas por su autor, pero no se trata de convertir a Piñera en una estatua de mármol para conmemoraciones y recuerdos, sino mostrar al creador en plena faena, explorar

sus múltiples caminos, y ayudar a delimitar su estética teatral.

Una gran incógnita de estas obras inconclusas es la fecha de su redacción, lo que aclararía, a su vez, otras preguntas. Entre los papeles de Virgilio que atesora la Biblioteca Nacional está una relación de títulos en la que el autor pasa revista a su producción hasta los años sesenta. Las referencias que hace son tan diáfanas que no existen dudas al respecto; "la familia cubana" (**Electra Garrigó**); "mi familia" (**Aire frío**); "un asesino a pesar suyo" (**Falsa alarma**); "un barbero al que declaran santo a pesar suyo" (**Jesús**); "un hambriento a pesar suyo" (**El flaco y el gordo**); "una burguesa y un plutócrata" (**El filántropo**); para añadir en otra relación los títulos entre 1960 y 1970: **La niña querida**, **El no**, **Estudio en blanco y negro**, **Los mirones**, **Dos viejos pánicos**, **Una caja de zapatos vacía**, y **Handle with care**, que aún no ha aparecido, aunque nos dejó la descripción de su escenografía y número de intérpretes, y que según amigos que escucharon el texto se trataba de un breve guión destinado esencialmente a su realización escénica más que a una lectura. Es revelador que en la lista hasta 1960, Piñera no incluya **La boda**, a pesar de su estreno y publicación. Como él afirmó en su Prólogo al **Teatro completo** (1960) que "no volvería a escribirla" tácitamente parece renunciar a ella y la suma a las tres obras que rechazó.

Como sostengo la hipótesis de que **El viaje** es en realidad una versión de **Los mirones**, el resto de estas piezas inconclusas puede situarse tentativamente entre los finales de la década del 60 (digamos, alrededor de **Dos viejos pánicos**) hasta su muerte, que interrumpió y dejó en su máquina de escribir las cuartillas iniciales de **¿Un pico o una pala?**, su último proyecto. Bien es verdad que Piñera contaba, un tanto en serio y un tanto en broma (¿de qué otra forma podía hacerlo?) el argumento o plan de la obra de las hermanas siameses ya desde los años iniciales de la década de los 60, pero el hecho de que no la nombrase entre las terminadas en esos años la remite al universo de los setenta, o por lo menos, aplaza su ejecución final. En sus últimos años Piñera concluyó **Un arropamiento sartorial en la caverna platómica**, **Las escapatorias de Laura y Oscar** o **De lo ridículo a lo sublime no hay más que un paso**, y **El trac**, lo que

Como te he dicho

me gusta la
largo, se dijo
no pudo ser
ce. ¿? del
de como. ¿?
no debía haber
fines por
te me vale

como ser
hél y se te
tes.

se cumm
en esto
separaban
siguiera
además de

¿? Me
?

helados

no.

negos
me suabó, la

Escena ~~IV~~ II

(5)

Habitación de Juan. De noche. Las ventanas
de enfrente de Juan, vacío. Solamente se ve
un retrato negro sobre la pared que mira al
espectador. Al amanecer la acción se oye, atronadora,
el alboroto de Haerdel. Truenos en el teatro,
un grito de la pared que mira al espectador,
Juan y el Diab. El primero en fijarse, el
segundo embroza en una café roja.

Pedro (mirando hacia todos partes al Diab.).

¿Dónde está él?

Diab. ¿Cómo? ¿Y qué quieres, te acantas?
^(mirando a Pedro) ¿Y qué quieres, te acantas?
¿Y qué quieres, te acantas?

P

Juan: Dehete de mí cuando me encuentras al
vicio. Siempre he querido saber de ustedes
adónde me dirigís.

Diab.: Aquí, donde la sorpresa. Además, habé
mis ropas.

J: Pasa, si van a un punto, que acaban
todas a tu apl.

D: ¿Van a ir allá...?

P J: ¿Qué quieren?

D: Nada, déjalo ahí. (Loje a Juan de lejos)
de frente al retrato). ¿Te gusta?

P J: ¿Quién te manda a frente?
Tú miras. Dice que es tu muerte retrato.

P J: Pasa en lo adelante también me dicen que es
mi vida retrato. ¿Qué yo estoy vivo.

D: ¡Incañit vira conmigo!

P J: ¡Si, vida nueva que comienza y que es la
negación de la pared.

D: No te entiendo.

P J: ~~En la vida, se dan cosas que Juan~~
~~al teatro...~~

realmente es bien poco para un autor tan fecundo, y apoya mi hipótesis de que la casi totalidad de su obra inconclusa pertenece a ese período. La lectura inicial de estas tres piezas terminadas sorprende en la medida en que parecen apartarse del Piñera conocido, en que expresan caminos inesperados, en que transitan vías

poco frecuentadas en nuestra escena, pero al mismo tiempo guardan acercamiento en concepción y factura con los fragmentos publicados por ediciones Unión. El análisis de estos materiales es también, y en última instancia, un análisis de nuestra dramaturgia en la década de 70. ■

No es fácil lograr que se editen volúmenes gruesos dedicados a la literatura teatral. Afortunadamente, la editorial Letras Cubanas lo ha hecho. Se trata de su **Repertorio Teatral**, título bajo el que se agrupan seis obras dramáticas cubanas de las últimas décadas: **El Esquema**, **Mónica**, **La querida de Enramada**, **Los juegos de la trastienda**, **Week-end en Bahía** y **Sábado Corto**; ellas en su conjunto y a partir de la visión personal de sus autores, reflejan aspectos interesantes de la contemporaneidad.

"¿Y qué se busca con la ilusión escénica, si no sacarnos de donde estamos para llevarnos a donde no podríamos llegar por propia voluntad?", pregunta el negro Filomeno en **Concierto Barroco**, la novela de Alejo Carpentier. Una de las razones de la presente antología es esa precisamente: penetrar en lugares ocultos y escudriñar escenas íntimas. Gracias a eso, podemos asistir al encuentro de una exiliada cubana (Mayra) y su antiguo amor (Esteban), en una habitación del reparto capitalino de Bahía. Alberto Pedro en esta noche de **week-end** enfoca, controvertidamente, uno de los temas más desgarradores de la realidad cubana, tema que ahora, al intentar definir, se torna oscuro; ¿es el desa-

rraigo o el arraigo, el encuentro o el desencuentro? y es que, más allá de su tratamiento dramático, se está trabajando sobre un asunto que trasciende los límites de lo anecdótico e incluso de su representación escénica para tocar aristas muy sensibles del espectador. Esperanza Mayor, "obrero cuarentona, ama de casa, preferiblemente mestiza", es el personaje central del drama naturalista y ciudadano que, bajo el título de **Sábado Corto**, cierra esta antología. Aquí Héctor Quintero pone a funcionar sus "trucos" de comediante y profundo conocedor de nuestra vida cotidiana. El autor de **Contigo, pan y cebolla**, "vuelve a la carga" con este carácter que mucho le debe a su Lala Fundora. Dotada de la misma ingenuidad de ésta y, ¿por qué no? de su pobreza, sus propósitos son más espirituales y su relación con el entorno, más pacífica.

¿De qué pueden hablar dos jóvenes, Ella y El, momentos antes de ir hacia un acontecimiento que tal vez los conducirá a la muerte? ¿De qué pueden hablar si Ella y El no se conocen y les está prohibido hacerlo? Es el juego de inventar historias en una vieja trastienda, de entretener anécdotas cuya veracidad siempre será una incógnita. Tomás González no hace de su **Juegos de la trastienda**, la clásica historia de amor de la lucha clandestina, sino un audaz experimento con el tiempo y el espacio. Lamentablemente, cuando esta pieza fue puesta en escena ya había transcurrido el tiempo sobre el panorama teatral y no resultaba novedosa la proposición que hizo Tomás en 1968. En rigor, este texto debió ser incluido en una antología anterior que nunca existió, pero el hecho de que resulte aún en sus conceptos, un hecho vibrante, de que se vislumbre la mano de un dramaturgo hábil en el manejo de su oficio y que no se le haya reconocido su valor en el momento justo, son buenas razones para estar en la presente selección.

RAZONES PARA UNA ANTOLOGIA

Laura Fernández Jubrías

Con una historia que también nos remite al pasado y un asunto que bien podría ser de comedia barata, aunque, gracias a su autor, trasciende esas clasificaciones, **La querida de Enramada** desencadena su acción a partir de la muerte, en pleno mediodía santiaguero, de un senador infartado en la cama de su amante. Es 1952 y toda la furia del pueblo caerá sobre Graciela, la querida, un personaje que bien vale el hecho de leer esta pieza. Gerardo Fullea ha hecho de ella una mujer apasionada, llena de contradicciones, que, a pesar de ser honesta, amó a un politiquero, a un embaucador. Si en algo trasciende **La querida...** es gracias al ímpetu y a la apasionada defensa de una opción diferente, de transgredir las normas frente a lo establecido. Tal vez demasiado explicativa y con excesivo número de personajes, su inclusión en esta antología se puede entender más por el hecho de no dejar atrás a un dramaturgo como Fullea León que por la obra en sí, pues no tiene comunión alguna con las otras piezas presentadas. Sobre los conflictos del hombre en el socialismo, la repercusión colectiva de las iniciativas individuales y los errores derivados de las mejores intenciones, nos habla **El esquema**, comedia por su anécdota y tragicomedia por lo que tiene de real, por parodiar una situación que, en su trasfondo es calco de otras tantas que hemos padecido y padecemos aún. Nada en esta obra es gratuito; de la misma manera que cada personaje tiene una función y una caracterización tan específica como "esquemática" (el Audaz, la Equilibrada, el Apurado, etc.), así también la estructura escalonada y matemática que sigue, responde a una intención única: mostrar el paradigma de la irracionalidad, en unión formal y conceptual. Sin embargo, el peligro que corría Freddy Artilles al lanzarse en aventura semejante era, precisamente, caer en el esquema, hacer un texto en el que no se abordaran conflictos duraderos incluso por su absurdidad, sino totalmente circunstanciales; por ello, al leer esta obra, cabe preguntarse qué sucederá con ella cuando el problema que aborda deje de ser tal o cuando, simplemente, se transforme. Tal vez el tiempo y la realidad teatral sean más benévolos y esta comedia pueda continuar su vida sobre los escenarios.

También inscrita dentro de la línea de **El esquema**, por el tema y las circunstancias implícitas que aborda, **Mónica** critica la posición del artista mercantilizado. Haber situado el conflicto a partir de la relación

entre ella y su esposo, amplía las posibilidades temáticas pues se está enjuiciando, a través de diferentes planos un mismo problema. Sin embargo, el texto se resiente por la ausencia de un tratamiento teatral de las situaciones, por el excesivo naturalismo de su acción y sus diálogos, por la falta de imaginación y profundidad al internarse en un asunto potencialmente rico y que ponía en juego valoraciones éticas de largo alcance. Como se dice en el prólogo de Amado del Pino, es Mónica quien resulta lo más interesante de toda la pieza. Gerardo Fernández logró concebir un personaje apasionado y controvertido, pero no pudo desarrollarlo como merecía. A esta mujer le correspondían, por su naturaleza misma, escenas más complejas teatral y dramáticamente.

Si se intentara discernir el propósito final de un libro que une seis obras dramáticas abarcadoras de un período en que la dramaturgia cubana no ha sido precisamente rica, pero en el cual tampoco han faltado ejemplos interesantes, se entra en el terreno del desconcierto. A pesar de los valores individuales de cada texto, no se logra dar, como conjunto, una visión abarcadora de lo que ha sido la literatura dramática en Cuba en los últimos tiempos. Curiosamente, tampoco se expone en el prólogo la causa rectora de esta selección. Al parecer, ha intentado suplirse la ausencia de estos textos de la imprenta y a la vez, mostrar seis autores de importancia.

Curiosamente, el prólogo hace alusión a obras como **La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea**, **Manzano**, **Mascarada Casal**, **Catálogo de señales** y **La verdadera historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés**. Algunas de ellas ya fueron editadas, y por lo tanto su ausencia es explicable, pero la antología se resiente por la falta de algún texto representativo de esta corriente que aborda temas del pasado poético del siglo XIX cubano y que ha dado algunos ejemplos de innegable valor.

El enjuiciamiento crítico de los párrafos anteriores no eclipsa el mérito de esta edición. A mi entender, su razón principal es hacer llegar a los ojos ávidos de la escasa producción dramaturgica, textos susceptibles de ser representados. Apremiar las obras expuestas es una buena opción para lectores especializados y para otros que se interesan en el teatro escrito como literatura de la mejor. ■

EN TABLILLA

NUEVA FILIAL DEL CELCIT

El Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), con sede en Caracas, abrirá su filial cubana en ocasión del Festival Internacional de Teatro de La Habana 1991.

Creado en 1975 por recomendación del Primer Encuentro de Dirigentes de América Latina, organizado en Caracas por la UNESCO, tiene como objetivo promover el conocimiento, el intercambio y encuentro entre los creadores del continente, incentivando la formación de recursos humanos y la investigación.

En la actualidad el CELCIT posee filiales y delegaciones en Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Costa Rica, Ecuador, El

Salvador, Guatemala, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, México, Uruguay, Paraguay y ahora en Cuba. También incluye países no latinoamericanos como Suecia, Canadá, Estados Unidos, Alemania, Portugal y España.

Las áreas de trabajo abarcan la formación, la investigación y las publicaciones, entre otras y organiza y asesora, a su vez, los Festivales Internacionales de Caracas, Manizales, Bogotá, Cádiz, Huelva y Porto.

La casa habanera, como centro de animación cultural, fomentará un fondo de publicaciones y videos para el servicio de los teatristas cubanos. El trabajo se inicia y las puertas están abiertas en este nuevo espacio para el intercambio con los creadores del continente.



LA ASSITEJ EN LA HABANA

El Palacio de las Convenciones de Ciudad de La Habana acogerá a cientos de teatristas de todo el mundo, en ocasión de celebrarse -por primera vez en un país del continente americano-, el XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro para la infancia y la Juventud (ASSITEJ).

Del 22 al 28 de febrero de 1993 los teatristas cubanos se acercarán al universo teatral de los cuarenta y cinco países representados en la ASSITEJ y al de otras naciones que concurrirán a la cita habanera en calidad de observadoras.

"El teatro para el joven espectador en el contexto teatral contemporáneo" será el punto de partida para la confrontación teórica y práctica; a través de talleres para actores y de un fórum de creación dramática que permita promover ampliamente la obra autoral cubana.

Muchas expectativas existen en el universo de la ASSITEJ por el Congreso de La Habana, sin dudas, un importante momento para el teatro latinoamericano dirigido al público infantil y juvenil y se han iniciado los primeros pasos en la preparación de un Festival de Teatro representativo del nivel alcanzado.



FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO

• DEL 28 DE AGOSTO AL 8 DE SEPTIEMBRE •

El León y la Joya al encuentro iberoamericano

Cadiz 91





XIX FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO

ORQUESTA SINFÓNICA SIMÓN BOLÍVAR DE VENEZUELA MUSICA CLASICA

SCHOLA CANTORUM DE CARACAS
ORFÉON UNIVERSITARIO SIMÓN BOLÍVAR
DIR. EDUARDO MATA

DISTRITO FEDERAL

20:30 hrs. octubre 16 y 17
SALA NEZAHUALCOYOTL

GUANAJUATO

19:00 hrs. octubre 19
TEMPLO DE LA COMPAÑIA

MEXICO
DEL 16 DE OCTUBRE AL 3 DE NOVIEMBRE
GUANAJUATO
DEL 18 AL 31 DE OCTUBRE

CERVANTINO 91



Boletos en Taquilla a partir del 2 de octubre



XIX FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO

CIUDAD DE MEXICO

OCTUBRE 18 Y 19

20:00 hrs. BITEF TEATAR
"La casa de Bernarda Alba"
Dir.: Dejan Pajovic
YUGOSLAVIA
Teatro Julio Castillo
Retorma v Campo Marte, Chapultepec (detrás del Auditorio Nacional)
\$30,000 y \$40,000

OCTUBRE 19 19:00 hrs 20 18:00 hrs

ARENA TEATRO
"Extrarradios"
Dir.: Esteve Gaset
ESPAÑA
Centro Cultural Universitario
Teatro Juan Ruiz de Alarcón
Insurgentes Sur 3000, C.U.
\$40,000

OCTUBRE 20 Y 21

20:00 hrs. LIMON LIMON
"LIMON LIMON"
Dir. Luis Rábago
COSTA RICA
Teatro Julio Castillo
Retorma v Campo Marte
Chapultepec (detrás del Auditorio Nacional)
\$30,000 v \$40,000

OCTUBRE 22 y 23

20:30 hrs. DENISE STOKLOS
"UN ORGASMO ADULTO
ESCAPO DEL ZOOLOGICO"
"Casa"
BRASIL
Centro Cultural Universitario
Teatro Juan Ruiz de Alarcón
Insurgentes Sur 3000, C.U.
\$50,000

OCTUBRE 25 20:30 hrs 26 19:00 hrs

N.A.D.A. THEATRE
"Ubu"
Dir. Babette Masson
FRANCIA

Centro Cultural Universitario
Teatro Juan Ruiz de Alarcón
Insurgentes Sur 3000, C.U.
\$40,000

OCTUBRE 25, 26, 30 y 31

21:00 hrs. LA ORGANIZACION NEGRA
"La Tirolesa"
ARGENTINA
Edificio de Ferrocarriles
Av. Insurgentes Norte s.
Mosqueta Col Insurgentes
Entrada libre

OCTUBRE 27 18:00 hrs 28 20:00 hrs

GRAN CIRCO TEATRO
"La negra Ester"
Dir. Andrés Pérez Araya
CHILE
Teatro Julio Castillo
Retorma v Campo Marte
Chapultepec (detrás del Auditorio Nacional)
\$30,000 v \$40,000

OCTUBRE 28 y 29

20:30 hrs. FORKBEARD FANTAS)
THEATRE COMPANY
"The Brittonini Brothers Film"

Cabaret
Dir. Chris v Tim Britton
GRAN BRETAÑA
Centro Cultural Universitario
Teatro Juan Ruiz de Alarcón
Insurgentes Sur 3000, C.U.
\$40,000

OCTUBRE 30 Y 31

20:00 hrs. TEATRO DEL BURATTO
"Paneblu"
Dir.: Jolanda Cappelletti
ITALIA
Teatro Julio Castillo
Retorma v Campo Marte, Chapultepec (detrás del Auditorio Nacional)
\$30,000 v \$40,000

TAQUILLAS GENERALES
Preventa del 2 al 15 de octubre

BOLETOS PARA GUANAJUATO Y MEXICO	BOLETOS SOLO MEXICO
TEATRO JULIO CASTILLO Paseo de La Reforma y Campo Marte s/n Detrás del Auditorio Nacional Tel.: 520-4332 Horario 11:00-15:00 y 16:00-19:00 Lunes a domingo	CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO Insurgentes Sur 3000 Módulo frente a la cafetería Tel. 665-2725 Horario 10:00-14:00 y 16:30-21:00 Martes a domingo

Consulte la programación general en las revistas Consejo(s) para ver y oír y Correo Escénico

