

# tablas

40 cts

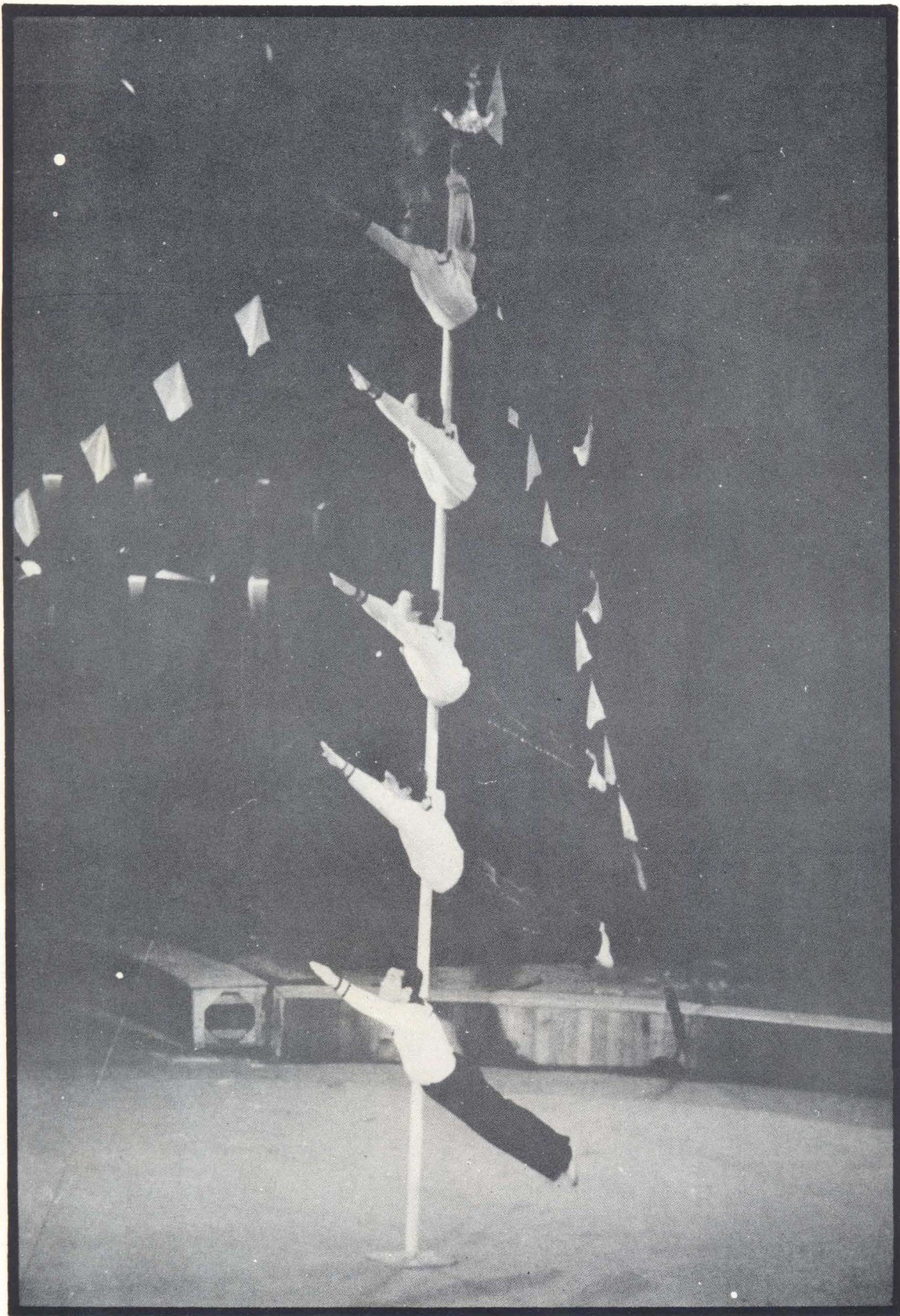
4/89

Confrontación, la última obra  
de Nicolás Dorr



**Peter Brook  
y el teatro vivo**

**Raquel Revuelta  
habla sobre las perspectivas  
del teatro cubano**



# De la escena circense

Vea pág. 29 y 32

Revista **Tablas** 4/89 (Oct-Dic). Portada: Raquel Revuelta, Presidenta del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, foto: Gonzalo. Reverso de portada: Los valientes marinos, de Corea, foto Tony López. Reverso de contraportada: Cartel de Fragata, diseño de Rolando Estévez. Contraportada: La Opera de Pekín, de Yantai, Foto: Rafael Cruz.

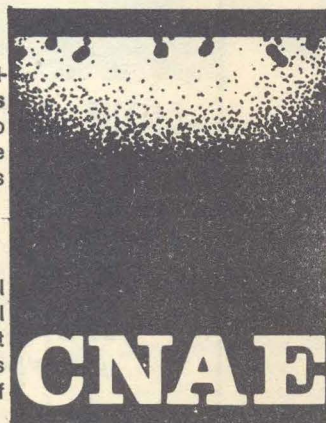
Directora: Vivian Martínez Tabarez. Editor: Armando Correa. Diseño y realización: Orlando S. Silvera. Secretaria: Pilar Zamorano. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción: Calle 6 No. 111, e/ 1ra. y 3ra. Miramar, Playa, Ciudad de La Habana, teléfono 29-3351. Impresa en el Combinado Poligráfico Osvaldo Sánchez, del Ministerio de Cultura. Precio en Cuba 40 centavos.

## DE LA ESCENA CUBANA

En un diálogo con la actriz Raquel Revuelta, presidenta del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, se evalúa el teatro cubano del presente y las perspectivas de desarrollo a partir de las nuevas fórmulas organizativas.

### ABOUT THE CUBAN SCENE

A dialogue with the actress Raquel Revuelta, President of the National Council of Performing Arts. Current Cuban Theatre is evaluated as well as its development with the new formulae of organization.



#### LIBRETO No. 24: CONFRONTACION

Una actriz de esta época confronta su visión del mundo con la figura de una heroína revolucionaria, Tania la guerrillera, en la última obra de Nicolás Dorr. Pieza finalista en el Premio Casa de las Américas 1989.

#### SCRIPT No. 24 CONFRONTACION

An actress of our time faces her view about life with the figure of a revaluatory heroine, Tania la guerrillera, in Nicolás Dorr' last play; finalist in 1989 Casa de las Américas Literary Award.

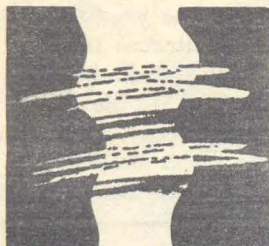
## DE LA ESCENA DEL MUNDO

Una conferencia del director inglés Peter Brook acerca del teatro contemporáneo donde aborda aspectos de la ética profesional y la creación, un artículo sobre la pantomima y la expresión corporal por una intérprete cubana de la disciplina y una aproximación a los lazos del circo con el arte teatral, integran este número, junto a un reportaje desde Helsinki, sede del XXIII Congreso del ITI.



### ABOUT THE WORLD SCENE

A lecture by British director Peter Brook about contemporary theatre where he discusses aspects of professional ethics and creative writing; an article about mime and body expression by a Cuban mime and an approximation to the links between circus and theatre, integrate this issue, together with a cover article from Helsinki, seat of the XXIII Congress of the ITI.



ITI Helsinki 1989

<b>ENCONTRAR LAS VIAS DE DESARROLLO</b>	<b>2</b>
<b>OPORTUNOS RECLAMOS AL TEATRO DE HOY</b> Vivian Martínez Tabares	<b>9</b>
<b>TEATRO MUSICAL EN CUBA: NOTAS PARA EL BALANCE DE LOS 80</b> Frank Padrón Nodarse	<b>15</b>
<b>COORDENADAS ACTUALES DEL TEATRO SANTIAGUERO</b> Pascual Díaz Fernández	<b>21</b>
<b>PANTOMIMA Y EXPRESION CORPORAL</b> Olga Flora Fabregas	<b>25</b>
<b>CIRCUBA 89</b>	<b>29</b>
<b>EL CIRCO ¿ESCENA DE LA MAGIA? V.M.T</b>	<b>32</b>
<b>CONFRONTACION ¿FIN DE UNA TRAYECTORIA?</b> Mónica Alfonso Esperón	<b>34</b>
<b>LIBRETO No. 24 CONFRONTACION</b> Nicolás Dorr	
<b>EL TEATRO VIVO</b> Peter Brook	<b>41</b>
<b>HELSINKI: PUENTE ENTRE LAS CULTURAS</b> Armando Correa	<b>49</b>
<b>MENSAJE POR EL DIA INTERNACIONAL DEL TEATRO</b> Martin Esslin	<b>55</b>
<b>TEATRO A ORILLAS DEL WARNOW</b> Ileana Azor	<b>56</b>
<b>COMO ENTRAMOS A LAS PUERTAS ABIERTAS</b> Elena Azarnikova	<b>61</b>
<b>FRAGATA Y LOS DEMONIOS</b> I.A.	<b>65</b>
<b>ADMIRABLE VENGANZA TEATRAL</b> Roberto Gacio Suárez	<b>69</b>
<b>LA TERAPIA ESTA EN LA CALLE</b> Osvaldo Sánchez	<b>73</b>
<b>EN TABLILLA</b>	<b>78</b>
<b>INDICE 1989</b>	<b>80</b>

**A inicios de este año 1989, el Ministerio de Cultura dio a conocer la implantación de un nuevo sistema de instituciones con el objetivo de fortalecer el trabajo cultural en el país y encausar los principios de renovación y la presencia creciente de las nuevas promociones, con la participación activa de los más destacados artistas de cada manifestación. Poco tiempo después, como parte de este sistema, se constituyó el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, como entidad encargada de la promoción del teatro y la danza cubanos, que plantea a su vez, una nueva estructura para la vida orgánica de los colectivos de creación. Acerca de esta etapa de transformaciones y de las perspectivas de desarrollo, la actriz y directora Raquel Revuelta, Presidenta del C.N.A.E. respondió once preguntas para Tablas.**

# ENCONTRAR

ENTREVISTA A RAQUEL REVUELTA

*—¿Qué representa para usted la constitución del Consejo Nacional de las Artes Escénicas desde el punto de vista artístico?*

—Para mí la constitución del Consejo representa un cambio fundamental, no por la constitución en sí misma sino por todo lo que encierra como proyección de trabajo. Esta transformación da la posibilidad de que valores nuevos, que por una estructura determinada no han podido desarrollar sus capacidades, puedan hacerlo. Es lo más importante que ha ocurrido en muchos años en las artes escénicas cubanas y el cambio fundamental es la desaparición de las plantillas fijas dentro de los grupos. Hemos padecido las consecuencias al emplantillamiento de los actores por tiempo indeterminado y se ha llegado a una falta de interés por el trabajo que raya a veces en una falta de ética, y la cuestión ética me parece muy importante en la profesión, en las relaciones humanas y en la vida en general. Al quedar todo el personal artístico por contrato, aún los que estén dentro de un proyecto, eso va a dar lugar a que los grupos no mueran por estatismo, por falta de inyectar gente nueva, ideas nuevas, ni por el lastre de contar con gente que ya no prefiere ese lugar ni le interesa tampoco al colectivo. Todo eso lo ha impedido la plantilla fija. Sin que haya que desintegrar completamente los grupos sí hay que hacer una modificación radical, hay que restructu-

# INAAE

## LAS VIAS DE DESARROLLO

PRESIDENTA DEL CONSEJO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS

rarlos profundamente, para que puedan tener una vida orgánica, coherente con las necesidades de la creación. Creo que esa es la única solución que podíamos encontrar para que realmente las artes escénicas puedan desarrollarse.

*—¿Qué política seguirá el Consejo en la explotación del repertorio de los grupos?*

—Yo nunca he creído que haya existido un repertorio. Me parece que eso es una frase que se dice; ahora con los cambios hay mucha preocupación en los grupos establecidos y yo pregunto cuál repertorio. Porque a veces una puesta que se considera en repertorio está varios meses y hasta años sin subir a escena. Yo no creo que sea malo explotar una obra hasta que no da más. Hay espectáculos que han tenido éxito de crítica, éxito de público, que realmente han sido valorados en un momento dado y que se ponen al cabo de unos años y ya no es lo mismo porque el teatro es una cosa muy especial. El teatro se hace aquí y ahora, para este momento, y hay cosas que no vale la pena ni guardar, que es mejor que queden en la memoria, porque si las volviéramos a ver nos pasaría como con algunas películas que vimos siendo niños y las vemos ahora y nos parecen malísimas. Creo que el teatro brinda la facilidad, y eso es lo más fascinante que tiene, de reponer una obra y revivirla, revitalizarla. No la haces igual, ni siquiera tienes que hacerla

con la misma gente. Yo creo en el repertorio en tanto hay títulos que es importante que se pongan ante el público, pero no para mantener indefinidamente espectáculos hechos, armados, como si fueran algo inamovible.

*—Pero hay espectáculos notables que merecen permanecer en escena durante más de una temporada y otros buenos que por mecanismos extraños se bajan de cartel cuando comienzan a interesar más al público ¿Qué pasará con ellos? ¿Y con los buenos montajes que no alcanzan una aceptación masiva?*

—Esos no deben desaparecer. Personalmente pienso que hay que estudiar la manera de rotar la programación y de proteger aquellos espectáculos con grandes valores aun cuando no tengan una recepción masiva. El hecho de que los grupos tengan una sede fija y única tiene el peligro, con todo este problema del emplantillamiento y la gente que está sin trabajo mientras se está programando un montaje, de que cuando la obra siguiente está lista se baja la que está en cartel aún cuando no debía quitarse, se retira quizás en el momento menos oportuno. Sin embargo, pienso que si esa obra tiene éxito o valores destacables puede pasar a otro teatro, puede haber circuitos teatrales ¿por qué no?

Este es un criterio mío y hay que estudiarlo en el Consejo, con el grupo de expertos que es su órgano de

dirección colectivo. Yo pienso que los teatros no deben tener vinculado un grupo fijo y deben ser utilizados por varios grupos. Una obra que tiene éxito en la sala Hubert de Blanck se puede poner luego en el Fausto o en el Nacional y no hay por qué quitarla y guardarla para poner otra, porque cuando está ganando público en Hubert de Blanck el público va a seguirla después a donde vaya.

Si tuviéramos una línea bien definida en cada grupo tal vez podría hacerse una caracterización de los teatros, creo que esa es una tarea para el futuro porque no creo que ahora ningún grupo tenga una línea definida para que se mantenga en un mismo local. Con el trabajo sistemático, los proyectos se irán ganando las sedes.

*-La carencia o la no definición de líneas artísticas de algún modo es también consecuencia de la hipertrofia y el anquilosamiento de los grupos con un personal estático, pero cuando los proyectos -nuevos o reformulados- comienzan a trabajar, guiados por principios artísticos, inevitablemente comenzarán a perfilar-se líneas y estilos bien diferenciados ¿no cree?*

-Deben aparecer líneas. Yo creo que nosotros, como personalidad, tenemos un defecto y es que somos inconstantes, saltamos de una cosa a la otra y esa ha sido una característica del movimiento teatral cubano, si se exceptúan algunos nombres: Roberto Blanco, Berta Martínez, porque el propio Vicente Revuelta aunque siempre ha estado inmerso en un proceso de búsqueda y experimentación, y quizás ese sea su sello, en un mismo año llevó a escena *La duodécima noche*, con la que yo no creo que un público que haya ido en busca de un teatro acabado, formal, haya salido defraudado, en ese mismo año repone *Galileo Galilei*, que es una reposición, a propósito del tema del repertorio, en un montaje que no tuvo que ver nada con el *Galileo*... anterior. Y

puede haber asistido un tipo de público buscando el *Galileo*... que había visto ya y encontrarse con algo tan experimental como fue aquello. En ese sentido yo creo que tiene que jugar un papel muy importante la crítica, la divulgación, la información y la orientación al público, para que el espectador sepa lo que va a ver y elija lo que le pueda interesar. Bueno, decía que Roberto, Berta, Vicente y un poco Flora Lauten con las búsquedas alrededor de los jóvenes, los otros no tienen una línea clara. Y he nombrado cuatro directores que han tenido una permanencia en el trabajo, los demás no la han tenido, dirigen esporádicamente. Por eso yo creo que es también muy importante la sistematicidad en el trabajo, que depende de muchos factores, entre ellos la propia creatividad y perseverancia del artista, que el Consejo deberá propiciar y estimular.

*-La mayor parte de los espectáculos seleccionados por la crítica como los mejores del pasado año surgieron de nuevos proyectos teatrales y no de los grupos establecidos. ¿Usted cree que dentro de los primeros ya se empiezan a definir individualidades?*

-Es muy pronto, eso vamos a verlo con el tiempo y con el trabajo. Me parece que en algunos proyectos se empiezan a percibir también algo así como modas que llegan a nosotros a través de los libros, que ni siquiera sabemos muy bien cómo esa teoría se ha llevado a la práctica y que puede cambiar muchísimo en la relación con el público, en el cansancio sobre esa manera de hacer teatro. Es muy pronto para sacar conclusiones, lo que hay que hacer es abrir el espacio necesario para que se hagan cosas y la gente pueda trabajar y luego que se vean los resultados.

*-Hace un rato usted hablaba de los espacios teatrales y quisiera preguntarle algo más sobre ese tema: Para los creadores no siempre teatro es el edificio tradicional con cortinas, proscenio, lunetario, etc. Hay pro-*

*puestas que eligen conscientemente ámbitos no tradicionales. ¿Se ha considerado la posibilidad de acondicionar otros espacios para satisfacer este tipo de necesidad?*

—Eso es vital para el Consejo, la creación de nuevos espacios con este criterio no tradicional. El teatro frontal, el teatro a la italiana, cada vez va siendo menos interesante para los creadores y eso es bueno. Hay una sala en los altos del café Brecht, en la sede actual del Teatro Político, que me parece ideal para el acondicionamiento de un nuevo espacio y está construida ya. También están los espacios abiertos, que se usan muy poco, patios, plazas. Lo que sí yo no creo es en la utilidad de adaptar una obra, hecha para un espacio convencional por ejemplo, para un espacio abierto. Creo que hay que crear para determinadas condiciones, con una concepción del espacio.

Está previsto habilitar espacios diferentes pues muchos de los nuevos proyectos plantean trabajar fuera de los teatros en el sentido tradicional.

*—¿Cómo usted valora, de modo general, los proyectos presentados? ¿Cómo se plantean su relación con el público? ¿Cómo le toman en cuenta?*

—Hay proyectos muy interesantes entre los que se han presentado y algunos que no tienen razón de ser. Entre los primeros los hay con determinadas referencias, por un trabajo realizado, que permiten valorarlo más fácilmente y otros que habrá que estudiar muy bien para decidir su aprobación, donde los valores son potenciales y el riesgo es mayor. También hay nuevas ideas irrealizables y proyectos que pretenden continuar idénticamente el trabajo de un grupo, sin entender que en ese caso concreto si hasta hoy no ha funcionado muy bien esta es la oportunidad de perfeccionar el trabajo, de introducir modificaciones.

Hay proyectos que tienen muy claro el público al que se van a dirigir. Quizás sean proyectos que en un primer momento llamen la atención de un pequeño número de espectadores, pero me parece que ese círculo puede ir creciendo y creo que el Consejo debe auspiciar esas experiencias si tienen valores teatrales, porque no podemos pretender desde el inicio buscar la masividad. Lo masivo en el país es la televisión no el teatro, ni tal vez lo sea en mucho tiempo. Para lograr una ma-



Fotos: Orlando Silveira

yor aceptación del público hay que empezar por trabajar en formar el gusto. Para eso la gente tiene que gustar de lo que le da el teatro, que muchas veces no conoce muy bien. El teatro requiere que la gente salga a la calle, coja un transporte, llegue a un horario determinado y si no le da lo que espera se siente frustrado. Es un fenómeno tremendo pues funciona como un círculo vicioso porque mucha gente va buscando lo mismo que le da la televisión.

*-Con el surgimiento del C.N.A.E. el trabajo internacional modifica al parecer su proyección al crearse una agencia de giras. ¿Qué política guiará el intercambio con el teatro del mundo?*

-En principio vamos a hacer una cuidadosa caracterización de todos los festivales que tienen lugar en el mundo para analizar nuestras posibilidades de participación y al mismo tiempo la forma de conocer qué se hace en otros lugares, para favorecer el intercambio y el modo de elegir aquellos espectáculos de mayor calidad para presentarlos ante el público cubano. Estamos trabajando en fortalecer cada vez más los vínculos con el teatro de América Latina y en conformar nuestro potencial de creadores para brindar asistencia técnica a un grupo de países con los que existen convenios de este tipo. Tenemos que perfilar también la concepción de nuestros propios festivales de modo que brinden al público lo mejor.

*-¿Cómo se concibe el desarrollo del trabajo en las provincias del interior del país?*

-El Consejo tiene que dar gran atención a las provincias porque en ellas existe un potencial que no se ha desarrollado al máximo y yo no creo que podamos hablar de avances si en ellos no está inmerso todo el país. Se van a constituir filiales del Consejo en cada provincia donde existan las condiciones, con los mejores artistas del teatro y la dan-

za, que deben darse a la tarea de descubrir los talentos que hay en su propia región.

Las provincias tienen un grave problema: los jóvenes que vienen a estudiar al ISA no regresan casi nunca para allá, se quedan en La Habana. Hay que propiciar que el trabajo en provincia sea tan atractivo como en la capital y que cada graduado regrese a su lugar de origen, eso en primer lugar. En segundo, los grupos de provincia están constituidos por gente que ha surgido del movimiento de aficionados y hay que ver de verdad las posibilidades de esa gente para desarrollar el teatro y después lograr que las propias provincias apoyen al Consejo y que faciliten la creación, que la conozcan, la vean y la asuman como algo importante para la vida de su comunidad, de su población. Ese es el trabajo que vamos a emprender. Y luego, tratar de solucionar algunos problemas prácticos, de alojamiento, para que los mejores espectáculos cubanos y extranjeros puedan girar y llegar a todas las regiones del país.

*-Cuando comience a funcionar el registro de artistas de las artes escénicas, donde estarán organizados los actores, entre otros creadores, para ser solicitados para integrar los proyectos, los menos activos lógicamente buscarán qué hacer si nadie los solicita. ¿Se ha previsto alguna forma de análisis de la calidad de lo que haga cada uno?*

-Ahí van a jugar un papel fundamental los propios actores y la ética de cada uno, eso dependerá en primera instancia de cada individuo y romper las estructuras mentales cuesta trabajo. Por parte del Consejo habrá que observar muy bien cómo se comporta todo este movimiento de actores. Probablemente ocurrirá como con espectáculos que habrá que auspiciar y estimular aunque no tengan mucho público o con propuestas que llegan muy fácil pero no tienen gran calidad artística. En este sentido, el grupo de ex-





ertos al aprobar o no los proyectos y al analizarlos después en la práctica tiene que jugar un papel decisivo.

A mí me llama la atención el teatrista que está en muchas cosas a la vez porque está pasando con muchos actores. El centro del teatro es el actor, el director es importantísimo pero sin actores no puede hacer teatro y el actor tiene que saber lo que está haciendo. A veces veo actores actuar como autómatas, sin saber bien qué hacen, y ocurre aún en las proyecciones más nuevas. En ocasiones se confunde el ansia por estar activo con el vínculo indiscriminado con cualquier trabajo y eso es peligrosísimo. El teatro es un arte que te absorbe todo el tiempo, en estudio, en autopreparación, en entrenamiento. El teatro no admite que el actor haga cualquier cosa en cualquier lugar porque se vicia, se echa a perder.

Este es un problema muy complejo y no es fácil describirlo ni analizarlo porque el teatro ha estado un poco marginado con relación a otras artes, entonces los actores se han sentido poco útiles en el mejor sentido de la palabra, y ellos mismos se han automarginado, autodestruido y autoviciado y hacen cualquier cosa. Un actor puede decir: Yo lo mismo trabajo en teatro que en cabaret, hago TV, radio, cine, circo, no me falta trabajo, pero el que ama de verdad el teatro no puede hablar de trabajo en relación con su arte como si fuera una suma de actividades, no puede pensar en tantas cosas, ni dedicarse a tantas cosas a la vez porque el teatro le ocupa todo el tiempo si lo toma en serio y a lo mejor lo que debe hacer es pocas cosas bien hechas, bien estudiadas y concentrarse en eso.



*—Usted ha expresado, como Presidenta del Consejo, la voluntad consciente de dar paso a las fuerzas nuevas que no se han podido desarrollar. Al lanzarse la convocatoria se han presentado alrededor de setenta proyectos con una amplia variedad de formas y concepciones. Todos no podrán ser aprobados y como usted refería no todos son realizables teniendo en cuenta la calidad de la propuesta. ¿Cómo se elegirán los mejores?*

*—Yo creo que una de las primeras cosas que tiene que hacer el grupo de expertos es examinar y evaluar lo que ya existe y saber de verdad qué es lo que debe continuar y qué no debe continuar, porque en este momento hay muchos grupos que no tienen muy clara su razón de existencia y esos grupos no deben continuar como tales. Hay colectivos donde el trabajo en la última etapa ha sido fantasma. Esta es una labor difícilísima pero el grupo de expertos tiene que acometerla ya. Los expertos estudiarán junto con las nuevas propuestas los grupos que han venido funcionando hasta ahora y determinarán cuáles proyectos funcionarán en el futuro.*

Este es un trabajo colectivo, donde participan los compañeros de más experiencia y mejores resultados en su especialidad, que son quienes mejor pueden opinar y decidir y hay que hacerlo desapasionadamente, rigurosamente y sin temor. Es lo más importante que tenemos que hacer ahora, con firmeza y enfrentando cualquier asomo de mediocridad que nos impida llevarlo a cabo con rigor. Un cambio tan radical no puede verse en dos o tres meses en términos de resultados, debemos procurar que los errores sean mínimos, pero la gente está impaciente y es necesario encontrar las vías de desarrollo que necesitamos. (V.M.T.) ●

# OPORTUNOS RECLAMOS AL TEATRO DE HOY

Vivian Martínez Tabares

El teatro cubano recién ha emprendido un proceso de cambios en sus estructuras organizativas, con el propósito de dar cauce a la creación escénica sin trabas de índole extrartística, lo que deberá reflejarse, a mediano plazo, en una elevación sustancial del nivel de calidad de los espectáculos y en un aumento de la cantidad de opciones para el público, a la vez que en la presencia, cada vez mayor, de nuevas ideas, surgidas de las promociones de jóvenes artistas que, fundamentalmente, una vez graduados de las distintas especialidades que forma el Instituto Superior de Arte, pasan a integrar el movimiento teatral cubano.

En la médula de las transformaciones que hoy se comienzan a poner en práctica está la voluntad consciente de subordinar todos los aspectos económicos, administrativos y organizativos a los imperativos propios del proceso de creación escénica, teniendo en cuenta que en cada caso este camino asume características diversas, signadas por las peculiaridades expresivas de sus creadores, el método de trabajo elegido y sus presupuestos estéticos. No resultará fácil entonces encontrar las fórmulas idóneas de aseguramiento y organización, pero sólo la ejecución concreta de estos experimentos podrá conducir a las mejores soluciones para un sistema de relaciones a todas luces revolucionador y necesario.

La constitución del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, presidido por una primera figura de las tablas cubanas y un grupo de expertos —teatristas destacados de todas las especialidades— que asume la dirección colectiva, representa para los creadores la responsabilidad de decidir y orientar las vías de desarrollo para el teatro y la danza y su

ejecución concreta, la política de promoción, el ritmo que asumirá la programación, la proyección internacional y, lo más delicado y complejo en esta primera etapa, definir cuáles proyectos artísticos deberán ponerse en marcha, con qué recursos contará cada uno, qué expectativas deberá satisfacer en determinado pe-

riodo y cómo se evaluarán sus resultados.

De la eficacia de esta elección, con todos sus riesgos, de la amplitud y el rigor del análisis de cada proyecto y de la perspectiva de futuro con que se emprenda, dependerá en buena medida el éxito de la nueva concepción.

● *Cómicos para Hamlet*, del grupo Buscón



Así aparecerá la necesaria diversidad de opciones expresivas, que si bien ha caracterizado de manera general el rostro de nuestra escena, ha sufrido un notable empobrecimiento en los últimos años, con la hipertrofia de los grupos establecidos sin movilidad ni posibilidades de cambios, con la aplicación de fórmulas de medición y estimulación económica incompatibles con las escalas cualitativas del trabajo artístico y con la innegable pérdida de creatividad de muchos de nuestros mejores talentos. La proverbial diversidad que años atrás se ilustrara con un abanico multicolor de propuestas y estilos ha derivado en nuestros días en un panorama chato, sin grandes atractivos, de líneas artísticas desdibujadas o ausentes que no permiten una caracterización objetiva del quehacer de los actuales colectivos de creadores y donde se aprecia la disolución o el estancamiento infértil de tendencias otrora en ascenso o definición.

Trataré de no reiterar señalamientos críticos y problemas latentes del movimiento teatral cubano abordados en estas mismas páginas por críticos y estudiosos, porque si algo no ha faltado en el período ha sido la presencia activa de una reflexión valorativa en fase con la práctica escénica, ejercida no sólo desde las publicaciones sino de modo más directo, «en vivo» en debates, mesas redondas y encuentros teóricos de mayor o menor alcance. Y a pesar de limitaciones ciertas, como la carencia de un instrumental lo suficientemente profundo para juzgar el trabajo del actor o el diseño o la música en el teatro, o en otro sentido, la falta de sistematicidad de una crítica autorizada y rigurosa en la mayoría de las publicaciones periódicas, el pensamiento analítico ha llegado más allá de donde supone el nivel actual de nuestra actividad escénica.

Por otro lado, frente a los cambios que se avecinan ya no cabe volverse a preguntar por qué un director no ha estrenado con el grupo al que pertenece en todo un año, o por qué no se utiliza adecuadamente el potencial de actores. Es de esperar, y en eso muchos hemos puesto todas nuestras esperanzas, que el nuevo reordenamiento de los crea-



● *Bodas de sangre*, del Teatro Rumbo de Pinar del Río

dores conduzca a un equilibrio espontáneo o estimulado por el Consejo que elimine de raíz la inactividad o la abulia y en el que cada artista verdadero encuentre un lugar. Es de esperarse también, que los proyectos que se constituyan organicen su labor de tal modo que no falte entrenamiento para sus miembros, ni superación, ni crecimiento, y entonces podamos por fin hablar directamente de resultados y de eficacia artística, sin condicionantes ajenas ni obstáculos al margen.

¿Qué hemos visto en escena en el período más reciente? Si repasamos la relación de estrenos de 1988 podemos constatar la esterilidad o la pobreza del trabajo de muchos de los grupos. Teatro Estudio con *Puebla de las mujeres*, *La malasangre*, *Tres mujeres* y *alguien más* y *La carta* celebraba bien tímidamente el treinta aniversario de su histórica fundación. El Teatro Escambray, en su cumpleaños número veinte, al reponer una amplia muestra de su repertorio constataba desactualización de algunas puestas y sólo estrena un montaje con valores parciales a destacar. El Teatro Político Bertolt Brecht, el grupo Rita Montaner y Arte Popular se limitan a puestas menores, e Irrumpe con *El alboroto* no supera la brillantez alcanzada dos años atrás con *Los Enamorados*. Anaquillé trabaja incansablemente para al cabo del tiempo muchos de sus espectáculos se confunden en la memoria.

En 1988 no estrenan Vicente Revuelta, Flora Lauten, María Elena Ortega ni Miriam Lezcano. Los

hacedores del teatro para niños, reunidos en su X Festival, proclaman la necesidad de emprender planes para el desarrollo.

¿Dónde estuvieron las puestas en escena más significativas? Al comenzar este año, dieciséis críticos de la sección de cultura de la UPEC, de la sección de crítica de la Asociación de Artes Escénicas de la UNEAC y colaboradores regulares de *Tablas*, eligieron las mejores puestas en escena de 1988, de donde resultaron cinco espectáculos nacionales y tres extranjeros y la distinción como finalistas de otros cinco montajes cubanos.

El Premio de la Crítica (ver *Tablas* 1/89) recayó de modo preferente en espectáculos gestados fuera de los grupos establecidos nacidos de proyectos artísticos con agrupaciones nuevas, a partir de intereses creativos comunes. La presencia de cuatro jóvenes directores, algunos de ellos con su primer trabajo, también motivaba la reflexión en el sentido de la necesaria renovación de que está requerido nuestro teatro. Con antecedentes en una experiencia modélica por sus presupuestos experimentales, el *Galileo Galilei* de Vicente Revuelta en 1985, la elección de *El rey de los animales*, *La cuarta pared*, *Galápago* y *Eppure si muove* viene a confirmar, pese a sus desniveles, a la votación por mayoría y a todos los que se la han cuestionado, la validez de la nueva concepción estructural proyectada, donde los grupos anquilosados, con excesivo personal y hartos de sí mismos se sustituyan por agrupaciones cuyo requisito básico de aprobación y

permanencia sea el interés común hacia una forma de hacer y un programa artístico con valores que ofrezcan al menos garantías potenciales para un resultado de calidad.

Es necesario revalidar la importancia del grupo, como célula básica de creación en el teatro, con su trabajo coherente y su plataforma conceptual y en consecuencia, con su sistema de entrenamiento, su repertorio y su forma de vida y organización peculiar, características de que pueden preciarse hoy muy pocos colectivos teatrales.

¿Qué valores distinguieron los títulos seleccionados? La frescura y el desenfado de *El rey de los animales* y *Galápagos*, espectáculos para niños y para todos los públicos que supieron encontrar en un caso, una dinámica escénica y una lectura contemporánea para acercar a los intereses y referencias de la juventud actual una fábula tradicional, y en el otro, una perspectiva poética

para apropiarse con eficacia de la riqueza del entorno natural y fundirlo a los recursos de artificio en un acabado lenguaje dentro de su ingenuo encanto.

*Eppure si muove*, detrás del riesgo de unir en un mismo camino bailarines de formación clásica y actores dramáticos exigiéndoles una proyección integradora, se propuso una búsqueda gestual caracterizadora, de minuciosa indagación en el comportamiento social del cubano, para lo cual se valió de procedimientos y resortes de los más recientes hallazgos de la danza teatro con una vocación multidisciplinaria que incorporó elementos de gran fuerza escénica.

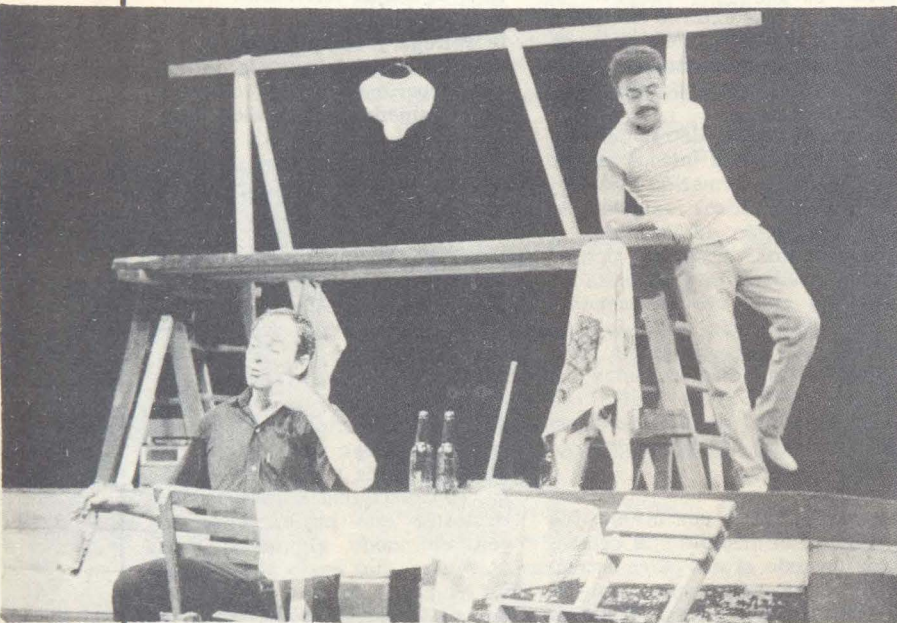
*La cuarta pared*, por último, fue sin dudas el montaje más comentado de todo el año. Con detractores e incondicionales, con un revuelo gratuito y trasnochado en torno al desnudo, la propuesta de Víctor Varela, desde una peculiar sensibilidad, venía a mostrar un camino de búsquedas y encuen-

tros, de viejas referencias y nuevas perspectivas, de impresionantes entregas y reiteraciones, de revalorización del lenguaje gestual y de experimentos emprendidos y no culminados veinte años atrás, un camino que más allá de gustos o preferencias se erigía como opción a tomar en cuenta con ojos bien atentos.

Y ese reconocimiento me lleva a una reflexión actualísima en estas circunstancias del teatro cubano acerca del concepto de profesionalismo, porque el Teatro del Obstáculo, con su trabajo continuado a lo largo de más de un año, sin estructura oficial, sin local de ensayo ni salario, pero con envidiable vocación y entrega, con disciplina y persistencia, demostró que profesionales no son en modo alguno quienes acumulan años en la plantilla de un grupo de teatro sino los que día a día muestran su trabajo o aprenden, crean un nuevo papel o preparan un nuevo montaje, consagrados a la creación para la escena.



● Galápagos



● *Mi socio Manolo*

Otras puestas alcanzaron logros parciales y en algunos casos una importante respuesta de público. Entre ellas *Cómicos para Hamlet*, del grupo Buscón, elegida también por la crítica, pero a mi juicio realizada con un estilo abigarrado que oscurecía su lectura; *Mi socio Manolo*, del Teatro Nacional; *Simpatía y antipatía* de Anaquillé; *Bodas de sangre*, del Teatro Rumbo de Pinar del Río, *La zapatera prodigiosa*, del grupo Duende, de Holguín y *Calle Cuba 80 bajo la lluvia*, del Teatro Escambray. En estos espectáculos, donde aparecen puestas no capitalinas, el resultado alcanza otro nivel porque aún contando algunos de ellos con el trabajo de experimentados creadores, no lograron una calidad homogénea para todos los elementos que componen las puestas y se resintieron por uno u otro punto débil.



● *El rey de los animales*



● *Eppure si muove*

El panorama de 1989 parece confirmar el comportamiento del año anterior, aunque no quiero a mitad de camino aventurar juicios que no rebasaran la especulación. Sí se avizora la reafirmación de tendencias emprendidas por algunos de los artistas responsables de las mejores puestas de que hablé antes y otros que no han podido alcanzar con segundos o terceros intentos el ímpetu de su *opéra prima*.

La programación internacional no ha superado tampoco la participación potencial que hubiera podido generar, de celebrarse, el Festival de Teatro de La Habana, pospuesto para 1991. Si descontamos a Denise Stoklos y al suceso cultural que promete ser la próxima visita de la Ópera de Pekín, no hemos visto puestas extranjeras que hayan aportado a los creadores y al público una

visión artística de valores trascendentes.

Iniciativas como el Festival del Monólogo, provocador de una verdadera explosión de muestras del género, o encuentros de teatro en un acto, o la anunciada confrontación de escenas breves de la dramaturgia nacional pueden ser



● *La cuarta pared*

Fotos: KIKE

una opción alternativa, como ejercicio de exploración sobre temas o aspectos concretos de la creación, pero no pueden convertirse en el sostén fundamental de la actividad escénica, ni ser el único espacio —«en pequeño»— del diálogo entre los artistas y el público.

La realidad cubana del momento que vivimos reclama de la escena el tratamiento de temas y conflictos vinculados a nuestra problemática vital. Esa perspectiva, que fue un signo que marcó buena parte de la producción escénica de la primera mitad de los 80, en algunos casos con una marcada postura de rescate de la tradición y con intentos de recuperar sus aspectos válidos, bien en los textos, bien en las formas de hacer, en el modo de encarar la actuación o en el empleo de resortes comunicativos, fue disol-

viéndose detrás del enfoque chato, la copia superficial y la banalización.

El teatro tiene que sumarse al debate cultural, social e ideológico que reclama esta época histórica y debe hacerlo con sus formas de representación, con propuestas artísticas que enaltezcan la espiritualidad y el sentido de la ética del individuo y que den respuesta a sus más legítimas aspiraciones e inquietudes en ese sentido.

El cajón del escenario no puede permanecer ajeno a los avatares de nuestra vida social y al ritmo de confrontación que preside nuestra dinámica cotidiana. La sala oscura no debe ser un espacio atemporal desfasado de los riesgos y los imperativos de un proceso de transformaciones sociales de aguda complejidad.

El teatro tiene que rescatar también los valores que le son más propios, sus peculiaridades de lenguaje y técnica, su inestimable capacidad de indagar en la conducta del ser humano y sus relaciones, su universo social y cultural, su vida espiritual y sus rasgos de comportamiento psicofísico, para devolver en sonidos e imágenes de alta elaboración artística esa atracción viva e irrepetible que sólo tiene lugar con el enfrentamiento de actores y público.

A las puertas de una nueva década y ante la perspectiva de cambios que propicien soluciones hacia una mayor creatividad, el momento es para que los artistas, con su trabajo, encuentren el lugar más activo y eficaz en la escena, donde germine una expresión viva, auténtica y sugerente. ●



# TEATRO MUSICAL EN CUBA: NOTAS PARA EL BALANCE DE LOS 80

Frank Padrón Nodarse

Tal como indica el título, estas serán un conjunto de notas reflexivas que pueden generar trabajos más complejos —y completos— en torno a un fenómeno muy importante: el teatro musical en nuestro país durante la última década.

A pesar del creciente interés que despierta en un amplio sector del público, esta manifestación al parecer sigue siendo considerada por algunos la «hija de nadie», la «pariente pobre». No obstante, la mayoría de los títulos que se insertan en tal línea figuran muchas veces entre los más aplaudidos y polémicos, algo —por supuesto— a tener muy en cuenta.

Por ello, vale la pena lanzar un oportuno *flashback*, sin temor a la estatua de sal, como quiera que la mirada persigue el fin de seguir mejor hacia adelante y reparar con ese objetivo títulos, hallazgos, errores, limitaciones... Pausa al fin, apretado resumen, no habrá en las líneas que siguen valoraciones individuales amplias. Así, el carácter de generalidad, de recuento, deberá disculpar cualquier escape de la profundidad quizá requerida.

## CUATRO CASILLAS

Una revisión de las obras de teatro musical estrenadas en Cuba a partir de 1979 —año que sólo nos sirve de «arrancada», por lo que no excluimos un lapso anterior con similares características— nos permite la siguiente agrupación, sopena de esquematismo:

1— obras «de argumento» escritas por autores cubanos o extranjeros (ya sean piezas originales del género u otras no precisamente musicales adaptadas al mismo): *El apartamento/ Decamerón*.

2— obras de corte revisteril, sin una trama única, aunque con un guión rector (mezcla de música, chistes, monólogos, etc): *En el viejo Varietés!* títulos del Conjunto Nacional de Espectáculos.

3— obras vernáculas y/o bufas: *El tabaquerol* «negritos catedráticos».

4— óperas (ya sea en su estructura lírica, como en sus experimentos más modernos): *Cavallería rusticana/ Donde crezca el amor*.

A tenor de otras posibilidades en la agrupación (por colectivos, autores, tipos de música, etc), la anterior nos guiará en nuestro abordaje hacia un termómetro de la modalidad genérica en Cuba durante el último período.

## VIRTUDES DE UN COLECTIVO

Hablar de la primera casilla, y casi del teatro musical todo, es hacerlo del coliseo sito en Consulado y Virtudes, donde se desempeña el histórico Teatro Musical de la Habana, dirigido —desde su reapertura en 1979 hasta 1987— por Héctor Quintero. Incluso, por la misma fecha de su nuevo despegue, la que tomamos de punto inicial en este trabajo, puede verse que se abarcará su nueva vida hasta hoy.

Debe señalarse, de entrada, el hecho de mantener dignamente —en sentido general— una programación ininterrumpida durante casi todo el año, con gravámenes que todos conocemos (recursos materiales, problemas subjetivos, ensayos no siempre suficientes...) pero que, sin ser justificantes, pesan indudablemente en los resultados estéticos. En segundo término, el TMH ha conseguido un justo equilibrio entre autores cubanos y extranjeros, entre líneas y tendencias, y hasta entre figuras de esas que podemos llamar «centros» de los programas. Sin olvidar el lenguaje teatral, que ha contemplado desde lo más convencional hasta las búsquedas y tanteos más experimentales, independientemente de los logros concretos.

Así, el recorrido muestra desde éxitos rotundos hasta fracasos totales, pasando por aciertos parciales, hallazgos considerables y, en definitiva, experiencias casi siempre aprovechables.

Entre los mejores ejemplos figuran sobre todo piezas foráneas, digamos: *El Decamerón* musical (1982),<sup>1</sup> donde el adaptador, Héctor Quintero, logró transmitir la sana y jugosa «pimienta» bocacciana, con afortunada adición de canciones muy bien escritas y orquestadas, subrayando la perenne modernidad; *Vida y muerte Severina* (auto de navidad pernambucano, según poema de Joao Cabral de Melo Neto, adaptado por el desaparecido Jesús Gregorio), al cual justamente se otorgó en el Festival de Teatro de 1982, un premio es-

<sup>1</sup> Las fechas reflejan el año de estreno



● En el viejo varietés, (foto Mario Díaz)

pecial por la integración de la danza, la actuación y el canto al teatro, además de exhibir sólidos valores de ambientación, escenografía, vestuario e interpretación colectiva; *La verdadera historia de Pedro Navaja* (del puertorriqueño Pablo Cabrera, con música de Toledo/Blades, versión y puesta del mismo director anterior, 1983), una de las más respetuosas piezas del colectivo, por la notable recreación y el nivel general de la entrega, y *La corte de Faraón* (Nelson Dorr, sobre la opereta de Palacios-Perrin/Lleo, 1986), que pese a algunos gags eliminables y ciertos pasajes superfluos, mostraba dominio del espectáculo y la fastuosidad requerida en elementos de escenografía y vestuario, amén de una impecable factura musical.

El punto que puede elegirse como cierre de un periodo importante en el TMH es el reciente estreno de *Musical, musical* (1989), suerte de «antología» de estos 10 años de reapertura, de nueva vida en el colectivo. A la vez, debe ser la meta, el eslabón de continuidad (pero también de ruptura) que se tracen los laboriosos trabajadores de ese

conjunto —ahora dirigido por Alicia Bustamante— para lanzarse a superiores conquistas estéticas, entre las que debe primar la búsqueda de un lenguaje renovado.

#### NO SOLO ALLI

Sin embargo, pese a ser el local de Consulado y Virtudes lo que pudiéramos llamar la «sede» de este que hemos designado «teatro musical de argumento», han habido otras puestas considerables en varios escenarios de la capital.

Debemos mencionar entonces, *De mutuo acuerdo* (Maité Vera), que aunque estrenada por el teatro en el TMH ha sido repuesta en varias ocasiones (Mella, sala-teatro Fausto), las relaciones entre dos parejas jóvenes se exponen en un lenguaje asequible y fresco —incluyendo música— pero sin el grado de «amarre» necesario tanto en lo escrito como en lo representado; *De tal Pedro tal astilla* (Luis F. Bernaza; 1984, t. Karl Marx), con palpables desniveles en música, texto y actuaciones; *Hello, Dolly* (sobre el filme homónimo norteamericano), que Octavio Cortá-

zar llevó en 1985 al gran coliseo de Miramar con encomiable decoro artístico; *La otra vuelta al mundo*, —allí mismo— versión libre de Nelson Dorr sobre el clásico de Verne, resentida por el discursivismo del libreto y la desigualdad evidente en el resultado de los diversos cuadros; *La gota d'agua* (Chico Buarque/ Paulo Pontes), por el Teatro Político Bertolt Brecht, en versión y puesta de J. Gregorio, sin lograr un traslado genuino ni coherente a nuestra escena, ante todo por deficiencias escenográficas, escénicas y de actuación.

Hay que agregar a la relación, ciertos trabajos de un grupo de teatro no precisamente musical, pero que ha realizado algunas incursiones en el género: Extramuros, colectivo de la provincia La Habana. La propia zona laboral —muy heterogénea en sus municipios integrantes— los ha llevado a trabajar la música con particular énfasis, en lo cual se destacó durante mucho tiempo la creatividad, sensibilidad e información del joven Juan Marcos Blanco.

Mencionemos, por ejemplo, *Son porque son del son* (1982), nota-

ble guión de José Santos sobre textos de Guillén; *El médico a palos* (1983), de Molière, y *El millonario y la maleta* (1985), de la Avellaneda. Lo más destacable a los efectos de ese trabajo, ha sido el hecho de incorporar a obras clásicas, bien insertadas canciones contribuyentes a la frescura y lozanía del desarrollo argumental, algo también demostrado en *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1986), de F.G. Lorca, también con una musicalización ejemplar a cargo de Blanco.

#### LAS REVISTAS

Aquellas obras sin un argumento propiamente dicho, que mezclan diversos cuadros y *sketchs*, y que responden a la definición tradicional de «revistas» (música y humor alternos o unidos), aunque con un hilo umbilical, gozan del favor unánime de numerosos público.

Aquí el TMH ha desempeñado también un papel significativo, pero queremos referirnos primeramente a otro colectivo que ha logrado acaso puestas más «sonadas»: el Conjunto Nacional de Espectáculos, con sede en el teatro Karl Marx.

Dirigido por Alejandro García «Virulo», y con guiones en que a su firma se unen las de Jorge Guerra y Héctor Zumbado, el grupo ha sabido llevar a escena año tras año (y hasta con más frecuencia) la realidad cubana en todo aquello que de censurable y retardatario permanezca como eco del pasado —burocratismo, inconsciencia, oportunismo, acomodamiento, extremismo, vagancia, etc—; pero sobre todo, ha mostrado un «olfato» singular para la parodia de nuestras programaciones de TV, a través de episodios o series nacionales y extranjeras.

La «chispa», el doble y hasta triple sentidos —no reñidos con el buen gusto—, la estocada puntaguda a ingentes problemas artísticos y sociales en general, la ridiculización de «ridículas» concepciones musicales, ha estado en la pluma de los escritores y en las puestas donde ágiles coreografías, oportunas y certeras versiones musicales, y actuaciones donde se descubre más de

un entero comediante (muchas veces midiendo fuerzas con veteranos invitados), han complementado la calidad de tales guiones.

Claro que en este trayecto —del cual excluimos las llamadas «óperas-son» por razones que apuntaremos más adelante— no existe una absoluta homogeneidad en cuanto a conjugación de factores literario-escénicos, y consecución artística en general. Puede decirse hasta que en las diferentes puestas ha habido desniveles sensibles, y pudiera hablarse de algunos espectáculos bien conseguidos (*La esclava contra el árabe*, el reciente *Virulencia modulada*) frente a otros donde la frustración es el lamentable signo predominante (*El bateus de Amadeus*), lo cual no empaña, por supuesto, el esfuerzo sostenido y los méritos indudables del laborioso colectivo.

También el TMH, decíamos, ha incursionado en este tipo de piezas, entre las que podemos destacar *Chorrito de gentess* (1985). Esos espectáculos responden a ciertas «necesidades» (llenar un vacío de programación) más que a la línea sostenida del CNE, si bien algunos títulos en el repertorio del TMH (desde el que reabrió sus puertas en 1979: *Lo musical*), han portado características similares.

*Chorrito...*, de Héctor Quintero, no dio en el clavo con la intención satírica, pese a aislados momentos, la pobreza de las caricaturas, el endeble sentido paródico y el exceso de «verbosidad» en el guión, echaban por tierra los presupuestos. Lo cual no ha ocurrido en anteriores ocasiones cuando (por voluntad de estreno o semejante necesidad de cubrir un «bache»), se han llevado a la escena pastiches, selecciones y/o híbridos de este corte, aunque siempre puede hablarse de lógicos niveles (*Esto no tiene nombre*, 80: *De esto y de algo*, y *De aquello y de lo otro*, 81). Pero, sin dudas, los verdaderos aportes del TMH en este acápite (revisteril) radican en ciertos espectáculos más íntimos y menos pretenciosos, que han logrado —sin embargo— resultados artísticos superiores, para los cuales el salón Alhambra ha desempeñado un papel determinante.

Hablamos de los espectáculos de *café-concert*, que tienen en otros países una verdadera tradición. Este híbrido entre teatro y cabaret, halló entre nosotros un debut memorable: *En el viejo Varietés* (1982), donde Zoa Fernández, acompañada por figuras invitadas, en espectáculo casi unipersonal, recorre momentos antológicos en las «variedades»: el teatro, la canción o la fusión de ambos, aunque con un sello autóctono a la vez que *sui gé-*

● La corte de Faraón (foto Manuel Moya)



neris, donde radica buena parte de su excelencia. Repuesto en varias ocasiones a través de estos años, a lo cual contribuye favorablemente su estructura dinámica sujeta a cambios en el repertorio, el formidable collage diseñado por Milián/Tenorio/Alejandro, subió posteriormente al escenario del teatro, en cuyo tránsito perdió no poco de su fresca y espontaneidad, como quiera que el cambio de medio atacaba su concepción original, su propia razón de ser.

Con menos logros generales, se repitió el experimento (también en la sala grande) mediante Zenia Marabal y *Una señora comediente*, estrenada en 1982, pero la idea del espectáculo breve y sugerente, arrojó nuevos hallazgos en puestas del Alhambra como *A una, otra, Tres mujeres y él, Café cantante* y los más recientes *Todo el repertorio, El día va a empezar* y *¡Qué tiempos aquellos!*, donde, independientemente del nivel de logros particulares, no sólo se aprovecharon el nombre y las condiciones de reconocidas figuras nacionales —invitadas— sino que se trabajó con valores del colectivo que han mostrado talento y posibilidades como Luisa Pérez Nieto, Adelaida Raymat, Luis Castellanos, Mario Aguirre, Héctor Zervigón... Línea por cuyo refuerzo y continuidad doy gustoso mi voto.

Por último, en la línea revisteril deben mencionarse ciertos espectáculos del Karl Marx en torno a figuras populares, como *Las aventuras de Maggie* y *Luis* (1984), donde se explotaban con inteligencia y gracia las condiciones histrionitas de la pareja y—en menor medida— *Alfredo vs. Carlos* (84) o *Mirtha a todo Mirtha* (86), pero que representaban una saludable línea a explotar con mayor frecuencia.

Otro intento malogrado fue *Cincuenta años de amor* (83), sobre la base de cuadros con figuras procedentes de diversos medios, en el cual la falta de imaginación y la incoherencia, echaban por tierra las manidas «buenas intenciones».

#### ¿DISCONTINUIDAD?

18, «Como todo teatro bufo —ha escrito Rine Leal— el nuestro es

2 Rine Leal: *La selva oscura. De los bufos a la neocolonia* (t. II), p. 19. Ed. Arte y Literatura. C. de La Habana, 1982.

3 Op, cit, p. 312.

esencialmente musical y parodió con maestría las melodías extranjeras»<sup>2</sup>

En 1868 cristalizó en el teatro cubano un proceso que ya venía gestándose hacia tres décadas aproximadamente: el vernáculo, con la creación de los «bufos habaneros», «Los bufos (...) crearon una escena amulatada que produjo una ideología populista, literaria y guarachera en oposición a la ópera, la «cultura» y el círculo cerrado de los privilegiados»<sup>3</sup>

Sirvan estas líneas de pie a un cuestionamiento específico: ¿no es necesario un rescate de tan importante antecedente en nuestro más contemporáneo teatro musical? ¿no merecen las nuevas generaciones conocer un integrante de indudable significación en la escena cubana?

La respuesta nos parece obvia, no así la que han dado adaptadores y directores a esta zona de nuestra historia en el género, por lo cual, en el lapso analizado (y sólo en 1980) se han montados dos piezas vernáculas: *El tabaquero* (Arquimides Pous) y *Bartolo tenía una falta* (Pepín Rodríguez), marco apropiado, dicho sea de paso, para la despedida del inolvidable Carlos Pous, quien trabajó en el TMH hasta los últimos momentos de su vida, como un eco inapagable de los bufos.

Excepto los «negritos catedráticos» del propio Pous y Zoa Fernández (en espectáculos revisteriles), un muro de silencio se ha lanzado sobre aquellos. No se trata, por supuesto, de crear «a lo bufo», pues esto sería negar la dialéctica, retrotraer condiciones y condicionantes socioeco-

● Hello Dolly (foto Tony López)

nómicas y culturales. Pero más de una docena de obras quedaron del periodo, que bien pudieran revisitarse de vez en vez, explotando el sentido didáctico del género y también (de seguro) el lúdico (diversión) que hay abundantemente en más de una, por ejemplo, en la propia *Bartolo*...

#### EL DRAMA CANTADO

En la última casilla de nuestra agrupación en torno al teatro musical realizado y/o montado en Cuba, aparece la ópera, tanto lírica como popular.

La única manifestación íntegramente cantada, con línea argumental y dramática encauzada por el canto y la melodía, ha originado en el mundo entero un fenómeno renovador, del cual nuestro país, afortunadamente, no ha escapado. Antes de examinar la línea en su corriente tradicional, veamos los intentos contemporáneos que se han producido a partir de 1979.

La llamada «ópera-son», realizada por Virulo y el CNE, partía de una limitante desde su propio nombre, que ni se reducía al género nacional —algo muy positivo, por demás— ni en una utilización del término *strictu sensu* puede considerarse como tal, si pensamos que el peso de lo hablado la inserta, simplemente, en la comedia musical más o menos convencional. Por demás ya analizamos en *Tablas 1/85* sus virtudes y defectos.

La «ópera-salsa» (desarrollada con éxito en Puerto Rico y ciertas comunidades latinas residentes en Estados Unidos), tuvo entre nosotros un intento con la versión cubana de *Maestra vida* (sobre



un disco de Blades, libreto de Milián y puesta de Dorr), que nostraba sobre todo, problemas de guión, por una ruptura demasiado violenta entre el primero y segundo actos, en cuanto a planteamientos y cosmovisión general, lo que incidía en serios problemas de estructura y personajes. Análogas características a lo señalado anteriormente, nos harían incluirla en el punto de «piezas argumentales»; esto es: tampoco resulta íntegramente cantada.

La «ópera-rock» (cuyo desarrollo, teniendo en cuenta los gustos juveniles y la preferencia por esa música, resulta verdaderamente urgente) tuvo su verdadero punto de partida (si es que descontamos una lamentable versión rockera de *La corte de Faraón*) con el llamado «electrodrama» *Violente* (1987); echando a un lado ciertos problemas con la dramaturgia (no se lograba un total amarre de los elementos expresivos), pudieron anotarse puntos en un cohesionado trabajo musical a cargo de Edesio Alejandro y Mario Daly, amén de un aparato escénico (luces, recursos de escenografía, efectos diversos tanto sonoros como visuales) que convertían la pieza en el gran espectáculo que debe ser toda ópera. Llegamos, entonces, a la única muestra totalmente conseguida del género, en su vertiente moderna: la «ópera-trova» *Donde crezca el amor*, de Angel Quintero, con una versión televisiva y varias representaciones en el Teatro Nacional<sup>4</sup>.

Por sus aspectos compositivo, ideológico y estético, nos enfrentamos con esta pieza a la representación del viejo género en sus resonancias actuales, y —también— a una de las líneas más sólidas por donde nuestros creadores pueden sacudir, a la vez que reafirmar desde nuestra óptica, los presupuestos clásicos de Wagner, Glück y los fundadores.

«Harina de otro costal» es la ópera en su vertiente lírica: el *bel canto* en nuestro país padece de un estancamiento cuyas causas y raíces merecen (exigen) un trabajo indudablemente mucho más concreto y exhaustivo.

En la década que repasamos, se han exhibido escasos títulos, casi siempre como restrenos, lo cual

<sup>4</sup> Sobre la última de estas puestas, cfr también nuestro comentario «La ópera que necesitamos», en: *Tablas*, no. 3, 1986.



es ya, de por sí, preocupante. Una simple ojeada a lo estrenado (y puesto) durante los 80, deja ver los años 1982 y 1985 (sobre todo ese último) como los más pródigos en restrenos, y un verdadero «raquitismo» para el resto del período, con un promedio de 3 montajes anuales en el Gran Teatro de La Habana, por la Opera Nacional de Cuba. La evidente pobreza del repertorio operático cubano, ha hecho a ese colectivo volverse fundamentalmente a los clásicos universales, los que se han adaptado con verdadera dignidad artística en la mayoría de los casos. Debemos hacer una pausa aquí para referirnos a ciertos momentos por alguna razón significativos.

En el Primer Festival Internacional de Arte Lírico (1987) se presentó por primera vez la ópera *Hemingway*, de los soviéticos Yuri Kasarián (música) y Grigori Chiguinov (libreto), que originó un rechazo casi unánime del público, no habituado a una ruptura violenta con la tradición, aún cuando la pieza no se inserta

exactamente dentro de una marcada ultra-vanguardia.

A pesar de que el estreno mundial no estuvo exento de fallas (la orquesta opacaba a los solistas, desafortunado en la selección del elenco, lenguaje escénico un tanto torpe) se descubrieron en él sólidos valores musicales que obtuvieron complementario apoyo orquestal, acertado tratamiento de la masa coral, y soluciones vocales con las que ganó en expresividad la obra.

*Hemingway* demostró, sobre todo, la necesidad por parte del público, e incluso de la crítica, de un entrenamiento en las nuevas lides operáticas, una actualización que destierre reacciones injustificadas ante espectáculos valiosos, sólo que diferentes.

El mismo evento dio la oportunidad de enfrentarse, casi 60 años después de su representación original, a una ópera cubana: *El caminante*, de Esteban Sánchez de Fuente, aunque con razón dijo un colega que «de cubana sólo



●—La esclava contra el árabe (foto Tony López)

● Decamerón (foto Vidal)



tiene a su autor». En efecto, se trata de un melodrama con trasnochados ecos de Puccini y los impresionistas franceses (en la instrumentación) que arrancó a Alicia Alonso una puesta correcta, aunque convencional. La prensa coincidió en señalar su única importancia: la apertura de un camino (el acercamiento a lo nuestro) que habría (hay) que continuar. En ese sentido, la señal más importante la había lanzado ya el montaje de *Ecué Yamba-O*, de Roberto Sánchez Ferrer, sobre la novela homónima de Alejo Carpentier. Repuesta el pasado año, pese a desigualdades escénicas e interpretativas y ciertos baches dramaturgicos, no puede negarse que se trata de una decorosa transposición al mundo lírico de la realidad campesina prerrevolucionaria y el trasfondo afrocubano tan bien entendido por el mayor de nuestros novelistas.

El último gran éxito de la ONC fue la reposición en 1989 —también muchos años después de su primera puesta en Cuba— de un clásico del repertorio internacional: la *Aida*, de Verdi: un montaje, si bien tradicional, con visos de gran espectáculo.

Otra es la situación de la Comedia Lírica, dirigida por Aldo Lario, volcada generalmente al género chico: zarzuela, opereta, y que en el período analizado ha puesto en escena, indistintamente, obras del patio: *Amalia Batista* (Prats); *Lola Cruz* y *El catetel* (Lecuona), también la *Cecilia*, o la muy aplaudida *La viuda alegre*, sin obviar, por supuesto, piezas internacionales.

El Estudio Lírico, dirigido por la soprano Alina Sánchez, se encamina por una senda renovadora. Su varias veces presentada *María la O*, dirigida por Nelson Dorr, ha sido uno de sus más

notables éxitos. La combinación de música lírica y afrocubana (desde una matizada alternancia), la traducción fiel de nuestra esencia, lo valioso de los intérpretes (tanto en actuación como en canto), hacen de la pieza lecuoniana, uno de los orgullos incuestionables de nuestro teatro lírico.

Esperamos que en lo poco que resta de la década, y los futuros años, la expresión más antigua —no menos valiosa— de nuestra ópera, conozca un mejor y mayor despegue, mientras las nuevas expresiones del género ofrezcan la renovación y fuerza debidas que requieren los nuevos lenguajes, los nuevos tiempos.

#### A SEGUNDOS DEL FIN

El teatro musical en Cuba, a partir de 1979, puede concluir la década con optimismo y nuevos logros, a pesar de las deficiencias observadas. Más enérgica debe ser aún la guerra contra esos enemigos declarados del arte: la improvisación, el facilismo, el acomodamiento, la rutina, las concesiones... 1979-1989 es un lapso que también nos hace sentirnos satisfechos en el panorama del teatro musical cubano porque:

— Siguen subiendo a escena ingentes problemas contemporáneos cuyos tratamientos —no siempre efectivos— demuestran que hay más de un ojo alerta para reflejarlos y combatirlos.

— Continúan dándose a conocer las obras más representativas de la modalidad genérica en todos los tiempos, líneas, autores y tendencias, con versiones por lo general muy respetuosas, que hablan también del sentido creador de nuestros directores y adaptadores.

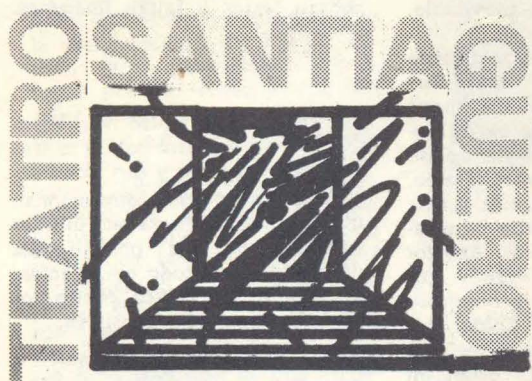
— Se trabaja con la música cubana en su disimilitud y riqueza, como soporte, ingrediente fundamental, motor impulsor de obras generadas desde, con, por nosotros.

— Contamos con no pocos valores en todos los campos (escritores, directores, «cantactores», músicos, técnicos...), sobre todo dentro de las nuevas generaciones que, unidos a nuestros veteranos, llevarán adelante —sin lugar a dudas— ese importante filón de las tablas en Cuba.

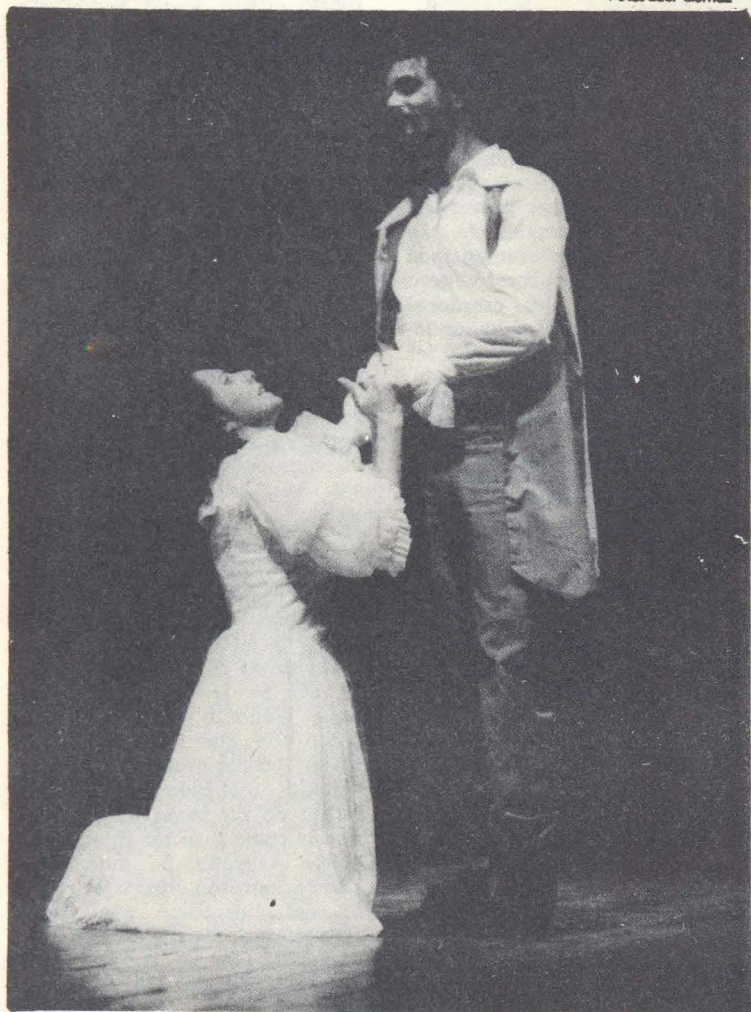
Entonces, por ello, y sólo por unos instantes... que caiga el telón ●

# COORDENADAS ACTUALES DEL TEATRO SANTIAGUERO

Pascual Díaz Fernández



Fotografía Eder Gómez



● *Tartufo*, del grupo Calibán.

Después de un largo período de desatención y para romper la inercia existente, surgió en Santiago de Cuba, por primera vez en 1986, la idea de homenajear a los artistas que habían venido realizando una labor destacada en la escena. La Dirección de Cultura, con la participación del Fondo de Bienes Culturales y a propósito de la celebración del Día Internacional del Teatro, creó un reconocimiento, la *Máscara de Caoba*, otorgada a valiosos creadores y grupos. Al año siguiente se convirtió en concurso y trajo consigo la idea de la temporada de teatro, a la que se unió la filial de la Asociación Hermanos Saíz con la celebración del Festival de Monólogos.

Se diseñaba así por parte de la Dirección Provincial de Cultura, con la colaboración entusiasta de los artistas, una política definida, gracias a la cual comenzaron a dar señales de vida, junto a los grupos ya reconocidos —Cabildo Teatral Santiago y Guiñol Santiago— otros recién creados: el Experimental Juvenil, Calibán y los que surgieron bajo la concepción de «proyectos»: Reflejo, Espiral y Arlequín, los cuales reunían, en su mayoría, a actores de la radio y la televisión santiaguera.

La realización de la temporada implicaba una programación estable de estrenos y la partici-

pación de los colectivos en el concurso y el festival, lo que compulsó el desarrollo de nuevos directores artísticos y estimuló el trabajo de actores y dramaturgos a la vez que se sentaban las bases para el rescate del teatro de sala. Vale la pena reflexionar sobre los resultados de este esfuerzo.

De los problemas de la producción de los espectáculos habría mucho que hablar. Incumplimientos, utilería defectuosa, falta de elementos y recursos han atentado contra más de un estreno. Sin embargo, aunque parezca contradictorio, la infraestructura de aseguramiento material demostró que puede resolver todas las necesidades de producción pero que, para ello, debe romper con sus hábitos tradicionales de trabajo y sus esquemas de funcionamiento.

El tema de la divulgación transitó caminos similares. Mientras no haya un trabajo sistemático y coherente en el tratamiento de la información que posibilite la orientación y participación del público no se podrán recoger resultados en este sentido. Debe lograrse un trabajo creativo que contribuya a interiorizar la importancia de los estrenos, que dé a conocer a los jóvenes valores o exponga sus criterios sobre las obras que se presentan, por no hablar del trabajo de los programas y los carteles, que aún es deficiente.

Es necesario mantener e impulsar la política de apoyo al movimiento de teatro. Los grupos recién creados confrontan problemas por la carencia de locales de ensayo y deficiente programación y los grupos reconocidos necesitan, ahora más que nunca, el apoyo de las instituciones para estabilizar su trabajo.

En el plano de la dramaturgia existe una tendencia al trabajo de adaptación de los clásicos del teatro universal y cubano. También, tímidamente, algunas obras de dramaturgos santiagueros van haciendo su aparición. Nada más aleccionador que pensar que nuestro teatro tiene preocupaciones diversas que van de lo universal a lo cotidiano cubano. Estos afanes de universalidad son siempre saludables, sobre todo,

si tenemos en cuenta que, durante más de diez años, la poderosa influencia del Cabildo Teatral Santiago y su teatro de relaciones marcaron el quehacer escénico de la provincia. Puede decirse que las causas de esa búsqueda de lo universal, de otras maneras de hacer teatro, ha sido una contradicción dialéctica y por tanto, necesaria e inevitable.

La crisis del teatro de relaciones es el germen para nuevas formas e incluso, para el enriquecimiento del propio teatro de relaciones. El CTS ha recorrido un largo periplo de surgimiento, auge y decadencia de esta forma teatral, que se inició con la puesta de *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra* y culminó con *La verídica y divertida relación de Cristóbal Colón*. Actualmente, los propios directores artísticos del colectivo están en una fase renovadora y tienen criterios diversos, lo que se pone en evidencia en puestas tan distintas como *Asamblea de las mujeres*, de Ramiro Herrero y *Juego espiral dentro de una botella* de Rogelio Meneses. Lo interesante es detectar que la línea del grupo ha asumido una nueva fase y que está planteada una profundización en sus presupuestos temáticos y formales. Es aún muy pronto para valorar en toda su magnitud este proceso, pero lo cierto es que los creadores santiagueros han asumido los logros y las limitaciones de las relaciones.

En general, se ha vuelto a Shakespeare, Moliere, Aristófanes, O'Neill o Milanés como cartas siempre seguras. Sin embargo, el trabajo en las versiones no ha sido satisfactorio. Bajo el rubro de respeto a los clásicos se ha cogido el rábano por las hojas, porque se ha respetado excesivamente la letra sin tener en cuenta lo esencial del espíritu. Tal vez los clásicos nos verían con más agrado si los respetásemos menos; hemos tomado muy solemnemente lo que ellos hicieron para burlarse de los poderosos, reírse de las ridiculeces humanas o criticar aleccionadoramente a los hombres.

Las temporadas han permitido el incipiente desarrollo de nuevos directores artísticos, sobre todo, entre aquellos que han rea-

lizado funciones como asistentes de dirección o como asesores. Pero es el principio de un camino. Tanto el *Tartufo* de Nora Hamze (Calibán); el *Romeo y Julieta* de Reynaldo López (Experimental Juvenil) como la *Asamblea de las mujeres* del experimentado Ramiro Herrero (Cabildo) son espectáculos en que sobran textos y faltan imágenes.

En *Tartufo*, el teatro verbalista de Moliere conspiró contra el trabajo de imágenes y dió como resultado una puesta convencional, que no explotó hasta sus últimas consecuencias las posibilidades del texto sobre todo en la actualización de la crítica contra los Tartufos que aún subsisten.

*Asamblea...* tuvo una versión que dejó un poco de lado la fuerte crítica social aristofánica y una puesta en escena que enfatizó el elemento sexual en detrimento del punto de vista de la obra. El montaje fue un pequeño escándalo que preocupó a algunos, pero que, como puesta, no es de las mejores que Ramiro ha hecho.

En *Romeo y Julieta* la realidad quedó por encima de las aspiraciones. El trabajo dramaturgico logró una interesante propuesta con una óptica válida y actualizadora pero se perdió en el proceso de montaje para dar una puesta desigual, ecléctica.

El teatro para niños no ha navegado con mejor suerte. *El camaron encantado*, de José Saavedra (Guiñol Santiago) no resultó una puesta sugerente debido a la falta de unidad en los criterios de la dirección artística. A ello se le unió la excesiva carga didáctica y el convencionalismo con que fue trabajado el texto. Mucho mejor estuvo el trabajo realizado por Ramón Pardo en *La maga de las zanahorias* como director invitado del grupo Arlequín. Su guión y su puesta lograron liberarse un tanto del didactismo que padece nuestro teatro para niños a nivel nacional. Con su *Paraguas para cuentos*, Eliana Ajo (Arlequín)





● *Asamblea de las mujeres*



Foto: Juanito

alcanzó un buen trabajo de imágenes y recursos expresivos empleando creadoramente más de una técnica al asumir el texto de Dárgel Marrero.

Urge trabajar la dramaturgia de las obras, actualizar los métodos de análisis y elevar la calidad de este trabajo sobre el que pesan muchos prejuicios infundados por parte de los directores. Lo que se ha visto en estos años evidenció problemas dramáticos que no pudieron ser resueltos en el montaje. Del mismo modo, sucede con los temas abordados; si no se enfocan desde un punto de vista novedoso resulta muy difícil que le interesen al público. Así, el de la lucha clandestina, la crítica a los servicios públicos, el enfrentamiento entre el sindicato y la administración, los problemas de los jóvenes en la actualidad, y otros, no son convincentes si se plantean desde una perspectiva superficial y esquemática como ya se ha venido haciendo.

Es sabido que nuestros directores y dramaturgos se han formado sobre la base de la entrega y la dedicación al trabajo. No ha existido una política definida para la formación y superación de los mismos. Sin alcanzar una superación sistemática y una evaluación continua del trabajo es casi imposible que no se repitan los errores y se descubran nuevos caminos. Nuestro público desea ver teatro y tiene para ello conciencia y cultura. Si no le entregamos una obra de arte no estamos cumpliendo con nuestro deber como creadores. Y la falta de recursos y de apoyo no puede ser una excusa. El público espera soluciones artísticas válidas, mucho más osadas, que demuestren el talento de los creadores.

Lo mismo puede decirse del trabajo de actuación. Los actores han tenido una formación heterogénea y se someten ahora a una evaluación de trabajo que no ha sido desarrollada sistemáticamente. Se observan, en consecuencia, muchos desniveles. En este sentido ha sido exitosa la experiencia del taller de actuación creado por el Cabildo Teatral Santiago en coordinación con la Universidad de Oriente, ya que ha contribuido a la formación de jóvenes para la escena. Santiago de Cuba tiene condiciones para la creación de la filial de Artes Escénicas del ISA y la presencia del taller es un paliativo para el problema del relevo de actores. No obstante, ha habido actuaciones destacables. En *Asamblea*... Elena Yanes sobresalió en dos momentos: como el anciano ante el ágora, donde pronuncia un discurso en favor de las mujeres, y como mujer conspiradora. El trabajo de gesticulación, el uso del cuerpo, los accesorios y el lenguaje demostraron sus posibilidades. En esta misma obra, Odalys Ferrer se desenvolvió con soltura en su Afrodita.

Es halagüeño apreciar la versatilidad de Dagoberto Gaínza, que le permite ser el hombre del deber en *El conde Alarcos*. Algo similar le sucede favorablemente a Eliana Ajo, galardonada por dos monólogos: *Mi hermana Visia* y *La maga de las zanahorias*, así

como en franco proceso de desarrollo como directora artística en *Paraguas para cuentos*.

Un encomiable esfuerzo han realizado los actores de la radio y la televisión que se han incorporado al movimiento teatral. Satisface ver las actuaciones de Danilo Gómez (*Paraguas para cuentos*), Ana Gloria Buduén (*Estación para la vida*) y María Lavigne (*Tartufo*).

Los jóvenes actores del taller pasan su prueba de fuego y entre ellos se destaca Agustín Salas en *El pacto*, un monólogo escrito y dirigido por Ramón Pardo y Adonis Lozada en *Asamblea de las mujeres*, con un Zeus muy bien representado.


Los resultados de las temporadas ponen de manifiesto el creciente interés del movimiento teatral por marchar adelante. Ya se apuntan nuevos valores y se revitalizan otros. En esta fase incipiente debe fortalecerse la crítica y el trabajo en conjunto; porque todos los colectivos teatrales atraviesan más o menos por los mismos avatares.

El proceso de confianza y apertura debe continuar fortaleciéndose y dejar a un lado los criterios estrechos en torno a los problemas artísticos, administrativos o de presupuesto. Se trata de dar solución al reto que tiene planteado nuestro movimiento teatral en el plano artístico y organizativo. Hay muchos elementos favorables que deberán ser afrontados. Por ejemplo, la aplicación de una nueva estructura, la terminación del Gran Teatro y la creación de nuevos espacios como los cine-teatro, entre otros.

Después de un período de desatención institucional y del predominio de una línea de trabajo teatral, nos enfrentamos a la necesidad de experimentar otras variantes y de crear una nueva estructura institucional: para tales desafíos debemos estar atentos en elevar el nivel del trabajo artístico y organizativo. Sólo así haremos variar un punto las actuales coordenadas del teatro santiaguero ♦



# PANTOMIMA Y EXPRESION CORPORAL



**A propósito del Primer Festival Nacional de Pantomima, auspiciado por la UNEAC y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, Tablas da a conocer reflexiones de una creadora cubana acerca de esa manifestación teatral.**

Olga Flora Fábregas

Hace muchos años en el mundo teatral se habla de la expresión corporal para actores y actualmente es materia obligada como disciplina básica en el desarrollo físico del artista.

La expresión corporal, según su creador Jacques Lecoq, está compuesta por elementos de danza, acrobacia, pantomima, gimnasia y otros que contribuyan a la formación del cuerpo. Esta práctica sistemática da como resultado un actor con dominio absoluto de sus movimientos, seguro de sí mismo.

Existe otra disciplina que debe ser incluida como parte de su formación integral: la pantomima, arte específico que le aportará precisión y limpieza en el quehacer escénico, sin que se transforme interpretativamente en consabido mimo, ya que el actor también tiene como medio expresivo la palabra.

El profesor Pierre Chaussat, que fue invitado a impartir clases en Cuba para formar profesores de expresión corporal y contribuyó además a la formación de numerosos artistas, hizo una clasificación del trabajo corporal del actor en tres aspectos: Formación corporal, expresión corporal y pantomima.

Para él, la formación corporal se divide a su vez en: Educa-

ción física, que contribuye a la agilidad, rapidez, respiración y resistencia, y en el estudio de las técnicas corporales utilizadas en la escena o la pantalla, que consiste en practicar deportes como la esgrima, la equitación y las artes marciales, para la debida preparación del actor.

La expresión corporal consiste en la toma de conciencia de las posibilidades expresivas del cuerpo, y la pantomima es el estudio del gesto y los ademanes como medio de expresión corporal. No podemos hablar de un actor en el sentido estricto de la palabra, bien preparado, funcional en escena, hábil en su proyección artística, si adolece de una preparación pantomímica.

Dentro de la formación corporal del actor existe un factor que no se puede olvidar y es el uso de la máscara neutra, la cual obliga al intérprete escénico a aumentar el valor expresivo en los ejercicios de clase.

Todo este entrenamiento no es físico solamente, el intelecto está ejercitándose en cada momento, ya que se debe entender en las prácticas más avanzadas, el objetivo de cada ejercicio de improvisación, que pone a prueba el grado de imaginación creativa del actor así como los ejercicios de coordinación que desarrollan la observación, al tomar en cuen-

ta otros basados en las vivencias personales.

## LA PANTOMIMA

Como arte teatral es una de las manifestaciones artísticas más difundidas hoy en todas partes del mundo. Su diversidad de estilos se corresponde a la idiosincrasia de cada país, a la temática y a la obra en cuestión. Muy influida por la escuela francesa, que a su vez se nutre de la inagotable fuente del arte asiático, de donde toma la esencia de gestos y ademanes del mimo, que incluye los depurados movimientos de las artes marciales.

La pantomima se considera un arte antiguo, pues forma parte de los orígenes del hombre. Antes que la comunicación entre los seres humanos se manifestara por medio de la palabra, existía una forma natural que consistía en movimientos, gestos y actitudes que correspondían principalmente a una necesidad de subsistencia.

Con el decursar del tiempo, la pantomima se fue transformando y tecnificando, hasta convertirse en una manifestación artística-teatral, que llegó a alcanzar un nivel universal y permitió romper la barrera idiomática que limitaba la comunicación inmediata entre los individuos. Aunque este arte no emplea la palabra, 25

no se descarta la posibilidad de utilizarla en textos que enriquezcan la historia representada, siempre y cuando gesto y palabra no se expresen al mismo tiempo. La palabra, ya sea articulada o escrita, estará en una dimensión complementaria, nunca se dirá en voz del mimo mientras actúa pantomímicamente.

Una vez alguien expresó que esta disciplina era limitada. Al indagar razones, me argumentó como fundamental la ausencia de la palabra. Nada más lejos de la verdad. La pantomima, como elemento de comunicación artística, cuando se realiza clara y honestamente, es incalculable, no tiene límites, llega a todos. ¿Cuántas cosas decimos a través de gestos y movimientos dentro de una situación dada sin pronunciar una sola palabra? Esto es posible gracias al rico lenguaje corporal desarrollado por el hombre.

Tradicionalmente la pantomima es considerada un arte simple de saltimbanquis, de pura diversión y, para algunos semejante al del payaso, por lo tanto sólo para niños. Sin subvalorar el arte del payaso, que tiene una forma muy específica y muy valiosa de manifestarse, la pantomima es algo diferente. Abarca un campo expresivo muy amplio, va de los temas más sencillos y divertidos hasta los más complejos y dramáticos; se enriquece con todos los elementos que contribuyan a su comprensión, entre ellos, la música, la danza, la acrobacia, el vestuario, la utilería, la escenografía, el maquillaje y el texto hablado o escrito, mediante carteles o la propia voz en *off*.

Todos esos factores serán utilizados en forma sugerente, simbólica, en marcada síntesis que acentúan los signos sociológicos que se presentan. El maquillaje, por ejemplo, puede ir desde el naturalista hasta el de fantasía, que se aprecia como una máscara dibujada en el rostro sobre una base blanca. Otro elemento explotado por los mimos es precisamente la máscara, cuya historia en el mundo del teatro, por su diverso uso, es riquísima, determinante en el teatro japonés. Surge en la mitad del siglo XVI y fue muy utilizada en los inicios por la Comedia del Arte.

Es también imprescindible en manifestaciones no teatrales de la tradición popular africana, sudamericana y en las festividades carnavalescas en general.

El arte de la pantomima se basa en la acción dramática. Por eso, en la formación del mimo no sólo son las disciplinas de movimiento las que contribuyen a su desarrollo. La actuación es la fuente esencial, sin la cual no se desarrollará un buen mimo, ya que es indispensable entender, saber qué, para qué y para quién se interpreta. El mimo se expresa por la acción y la música está en función de ella, del ambiente creado previamente, sin desechar la posibilidad de utilizar el ritmo.

En la pantomima pura no se utilizan elementos. Un escenario totalmente vacío y el mimo con un vestuario neutral, entonces se produce el acto en silencio, sólo el ritmo interior del intérprete y sus matices serán capaces de hacer llegar todo el ambiente dentro de la historia que cuenta con esmerada precisión y limpieza de movimientos.

La pantomima es el arte de la síntesis. No admite grandes elementos de vestuario y escenografía que sólo sirven, a veces, para cubrir deficiencias en la interpretación, oscurecer la idea central o lograr espectacularidad efectista. Compartimos el criterio del célebre mimo George



Wague, donde afirma que la pantomima es un arte de corazón abierto.

### GENESIS Y DESARROLLO

Los orígenes de la disciplina se remontan a los orígenes del arte. La pantomima llegó a ser muy popular en la época clásica grecorromana. Nerón obsequió un mimo a un mercader griego que le serviría de traductor. La pantomima sufrió prohibición por mandato de Tiberio segundo emperador romano, impidiendo a sus senadores asistir a las escuelas donde ofrecían conocimientos sobre la pantomima. En la Edad Media es la única manifestación profana, muy popular dentro de las manifestaciones teatrales existentes en esa época como fueron farsas, misterios y sobre todo en los juglares y trovadores.

Ya en el siglo XIX con el romanticismo, resurge este arte milenario para proyectarse con nuevos bríos de forma realista con la Comedia del Arte. Poco después, Jean Gaspar Baptiste Debeureau, que da a conocer con su magnífica interpretación, el personaje archiconocido de Pierrot, con la cara enharinada (pantomima blanca), encarnando así la imagen del espíritu romántico del siglo pasado.

Las figuras de Charles Chaplin, Max Linder y Buster Keaton, surgidas en el siglo XX, se convierten en fuente de inspiración para los seguidores y futuros mimos del mundo. La influencia de estas figuras que han pasado al patrimonio cultural universal, ha servido de impulso a la pantomima, que continúa un camino ascendente.

Charles Dullin y Jacques Copeau, fundan una escuela en el Theatre du Vieux Colombier. Para culminación de este arte, aparece en la década del cuarenta, en Francia, el reconocido maestro Etienne Decroux, creador de la pantomima moderna, enarbolando el lema «denme un tablado desnudo» como dijera J. Copeau. E. Decroux se convierte en depositario de este legado y crea un sistema académico tecnificado, por medio del estudio de los movimientos y conductas del hombre, dando al gesto su verdadero valor, crea efectos de ilusión, introducción al espectador en un



● Olga Flora, del grupo Mimo Cuba.

mundo imaginario. Son muchos los jóvenes que acuden de todas partes del mundo a Francia en busca del maestro Etienne Decroux, para alcanzar el desarrollo máximo en este arte. La pantomima crece en importancia, comienzan a interpretarse obras de la literatura universal. Surgen autores como Jean Cocteau, Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Colette y se disponen a escribir mimodramas. Colette fue protagonista en los espectáculos de George Wague, donde resultó una excelente actriz de la manifestación. Jean Louis Barrault representó él solo la novela de William Faulkner, *Mientras agonizo*.

La pantomima continúa expandiéndose por Europa, en Amé-





● El grupo soviético Lecedei.

● El Bjorneteatret, de Dinamarca.



rica aumenta el número de artistas que se dedican a esta manifestación, la figura del célebre mimo Marcel Marceau llega a todos los rincones del mundo, con él se dan a conocer infinidad de números que hoy son clásicos y que forman parte del repertorio de muchos solistas. Unas de las pantomimas más conocidas de Marceau son *La caja de cristal* y *Nacimiento, vida y muerte*. La primera es la más representada, y por esta razón, en México se reunieron muchos mimos para que fuera «enterrada» para el repertorio de todos y no apareciera más en la escena, en manifiesto que fue leído y aprobado por los allí presente en el teatro del lago de Chapultepec, el primero de septiembre de 1984. No obstante se continúa haciendo, convertida en un clásico del repertorio universal.

Felizmente en la actualidad existen grupos que cuentan con muchos años de experiencia en los países socialistas, donde la pantomima puede desarrollarse y mantenerse como institución por el apoyo estatal. Hace más de treinta años existe en Polonia el Teatro de Pantomima Wroclaw, dirigido por Henrik Tomaszewski; en Checoslovaquia el Conjunto de Pantomima bajo la dirección de Ladislav Fialka; en la Unión Soviética el grupo Lecedei de Leningrado; en Bulgaria recientemente se institucionaliza un grupo de pantomima dirigido por Veljo Goranov. Esta manifestación cuenta además con innumerables solistas y grupos de aficionados.

Es muy vasto el terreno que debe recorrer esta expresión no verbal, puesto que aún no ha llegado a lo más recóndito de los pueblos. La pantomima tiene mucho que aportar, es una fuente inagotable de ideas. Hasta el presente hemos tenido en Cuba resultados favorables y positivos que apuntan hacia la formación y desarrollo de los intérpretes. Pero para asegurar una verdadera consolidación, es necesario el trabajo constante, la formación especializada de nuevos valores y que los promotores culturales pongan realmente su atención en este arte que busca una expresión nacional auténtica ●



CIRCUBA 89, la V edición del Festival Internacional de Circo que se celebra cada verano en nuestro país, tuvo lugar con la participación de artistas de Bulgaria, Corea, Checoslovaquia, China, Francia, Mongolia, Polonia, la República Democrática Alemana, la Unión Soviética y Cuba.

En la sede principal, el coliseo de la Ciudad Deportiva en La Habana, y a lo largo de todo el país, con espectáculos itinerantes que se presentaron en las capitales de provincia, CIRCUBA 89 mostró la habilidad y el encanto de acróbatas, equilibristas, gimnastas aéreos, payasos, malabaristas y domadores ante más de medio millón de espectadores.

Foto: Angelito

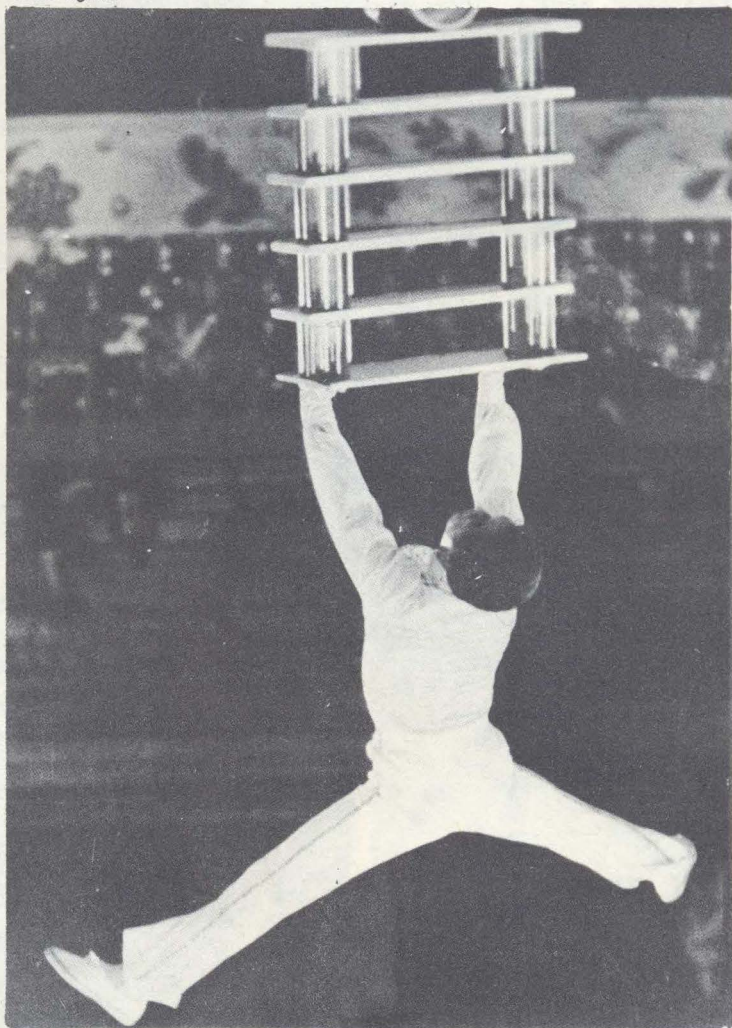


Foto: Angelito

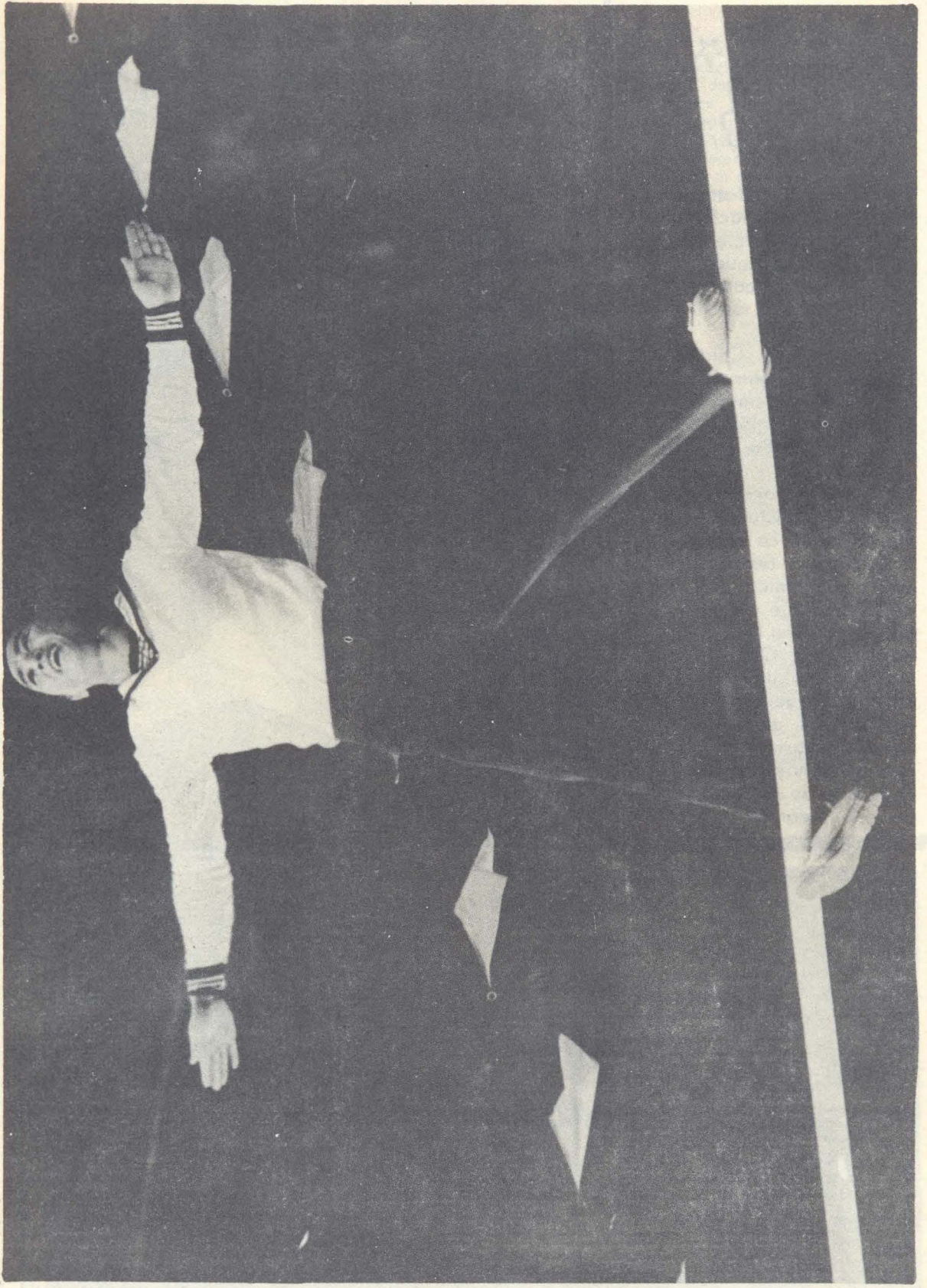


Foto: Angelito





Fotos Tony López

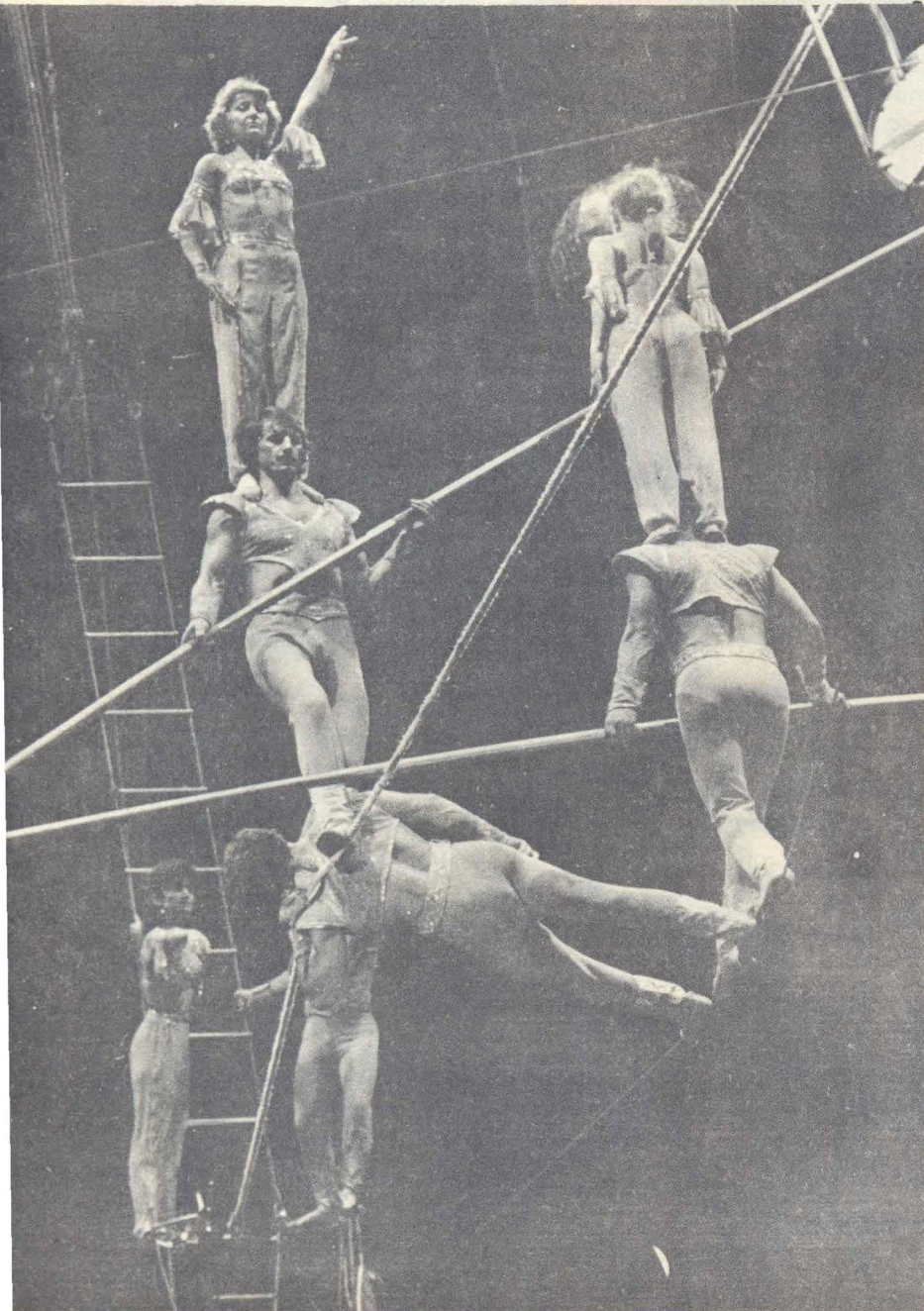
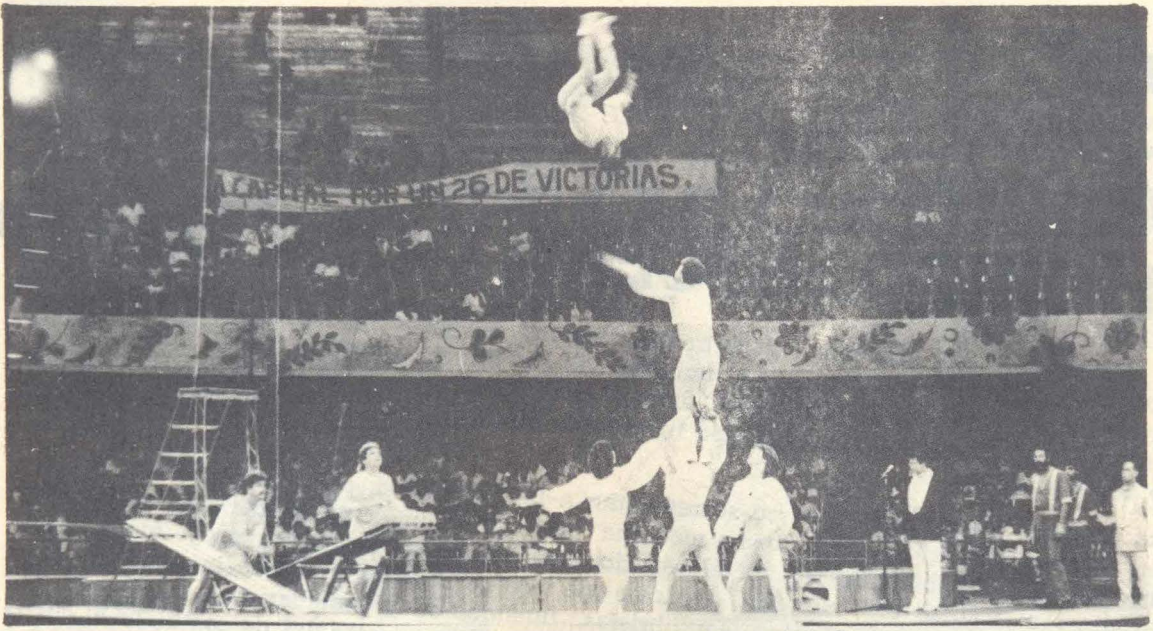


Foto: Angelito

Foto: Angelito



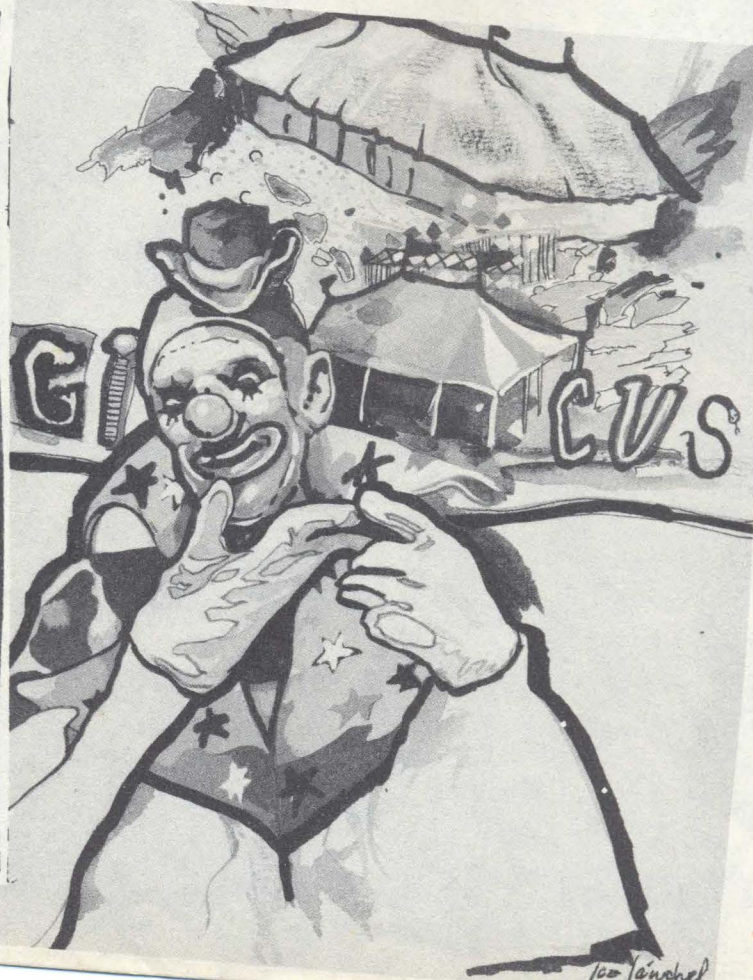


## EL CIRCO ¿ESCENA DE LA MAGIA?



El arte circense está asociado a nuestra más remota memoria de espectadores escénicos. Muchos conocimos, paralelamente al universo de los titeres o incluso antes, la fascinación de ese mundo de cuerdas y fanfarrias, ante la comicidad ingenua de un payaso, la entrada triunfal de un trapeceista o la aparición inesperada de un sinfín de pañuelos del puño cerrado de un mago.

Las primeras referencias del circo se remontan a la antigüedad, pero los estudiosos coinciden en ubicar su origen como forma moderna hacia la segunda mitad del siglo XVIII, en Londres, cuando Philip Astley, en el espacio circular de un anfiteatro programó escenas paródicas mezcladas con números de doma de bravíos corceles y acrobacias ecuestres. De inmediato, los demás ejecutantes: equilibristas, funámbulos y malabaristas, prefirieron la pista redonda. En Occidente han existido después intentos ocasionales de combinar el circo con el teatro, especialmente en los melodramas espectaculares del siglo XIX. Mucho antes, según refieren los investigadores asiáticos, en épocas de las dinastías Yuan y Ming, entre los siglos XIII y XVII, se habían introducido en la ópera y el drama distintas formas de acrobacia.

En 1920 Jean Cocteau escribió una pequeña obra. *Un buey en el tejado*, para ser estrenada por el famoso trío de acróbatas Los Fratellini. Muchos años después, la nieta de uno de ellos, Annie Fratellini, abandonaba el cine y el *music-hall* para convertirse en una de las pocas mujeres payasos en la historia del circo y fundar junto a Pierre Etaix una escuela de fama mundial. A fines del siglo pasado, un payaso cubano negro, Rafael Padilla, conocido por *Chocolate*, asumió el papel del augusto en dúo con el payaso blanco *Foottit*, interpretado




Ilustraciones: Francisco Sánchez



por el artista inglés Tudor Hall, con el que se hizo famoso en el Nouveau Cirque de París. En 1800, el célebre actor Francisco Covarrubias debutó en la que fuera nuestra segunda gran edificación teatral: el Teatro del Circo, donde se mezclaban actores franceses y pantomimas, ejercicios de equitación e intérpretes operáticos, bailes de maroma y cuerda floja y maquinarias mecánicas para reproducir batallas en miniatura. Durante todo el siglo XIX nuestra escena se puebla de espectáculos con ingredientes de circo que favorecen una popular mezcla de espectadores. El mismo Covarrubias realiza en 1948 una de sus últimas presentaciones en La Habana en un teatro llamado Circo de Villanueva, lo que le motiva a escribir unas curiosas décimas donde no falta un toque de nostalgia:

En un Circo que de Marte  
en el campo se formó  
mi carrera principió  
en el dramático arte:  
ya de ella en la última parte  
a otro nuevo Circo paso  
y este que parece acaso  
será el destino que intente  
que en un Circo sea mi oriente  
y en otro Circo mi ocaso.

Ante la pregunta ¿es el circo un arte escénico?, siguen existiendo grandes controversias. Un importante coleccionista de recuerdos y curiosidades circenses, el inglés Anthony Hippisley Coxe, niega al artista de circo la condición de intérprete para definirlo como un atleta que realiza una proeza física peculiar, pero al mismo tiempo apunta que es preciso que sus prodigios de agilidad, equilibrio o destreza sean bien creíbles. Otros opinan que el circo es una especie de puente entre el arte y el deporte. Pero cabría reflexionar sobre la cualidad de ejecución del número circense que, como el teatro, tiene lugar como hecho vivo, singular e irreplicable cada vez y donde el artista se esmera más en conseguir una depurada expresión de sus habilidades, un ritmo acompasado, un acabado formal que embellezca el despliegue de su técnica, que un desmesurado afán de llegar más rápido, más alto o más lejos.



El circo tiene su propia dramaturgia, pero se ha nutrido de muchas de las reglas del teatro. Valentin Kuznetsov, director del circo de Leningrado, opina que la exhibición en sí misma ha sido superada y que ahora la máxima aspiración de los artistas es comunicar una emoción al público. «Un espectáculo circense se concibe hoy en la URSS de acuerdo con las reglas del teatro: prólogo, drama, epílogo. El encadenamiento casi teatral de los números resulta primordial pero conviene que esa progresión se apoye en una emoción creciente.»

Progresión, emoción... términos comunes a la vida de la escena. ¿Y no es acaso coreográfico el desfile de los artistas y sus evoluciones en la pista? ¿O la entrada del grupo de acróbatas que caracterizados con trajes de los años 20 danza al compás de un *boogie-woogie* antes de ganar los aires? Es cierto que en el circo los elementos del espectáculo son llevados pieza a pieza y montados ante nuestros ojos, pero ¿acaso el teatro no nos muestra a diario experiencias similares donde los propios actores componen y retiran su escenografía? ¿No son los payasos parientes cercanos del actor y el mimo? ¿No es teatral la actitud del trapecista que sale a probar sus instrumentos enfundado en una bata neutra y a la vista del público se despoja de ella y «entra en situación» para ascender por las cuerdas? ¿Y no es una suerte de catarsis la fraternidad que emana de la admiración y la angustia del público frente al arte de volatineros, payasos y domadores?

En la escena contemporánea, con la gradual desaparición de las fronteras entre los géneros y manifestaciones, el circo, con su perpetua ambigüedad y su inagotable imaginaria parece reafirmar su condición de arte escénica y sus cualidades como fuente de aprendizaje y enriquecimiento para las demás artes (V. M. T.) ●



# CONFRONTACION ¿FIN DE UNA TRAYECTORIA?

Mónica Alfonso Esperón

Para el teatro cubano Nicolás Dorr no es sólo uno de esos autores que ha merecido el calificativo de imprescindible por la calidad de su dramaturgia y una presencia sostenida en el panorama escénico nacional; sino además, el protagonista de una historia peculiar, el adolescente que vivió el éxito de las tablas con escasos catorce años y reconoció en el universo mágico de la representación la prolongación de sus fabulaciones de niño precoz.

En el «caso Dorr» la influencia del entorno familiar resultó decisiva para inclinar la elección del joven hacia un camino u opción en el arte: una abuela que puso en sus manos el *Romancero gitano*; una madre violinista y actriz aficionada; unos hermanos, Nelson y Daysi, aprendices de director escénico y actriz, que no perdían un solo estreno de la nutrida cartelera teatral de la época. Como es frecuente en los niños con intereses artísticos, sus primeros pasos estuvieron orientados hacia la poesía; escribía versos y recitaba en las actividades escolares.

Sin dudas fue ésta una de las razones por las que al leer la abuela una convocatoria de la Academia Municipal de Artes Dramáticas, creyó que había llegado el momento de que el pequeño Nicolás desarrollara su talento y sus habilidades.

El año 1956 marca su entrada a la sección infantil de la mencionada Academia, que dirigía Mario Rodríguez Alemán. Todo marchaba de maravillas y el alumno se destacaba por su iniciativa y vocación. Mas debió enfrentar un inesperado obstáculo: dada su corta edad se le hacía imposible pasar al

curso siguiente, por lo que se vio en la necesidad de repetir durante cuatro periodos consecutivos las mismas asignaturas y entrenamientos.

Ya para entonces reclamaba la atención de todos en la casa, a quienes convertía en cómplices espectadores que escuchaban poemas, fragmentos de piezas aún inconclusas y participaban de sus ingenuas representaciones teatrales.

Aunque *El palacio de los cartones* fue su primer intento de escribir para las tablas es con *Las pericas*, una farsa que de inmediato lo situó entre los teatristas más adelantados de la década del 60, que se da a conocer como dramaturgo en la Sala Arlequín.

A casi treinta años de su debut, una pregunta lógica nos asalta: ¿cómo pudo lograr Nicolás Dorr este estreno siendo un autor desconocido y, más increíble aún, un niño?. El mismo, como jugando, prefiere recordar:

Si por un anuncio en la prensa comencé a ser aprendiz de actor, por otro anuncio me inicié como dramaturgo. A principios de 1961 leí una convocatoria lanzada por Rubén Vigón, dueño en aquel entonces de la Sala Arlequín, para desarrollar los *Lunes de Teatro Cubano*. En la convocatoria se pedían obras para ser valoradas para un posible estreno.

Yo andaba por aquel mes de enero creando una pieza de manera oral, que era una parodia de las relaciones familiares que establecían mis tías abuelas; a nosotros, a mis hermanos y a mí, nos divertía la idea de imaginarlas conviviendo juntas. Y entonces yo ideé esta situación y hasta

un argumento. La escenificaba ante Nelson y Daysi y nos moríamos de risa. A mi madre, por cierto, no le hacía mucha gracia, ya que me burlaba de seres tan próximos. Pero como aquella parodia resultaba un verdadero éxito, seguía enriqueciéndola en mi colaboración oral. Al leer el anuncio de Vigón, me senté a transcribir al papel aquella farsa siniestra e ingenua al mismo tiempo. La llevé al Arlequín a finales de febrero y ya el 3 de abril se estrenaba *Las pericas*.

Luego vinieron los elogios; las entusiastas reseñas donde periodistas y críticos no vacilaban en apodarlo el «Jarry tropical» o el «pequeño Federico»; las entrevistas donde una y otra vez intentaron penetrar en el mundo de sus obsesiones, a lo que él respondía con absoluta modestia, elogiando las posibilidades para el ejercicio de la imaginación que le brindaba su natal Santa Fe o elaborando planes para cuando culminara sus estudios de Secundaria Básica.

Como en muy señaladas ocasiones de nuestra tradición escénica, público y crítica coincidieron al enjuiciar una obra de iniciación. El teatro cubano vivía momentos de júbilo; podía felicitarse por el feliz descubrimiento de Nicolás Dorr.

### UN AUTOR MALDITO

El estreno de *Las pericas* constituyó un suceso teatral. Dorr brindaba un texto sugerente, de calidad literaria y una estructura de fuerte teatralidad. Se palpaba en él una habilidad especial para crear situaciones ab-

surdas perfectamente engarzadas en una atmósfera opresiva y aristocratizante.

Hay en *Las pericas* el reflejo de un mundo torturado que toca muy de cerca la sensibilidad del autor. Escribió la obra para «liberarse del ambiente pequeño burgués», expresó en una ocasión. Pero por sobre todas las cosas deslumbraba el sentido lúdico que Dorr había sabido imprimir a esta farsa maldita, la calidad del discurso y su libertad en contraposición al mundo oscuro y confuso de sus protagonistas —personajes que auguran gran parte de su producción dramática posterior—; un no atenerse a reglas prefijadas que dotaban al texto de ingenuidad y profesionalismo poco corrientes.

Es cierto que los acontecimientos que rodean a las primeras incursiones de Dorr en el teatro pueden, por lo inusual, prestarse a la creación de una bella leyenda. Pero, no obstante sus tempranas dotes resulta casi imposible obviar las condiciones externas que propiciaron su desarrollo ulterior.

Como es sabido, la década del 60 fue particularmente genésica. El país experimentó cambios sustanciales en todos los órdenes; la esfera artística y especialmente el teatro, conocieron una eferescencia y esplendor sin paralelo aún en nuestros días.

A esta etapa privilegiada corresponde la creación del Seminario de dramaturgia —en el que Nicolás Dorr obtuvo una beca—, que bajo la conducción del argentino Osvaldo Dragún agrupó y formó a los noveles autores, quienes en un mínimo período de tiempo dieron a la escena textos valiosísimos, considerados hoy antológicos.

Simultáneamente, otros nombres se sumaban al listado de directores escénicos provenientes de las salitas; se oficializan nuevos colectivos teatrales y, como consecuencia directa, las tablas reclaman la cooperación de la dramaturgia nacional en un intento de edificar de manera común espectáculos para un auditorio más amplio, que paulatinamente se aleja del concepto de élite. Bajo tan buen signo, las próximas contribuciones de Nicolás Dorr a la escena no se hicieron esperar.

En *El palacio de los cartones* (1960-61), una pieza anterior a *Las pericas*, Dorr ubica la



acción en la etapa seudorrepública y toma por escenario «una habitación construida con carteles de anuncios comerciales»; un abigarrado ambiente «surrealista» por donde deambulan cinco personajes a quienes les resulta imposible definir con claridad sus propósitos.

El autor apela al grotesco y a las posibilidades del absurdo, pero abusa indiscriminadamente de ambos recursos, creando un círculo vicioso que lejos de aportar, oscurece el sentido. *El palacio...* puede considerarse una realización menor en el itinerario dramático de su autor; un paso en el oficio.

Su próxima entrega manifestará un salto. *La esquina de los concejales* (1962) es una comedia donde humor y absurdo se dan la mano con eficacia. Dorr retrocede otra vez en el tiempo y encuentra en los políticos y las elecciones de la neocolonia una situación que desarrollar. Su sentido crítico es explícito, pero no entorpece ni disminuye el alcance de la obra; que posee una estructura sencilla y una conformación de los personajes siguiendo roles o tipos fijos —sin implicaciones psicológicas esenciales— que adelantan en gran medida los rasgos que caracterizarán a los protagonistas de *La chacota*.

A continuación escribirá *Maravillosa inercia* (1963-64) y *Clave de sol* (1965-68), dos farsas bien emparentadas temática y formalmente, que se desenvuelven en una atmósfera ya conocida en *Las pericas*. Dorr pretende mostrar al desnudo a una burguesía decadente, sin escrúpulos y frustrada que da señales de una descomposición irremediable. Para lograrlo recurre a la incomunicación y a la pérdida de identidad que experimentan los personajes y elabora un juego macabro donde los hijos se ven imposibilitados de reconocer a los padres y los nombres de amos, sirvientes y amigos se confunden hasta provocar el caos.

Con *La Chacota* Nicolás Dorr arriba a una cima de su producción dramática. La comedia — que no es tal, pues incluye situaciones realmente trágicas —, incursiona en el ambiente del solar y los tipos populares. Pero, a diferencia de *La esquina de los concejales*, aquí los caracteres se distinguen por po-

seer un perfil individual propio y motivaciones bien delineadas que les permiten reaccionar ante un medio que los anula.

Uno de los mayores aciertos de *La chacota* es la creación del personaje de Lolita, la vieja bailarina del Alhambra que ha enloquecido y en su afán de negar el pasado, construye un falso mito señorial. Esta Lolita es la misma que luego protagonizará el monólogo *Yo tengo un brillante* (1978), donde su conflicto se agudiza hasta conducirla al reconocimiento de la verdad que intentaba falsear. Es en este tipo de caracteres donde el autor pone a prueba su talento, al hilvanar situaciones ridículas y desgarradoras y a la vez aportar una profunda intención crítica.

#### DE LA IMAGINACION FARSESCA A LA REFLEXION

En el año 1972 Nicolás Dorr recibe el premio UNEAC José Antonio Ramos por su obra *El agitado pleito entre un autor y un ángel*, texto que la crítica ha considerado como demarcatorio, ya que escinde en dos tiempos su teatro.

Con *El agitado pleito...* Dorr propondrá una variación notable en su concepción teatral; una desviación de su camino donde el sentido lúdico, el humor, la espontaneidad y el ridículo, adquirirían una dimensión capital. A este segundo periodo de su dramaturgia corresponde la sustitución de sus obsesiones más recurrentes por otras hasta el momento no planteadas con la misma vehemencia, aparejado esto a un abandono de la creación libre y desprejuiciada. Su obra se hace más racional y cercana en el tiempo. Aunque los personajes burgueses que con tanto ingenio sabe construir no desaparecen del todo y continúan aportando su vaciedad desde posiciones no protagónicas.

Posteriormente escribirá *Un viaje entretenido* (1972-74), *Con todas las estrellas encendidas* (1975-78), *La puerta de tablitas* (1978), *El hombre de La Edad de Oro y Mediodía candente* (1980). *Una casa colonial* (1981-82) significó para el autor un reencuentro en grande con la escena después de transcurridos años de intenso trabajo. Los espectadores respondieron con entusiasmo ante una obra que sentían próxima y tomaba como mundo referencial la cotidianeidad.



Con seguridad durante la gestación de este texto, Dorr experimentó un fervor adolescente. Al menos es ese el espíritu que peculiariza a los personajes. Una vitalidad contagiosa para asumir las tareas que la realidad les encomienda y también —¿por qué no?—, para enfrentar consecuentemente los conflictos que ella le impone.

En *Una casa...* Dorr se desenvolvió con soltura en el género de la comedia; intención que luego retomó en *Vivir en Santa Fé* (1986), pieza que no obstante su ambiente juvenil no alcanzó las bondades de su antecesora.

Dos años más tarde *Confesión en el barrio chino* (1984) acaparaba la atención del público y polarizaba las opiniones de la crítica. El encuentro de Violeta, mujer madura que en su juventud ejerció la prostitución, y un supuesto periodista, tomando como locación un reservado del restaurant Pacífico situado en el barrio chino habanero, desencadena los sucesos de la obra. Un empeño que no cristalizó del todo a causa de su excesiva insistencia en el tono narrativo y una caracterización algo inverosímil de la protagonista.

No obstante estas y otras consideraciones Dorr la cataloga como su pieza más madura y un intento de crear un drama siguiendo el sentido aristotélico, no sin reconocer influencias de autores tan notables como Albee, Joyce, Tennessee Williams y O'Neill. Podría parecer que Nicolás Dorr encaminaba sus pasos hacia un teatro cada vez más alejado de la comedia y la farsa, otorgando prioridad a uno eminentemente reflexivo. Su posterior estreno lo confirma.

## UNA CONFRONTACION IMPRESCINDIBLE

NURIA. Cada día rechazo más las formas perfectas, las frases efectivas para cada momento.

*Confrontación* fue una idea persistente para Dorr. Durante casi tres lustros moldeó situaciones y puntualizó diálogos. Paradójicamente en ese lapso escribe y estrena obras que no guardan relación alguna con el texto que aquí presentamos. Ya en el Encuentro de Dramaturgia 1984, celebrado en la ciudad

de Camagüey, se hace referencia a esta pieza. Pero su estreno no ocurrió hasta 1989, año en que la dirección del Teatro Nacional lo asume como proyecto.

*Confrontación* semeja una isla en la obra total de su autor. Analizada con detenimiento, podría emparentarse con *Una casa colonial* por su voluntad manifiesta de aproximarse a una realidad hermosa y palpitante, no exenta de imperfecciones.

Esta pieza deviene un homenaje a Tamara Bunke, la inolvidable Tania la guerrillera. Pero no constituye una simple alabanza, sino un texto polémico y audaz que toma la figura de la heroína como punto de partida para la reflexión.

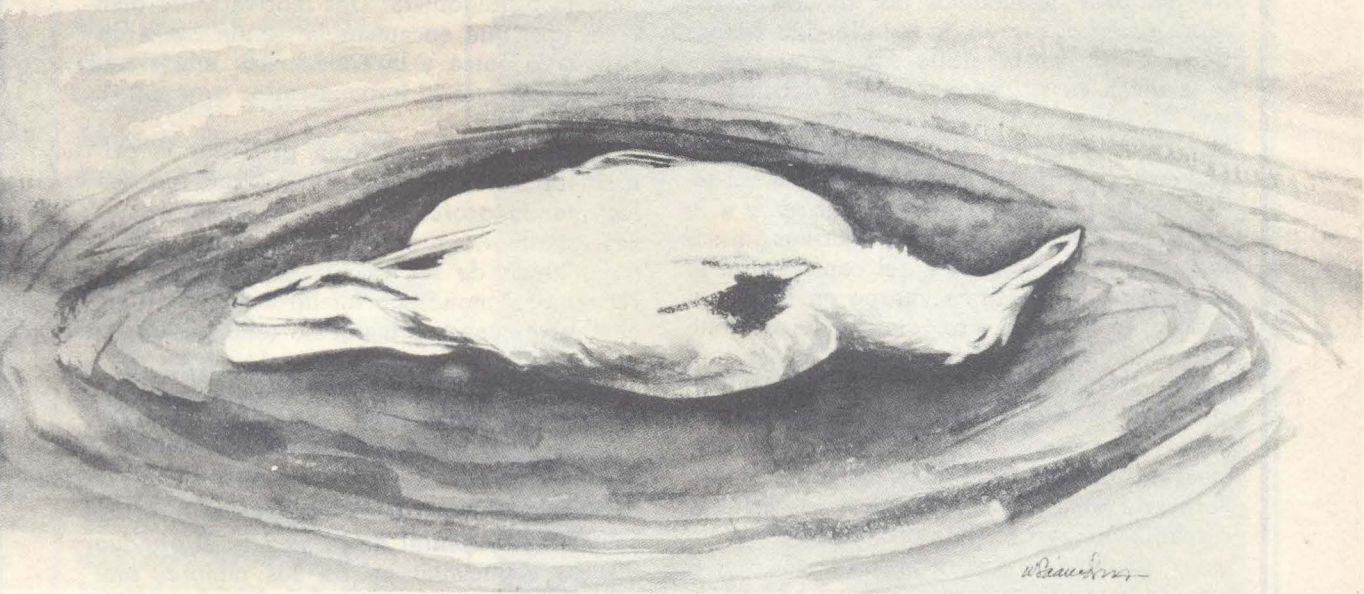
Las primeras acotaciones —*Un escenario desnudo. Sobre el piso un ensamblaje de diferentes niveles y tamaños forma un improvisado espacio de representación a nivel del piso y delante del entarimado habrá sillas dispuestas para un debate*—, proponen el código de la acción: el intercambio de opiniones, el enfrentamiento a conductas dogmáticas...

Nuria, la actriz a quien le ha sido asignado el personaje de Tamara-Tania-Laura en un proyecto teatral, se muestra inconforme ante la manera poco convincente en que ha sido tratada la figura de la heroína. Ella desea ahondar en la vida de Tamara y conocer la verdadera naturaleza que se esconde bajo la leyenda, su conducta diaria y los matices de sus actos.

Mas este noble empeño no es secundado por el colectivo teatral. Octavio, el director, advierte: «No estamos haciendo una obra sobre una mujer común y corriente». E incluso, en un alarde de autoridad, ha retirado del libreto parlamentos tomados de cartas y documentos reales de la heroína, que pudieran prestarse a confusión por su tono «pesimista» y nada «combativo».

¿Puede un artista, un auténtico creador, brindar una imagen tergiversada de la realidad? ¿Cómo enfrentar la representación de los héroes? ¿Qué debe entenderse por «respeto» al escribir sobre ellos? ¿Falsear la verdad en aras de crear figuras de una pureza extrema, a todas luces ficticia? Estas y otras interrogantes asaltan a Nicolás Dorr en





*Confrontación*, un texto que plantea temas hasta ahora no abordados por la dramaturgia nacional y que se distingue por ser portador de profundas reflexiones y connotaciones éticas.

El «público especial» que se ha reunido para brindar sus testimonios acerca de las relaciones personales que sostuvieron con Tamara, está dispuesto a cooperar en el sentido tradicional del término. Habrá espacio para elogiar bondades y aciertos, entereza y coraje. Pero Nuria desea cruzar la frontera de la convencionalidad e indagar hasta conocer las aristas menos divulgadas donde, como es comprensible, también tienen cabida la soberbia y el amor. Para la actriz, aceptar la visión del director entraña un problema de principios. Paralelamente a esto, vive una traumática situación matrimonial que entorpece aún más su identificación con el personaje.

Lo que para ella debiera significar un honor —la posibilidad de interpretar a una mujer ejemplar—, es sólo una angustia. La imagen que dramaturgo y director han creado de Tamara resulta tan perfecta que quien intente pararse a su lado se sentirá como un insecto, convencido de que no posee las cualidades que alguna vez puedan conducirlo a la heroicidad; anulando así el héroe potencial que todos llevamos dentro.

Cómo enfrentar a un personaje tan abnegado si en la vida personal no se es capaz de mantener una actitud semejante? ¿Qué hacer ante las sucesivas misiones internacionalistas del esposo y la imposibilidad de sentirse feliz a causa de una soledad cada vez más prolongada?

Evidentemente Nuria no puede sentir como Tamara. Al menos como esa Tamara que

le han propuesto llevar a escena. Por este motivo para ella es vital cuestionar, promover la polémica en aras de apresar la imagen real de la mujer que fue Tania, y de su necesidad de encontrar respuesta a un serio problema conyugal.

La actriz reclama el derecho a ser considerada una heroína cotidiana del trabajo y el hogar —de esas a quienes no se le otorgan medallas ni se entrevistan en los periódicos—, y a huir del esquema que cataloga a los hombres de modelos por su desempeño glorioso en el campo de batalla. Los héroes no nacieron con tal título. Hay a quienes la vida ubica en situaciones donde deben probar su integridad y valentía. Pero también hay quienes con su discreto batallar construyen una sociedad como la nuestra. El tema del internacionalismo es recurrente a lo largo del texto —uno de los motivos fundamentales de agudización del conflicto de la protagonista—, y toma cuerpo en César, el esposo de Nuria, periodista que durante años ha cumplido misiones en el extranjero, reportando desde zonas de guerra. Aquí la cuestión es vista desde su ángulo más humano al prevenir acerca de las consecuencias que para la familia puede acarrear tan necesaria y hermosa tarea. Nuria necesita la cercanía del esposo. Sus prolongadas ausencias han minado poco a poco la relación. A esto se suma la maternidad frustrada de la protagonista a causa del egoísmo de César, quien ya cuenta con un hijo de una relación anterior. Nuria se encuentra sola y necesitada de un diálogo que queda trunco. Dorr maneja aquí elementos tan importantes como la entrega, la fidelidad, la realización personal de los cónyuges y la estabilidad familiar.

Ante la evidencia de la situación personal de la actriz, los «espectadores reaccionan adoptando diversas posiciones. Se entabla un verdadero debate donde unos la acusan por su escasa comprensión del problema y otros aluden a su inmadurez y poco sentido del sacrificio. Para la mayoría resulta obvio que Nuria no tiene puntos de contacto con Tamara, por lo que no podrá interpretarla.

De particular interés resulta la intervención de la muchacha, cuyas palabras respiran un dogmatismo aplastante. Un personaje por medio del cual Dorr parece alertarnos acerca de los riesgos que entraña una educación

esquemática, respetuosa en todo momento de criterios prefijados e inalterables. En contraposición a este criterio, el joven reacciona desde un ángulo más cálido e indulgente, aportando argumentos de mayor validez.

El autor ha puesto todo su empeño en la caracterización de Nuria. Su imposibilidad de enfrentar el personaje y el desgarramiento ante una situación matrimonial asfixiante, son las dos caras de un mismo conflicto para la protagonista. Dos motivaciones bien enlazadas que encauzan la acción hacia un propósito único y la conducen a una situación límite que le impone saltar o anularse.

Ante tal disyuntiva Nuria opta por la primera opción a pesar de los riesgos que en los planos profesionales y personales esto representa. Al quedar a solas con el personaje, luego de ser expulsada del proyecto, recuerda el monólogo inicial de la pieza que el director censurara por su tono pesimista.

*«Está amaneciendo con un día triste y feo. Frío y desolador. Que te da más ansiedad de estar allí, en nuestra isleta...»*

En *Confrontación* la palabra se erige como sostén fundamental de la pieza y el diálogo directo e incisivo aporta los mejores momentos. La estructura dramática es sencilla y eficiente. No hay adornos ni situaciones innecesarias. Todos los elementos encaminan orgánicamente el conflicto hacia una resolución final. La pieza fluye con un ritmo sostenido y las rupturas formales que aportan las escenas que se muestran a los «espectadores», son portadoras de significados que elevarán la intensidad de la acción.

Esta obra nos presenta a un Nicolás Dorr con otras preocupaciones y estilo. Hablando de los esquemas en la vida y el teatro, de la falta de autenticidad que aún padecemos en determinados aspectos de nuestra vida.

*Confrontación* es para Nicolás Dorr su despedida del teatro, del mundo que tantas satisfacciones le ha brindado. Ahora encamina sus pasos hacia la narrativa. No obstante este cambio de ruta, la escena cubana lo recordará como el joven maldito a quien abuelas y tías bien pudieron haber demandado por la revelación pública de secretos familiares •

# tablas

Libreto No. 24

## CONFRONTACION



de Nicolás Dorr

con métodos modernos. Confrontación, la obra que aparece en el  
libro de las tablas es el primer libro de los autores de  
esta obra.



---

**NICOLAS DORR (Santa Fe, La Habana, 1946)** Poeta y dramaturgo precoz, escribió su primera obra teatral a los catorce años y desde entonces se ha mantenido activo en la creación para la escena. Es graduado de Licenciatura en Lenguas y Literatura Hispánicas en la Universidad de La Habana y cursó estudios en el Seminario de dramaturgia del Teatro Nacional. Ha trabajado como asesor dramático en el ICAIC y ha impartido clases en la Escuela Nacional de Arte y en el Instituto Superior de Arte. Ha publicado y estrenado la mayor parte de sus obras. Obtuvo el Premio de Teatro "José Antonio Ramos" de la UNEAC en 1972 con *El agitado pleito entre un autor y un ángel* y en 1980 el premio de la revista *Diálogo Social*, de Panamá, con *Mediodía candente*. *Confrontación*, la obra que aparece en el libreto de *Tablas*, fue finalista en el Premio Casa de las Américas de este año.



**PERSONAJES**

**NURIA**

**CESAR**

**OCTAVIO**

**MARIO**

**NADIA BUNKE**

**ERICK BUNKE**

**ANGELITA**

**EL COMBATIENTE**

**EL JOVEN**

**LA MUCHACHA**

## Epoca actual

*Escenario desnudo. Sobre el piso, un ensamblaje de tarimas de diferentes niveles y tamaños forma un improvisado espacio de representación. A nivel del piso, y delante del entarimado, habrá sillas dispuestas para un debate.*

*En la tarima central, Nuria está sentada en una silla. Lleva puesta una peluca de cabellos negros que alcanzan sus hombros. Su cuerpo erguido y la altivez de su rostro fulgurante acentúan la vitalidad heroica del personaje que interpreta para alguien que la observa desde el lunetario del teatro.*

**NURIA.** *(Con técnica impecable, pero sin verdadera entrega.)* Está amaneciendo con un día alegre y luminoso que te da más orgullo de ser de allí, de nuestra isleta. *(Como quien memoriza.)* Soy Laura Gutiérrez Bauer. Nací el 5 de enero de 1938, en Buenos Aires, en el barrio de Saavedra. Soy etnóloga. Pronto estaré en Bolivia donde residiré dedicada a los estudios folklóricos. *(Pausa)* Bolivia... Bolivia... yo no le temo a perjudicar a otros con una indiscreción. He dejado de ser yo, para ser algo más abarcador... En los otros existo y por los otros. Es lo más importante. Por eso no me siento sola, porque puedo pensar en el trabajo, en la responsabilidad. *(Pausa)* Soy Laura Gutiérrez Bauer... pero también seré Tania, una guerrillera de la revolución latinoamericana.

*(Desde el lunetario, Octavio aplaude aprobatoriamente. Después, abandona su asiento y avanza hacia el escenario.)*

**OCTAVIO.** ¡Muy bien! ¡Eso es exactamente lo que yo te pedía! *(Sube al escenario y se acerca a Nuria. Esta permanece sentada, sin expresión.)* Ahora sí te puedo perdonar que te hayas perdido una semana. Se ve que estudiaste... *(Hacia el lunetario.)* ¿Qué tú crees, Mario?

*(Mario se levanta de su butaca y avanza hacia la escena.)*

**MARIO.** Me pareció muy enfático.

**OCTAVIO.** No, así está bien. No estamos haciendo una obra sobre una mujer común y corriente... Es bueno que lo diga así, con firmeza. Está muy bien. *(A Nuria)* Procura que quede igual cuando estén ellos aquí. *(Camina hacia un lateral para salir, pero se detiene.)* ¡Se nota que andan bien las cosas con César! Te felicito doblemente. *(A Mario.)* Voy a estar allá afuera esperándolos. *(Sale.)*

*(Mario sube al escenario. Nuria se levanta de su silla y lo espera de pie, mirándolo fijamente. Mario se detiene a distancia y le sostiene la mirada, con una expresión indagadora. Nuria finalmente le sonríe con ironía desafiante, mientras se quita de un movimiento la peluca.)*

**NURIA.** ¡Qué fácil es engañar... ¿no? ¡Qué fácil...!

**MARIO.** *(Señalándose el corazón.)* Yo sabía lo que faltaba...

**NURIA.** Pero yo no puedo hacerlo sólo con técnica... con esa técnica que a Octavio convence. *(Pausa.)* Para entregarme tengo que creer, ¿me entiendes?

**MARIO.** ¿Y quién te lo impide?

**NURIA.** Lo que te hace escribir Octavio.

**MARIO.** Oye, que el escritor soy yo.

**NURIA.** Pero te dejas manipular. *(Pausa.)* ¿Por qué dejaste que te cambiara el monólogo? Tamara escribió otra cosa que era muy interesante... mucho más humana y que expresaba un estado de ánimo... hasta quitaste un párrafo que era tan poético... que ofrecía otra dimensión... ¡y todo para hacerlo más «optimista», más «combactivo»!

**MARIO.** Estamos probando cosas, Nuria.

**NURIA.** «Cosas» no, esquemas. *(Pausa.)* Déjame empezarlo con las palabras de Tamara...

**MARIO.** No, hoy no. Tendríamos que consultarlo con Octavio.

**NURIA.** *(Como para sí.)* Cada día rechazo más las fórmulas perfectas, las frases efectivas para cada momento oportuno.

**MARIO.** ¿A dónde quieres llegar?

**NURIA.** Mejor hablemos de Tamara. *(Pausa.)* Si la convertimos en una figura de mármol, entonces todos nosotros nos vamos a sentir tan pequeños.

**MARIO.** Es ya un mito, Nuria... no es fácil...

**NURIA.** Y después yo, ¡a cargar con esa sombra! ¡A que se me mida por ella!

**MARIO.** ¿Qué estás diciendo?

**NURIA.** ¿Por qué tendremos que ver las cosas de ese modo...? Si hago una alcohólica, por favor que en la vida real no lo sea; pero si lo que tengo que interpretar es a una heroína de las nuestras, entonces Nuria debería ser una gente de las duras, una mujer muy consecuente... porque debe ser digna de hacer ese personaje.

**MARIO.** Tal vez exageras un poco... de todas maneras, para ti debe ser un honor interpretarla.

**NURIA.** ¿Ves? Ahí están las «frases». *(Pausa.)* Yo diría que es una angustia. *(Silencio.)* Mario, es necesario que hagas una pieza profunda... que busques otras posibilidades... tal vez esta noche... conversando con ellos... aunque no sé... hoy habrá aquí nostalgias, admiraciones... *(Pausa.)* Después nosotros tendremos

que encontrar otras cosas... (Pausa.) No te olvides que Laura y Tania fueron leyendas... la mujer real fue Tamara. Tenemos que encontrar lo humano de esta mujer.

MARIO. ¿Y qué es lo humano? ¿Lo sabes tú? Hay muchos tipos de seres humanos. Tú eres un ser humano... ella fue otro ser humano. Tú no puedes hacerla como más te acomode. Tú tienes que sentirte ella.

NURIA. Eso estoy tratando... (Deposita la peluca hacia el fondo del entarimado.)

MARIO. Entonces no habrá más «escenas» ante las salidas de César...

NURIA. No. (Toma la silla y la coloca junto a las otras.) La actriz que esté en este proyecto tiene que entender en todo el internacionalismo de su marido... fijate si es así, que sale de nuevo, no sé por cuanto tiempo... y mírame aquí.

MARIO. ¿Otra vez? ¿Y por qué no me lo habías dicho?

NURIA. Surgió de pronto, en estos días. No tienes que preocuparte esta vez, seguro.

MARIO. Déjame ayudarte, Nuria.

NURIA. (Esquina.) Si fuera como un amigo... sólo como un amigo...

MARIO. Lo puedo ser también.

NURIA. Sólo puede existir él... no quisiera tener que decírtelo... déjalo todo así, por favor... (Pausa.) César y yo nos entendemos. Somos al fin una pareja ideal para una entrevista a toda página... ¡conscientes, enamorados, solidarios!

MARIO. (Evidenciando su ironía.) Tú también las usas...

NURIA. ¿Qué?

MARIO. Las «frases efectivas».

(Octavio regresa por el lateral, acompañado de Nadia y Erick.)

OCTAVIO. Por aquí, por favor. (Se acerca con los visitantes a Nuria y Mario.) Ella es Nuria, la actriz que interpretará a Tania. (Nadia y Erick la saludan.) Y él es Mario, el escritor y al mismo tiempo actor. (Se saludan.) Nuestra actriz está en condiciones especiales para interpretar a Tania... su compañero posee una larga experiencia como internacionalista; no sólo como periodista, sino también como combatiente. Esto la ayuda a entender el ámbito de esta historia.

NURIA. (A Nadia y Erick.) Para mí es una gran responsabilidad interpretar a Tamara. Me siento llena de motivaciones... (Se siente re-

pitando frases hechas.) Debo salir un momento... por favor, discúlpennme... (Mira de soslayo a Mario.)

NADIA. Si, no se preocupe.

(Nuria sale. Mario la sigue con la vista.)

NADIA. (A Octavio y Mario.) Han tenido ustedes una idea muy hermosa. Todo lo que esté relacionado con nuestra hija, con la posibilidad de mantenerla viva, nos entusiasma mucho.

(Se escuchan voces provenientes del lateral. Octavio y los otros miran hacia el lugar.)

ANGELITITA. (Aún sin aparecer.) ¿Por qué no pondrán más bombillos allá fuera...! ¡Y ese pasillo tan estrecho...! (Aparece acompañada por la muchacha y el joven.) ¡Esto es un recoveco! (Reparando en los otros.) ¡Ah, buenas noches! (Descubre a Nadia y Erick.) ¡Si están aquí los padres de Tamara! (Se acerca a ellos.) ¿Cómo está, Nadia? ¿Que tal, Erick? Tamara fue para mí como una hermana. Yo soy Angelita. Estudié con ella en la Universidad. Yo guardo de ella varios vestidos y una bolsa de playa. Tengo fotos, papelitos... Quería tanto conocerlos... Ella y yo éramos inseparables. ¡Pero qué alegría que estén aquí! (A todos.) Esta es una noche histórica... ¡histórica!

NADIA. (A Angelita.) Mucho gusto. Nosotros ya la conocíamos por algunas cartas de Ita.

ANGELITITA. (Presentando a la muchacha.) Miren, esta joven viene por su padre. El le pidió que viniera porque está enfermo. Eran los vecinos de Tamara.

LA MUCHACHA. (A Octavio y Mario.) Aunque yo nací después de su muerte, puedo aportar todo lo que sé por mis padres.

OCTAVIO. Claro, puedes quedarte.

ANGELITITA. Y él es el novio.

LA MUCHACHA. Tratamos de estar siempre juntos. (Pausa.) Pero si ustedes lo consideran, él puede irse. No podría aportar nada.

(Nuria regresa al escenario. Escucha las últimas palabras de la muchacha.)

NURIA. (A todos.) Pero puede opinar. Es interesante una gente joven. (Intercambia sonrisas con el joven.) Propongo que se quede.

OCTAVIO. No hay inconveniente.

ANGELITITA. Nuria... me alegra mucho que sea usted la actriz que interpretará a Tamara... Usted es una gran artista. Y hasta se le parece un poco... ¡Es tremenda tarea! ¿No es verdad, Nuria?

NURIA. (A todos, mientras avanza.) ¿Cómo era el carácter de Tamara? ¿Cómo era con la gente?

OCTAVIO. (A todos.) Podría ser un tema interesante para comenzar... ¿no les parece?

NADIA. De acuerdo. ¿No lo crees, Erick?

ERICK. Sí.

ANGELITITA. Pero vamos a sentarnos, ¿no?

OCTAVIO. ¡Claro! (Otrece asientos.)

ANGELITITA. (Sentándose.) ¡Esto va a ser interesantísimo! ¡Ya aquí hay una obra!

(Los otros se sientan. Nuria permanece de pie.)

NURIA. Yo he lanzado estas preguntas porque necesito interpretar a un ser humano creíble... con sus contradicciones... ¿logro explicarme?

NADIA. Sí, yo la entiendo...

NURIA. Tenía un carácter fuerte, por lo que hemos leído sobre ella. Pienso que podía llegar a ser dura.

(Un silencio embarazoso. Octavio dirige, con discreción, una mirada recriminadora a Nuria. Esta lo obvia.)

ERICK. (A todos. Manteniendo su cordialidad.) Esto no nos había pasado nunca... siempre hablamos de las virtudes de nuestra hija... y es lo que se nos pide... (A Nuria.) Y ahora usted quiere que empecemos buscando sus defectos... (Sagazmente reflexivo.) ¡Son cosas de artistas...!

OCTAVIO. Podemos hablar de otros aspectos.

NADIA. (A Octavio.) No, un momento. (A Erick.) Es interesante reflexionar un poco, Erick... (Pausa.) Esto es como un reto. Y a mí siempre me ha gustado asumir situaciones nuevas... (A Nuria.) De todos modos, nosotros sabemos que ustedes parten de una buena intención.

NURIA. Yo se lo aseguro.

NADIA. Bien... traje algunas cartas que pensé podían ser útiles. En ellas hay pensamientos de Tamara muy hermosos... pero creo que hay una que puede ofrecer algo de lo que usted busca. (A Erick, mientras busca en su bolso.) ¿Te acuerdas, Erick, la carta de respuesta a nuestro cable?

ERICK. Sí.

NADIA. (Encuentra la carta.) Aquí está (A todos.) Todas sus cartas desde Cuba nos las escribía en castellano. (A Nuria.) ¿Quiere usted leerla?

NURIA. Sí, gracias. (Toma la carta y comienza a leer en voz alta.) «La Habana, 14 de septiembre de 1962. Querida mamá, querido papá. Hace pocos días llegó del Ministerio un cable para mí. Contenido: familiares Tamara Bunke sin noticias de ella. Les digo a ustedes, con toda franqueza, que eso me ha disgustado mucho. Porque no han recibido noticias mías

durante algunos meses, ya andan formando bochinche. Y, además, dirigiéndose a donde no deben. No quiero insistir sobre el asunto, solamente esto: primero, aún cuando lo consideren imprescindible no se dirijan al Ministerio; segundo, yo creo tener padres revolucionarios, comunistas, padres que aunque quieran a sus hijos y se preocupen por ellos, están forjados en la lucha y saben que la revolución exige mucho...»

NADIA. (A Nuria.) Ese es el párrafo. (Recibe la carta y la devuelve a su bolso.)

ANGELITITA. Pero... esa es una carta en la que ya puede verse a la futura heroína que fue.

NADIA. Si... suele entenderse de ese modo... y nosotros lo aceptamos. (Pausa.) Pero, en aquel momento, para nosotros como padres, esa carta...

ERICK. (A Nadia y a los otros.) Pero habría que considerar que desde que Ita nació, allá en la Argentina donde vivíamos como exiliados, conoció en la casa un ambiente de lucha clandestina... de rigor... y después, cuando regresamos a Alemania, ella se hizo una joven muy independiente... Además, el volver a Latinoamérica... que era su deseo, y el estar aquí, la hicieron despreocuparse por un tiempo de nosotros...

NADIA. (A los otros.) Eso lo entendemos... Pero, a veces, las madres necesitamos que se comprenda que de pronto podemos sentirnos desesperadas... por eso me pareció dura la forma en que ella...

ANGELITITA. Si, Nadia... hay momentos en que se puede dejar una impresión de dureza... Pero eso en Tamara no era lo determinante... ustedes lo saben mejor que yo... a veces conmigo podía ponerse muy brava, pero al rato se le pasaba y lo que quedaba entonces era su gran nobleza... y su alegría. (Pausa.) ¡Nosotras nos divertíamos tanto! (A Nuria.) Nuria, usted tiene que aprender a sonreír como Tamara... Tenía una sonrisa que lo llenaba todo... (Muy entusiasmada.) Le gustaba tanto cantar, tocar la guitarra, el acordeón... (A Octavio y Mario.) Tienen que poner un momento en que ella cante.

LA MUCHACHA. (A Angelita y a los otros.) Una vez, en una fiesta en mi cuadra, se reunieron todos los vecinos en el jardín de mi casa. Tania era la que cantaba.

ANGELITITA. (A todos.) Me acuerdo como si hubiera sido ayer... (A Octavio y Mario:) Esa escena sí daría la imagen de Tamara que el público espera.

OCTAVIO. (A todos.) Nos han compuesto una canción con unos versos que a Tania le gustaban. Teníamos pensado que Nuria se las cantara.

(Mario toma una guitarra que estaba sobre una tarima y se la otrece a Nuria. Esta la toma.)



ANGELITA. Sí, como si fuera aquel día. (Al joven y a la muchacha, mientras sube a una de las tarimas.) Vengan ustedes, como si hubieran estado. (Ellos la siguen.) Nos sentamos así, sobre la yerba. (Hace lo dicho, los jóvenes se sientan también en el piso de la tarima, junto a ella.) Era ya de madrugada... Tamara entonces nos empezó a cantar. (Pausa.) Nuria, por favor, cántenos como Tamara.

(Nuria se dirige a la tarima donde está Angelita y se sienta en el piso. Inicia la melodía en la guitarra y comienza a cantar.)

NURIA: «Dejar un recuerdo  
con que he de irme  
cual flores que fenecen...  
¿nada será mi vida alguna vez?  
¿nada dejará en pos de mí  
en la tierra?  
Al menos flores,  
al menos cantos.  
¿Cómo ha de obrar mi corazón?  
¿Acaso en vano venimos a vivir,  
a brotar en la tierra?  
Al menos flores...  
Al menos cantos...  
Al menos flores...  
Al menos cantos...»

(Todos quedan en silencio, se ha creado una atmósfera muy íntima.)

ANGELITA. (A Nuria.) Cántenos otra vez esa última parte, por favor...

NURIA. (Canta, acompañándose de la guitarra.)

Al menos flores...

ANGELITA Y NURIA.

Al menos cantos.

(Los otros cantan también.)

TODOS. ¿Cómo ha de obrar mi corazón?  
¿acaso en vano venimos a vivir,  
a brotar en la tierra?  
Al menos flores...  
al menos cantos.  
Al menos flores,  
Al menos cantos.

(Un silencio. No saben qué decirse.)

NURIA. (A Octavio.) Tal vez sería interesante presentarles ahora las escenas.

OCTAVIO. (A los otros.) ¿Estarían de acuerdo?

NADIA. Sí, por favor.

OCTAVIO. (A todos.) Se trata de los encuentros que tuvo Tania con un enlace cubano allá en Bolivia. (A Nuria y Mario.) Empezamos.

(Nuria deja la guitarra y toma la peluca negra. Se la coloca. Se pone un abrigo y un pañuelo amarillo al cuello. Los que estaban sobre la tarima

central la abandonan y ocupan puestos en las sillas. Nuria sube a la primera tarima, preparada para la escenificación.)

OCTAVIO. (A los otros.) Primera escena: «El encuentro.»

1

(Nuria, como Tamara —quién a su vez personifica a Laura Gutiérrez—, se desplaza por el entarimado, como quien pasea intranquilamente. Mario, como el enlace, la sigue.)

MARIO-ENLACE. (Deteniéndola.) Por favor, señorita, ¿podría decirme dónde queda el cine Bolívar?

NURIA-LAURA. En la calle Simón.

MARIO-ENLACE. ¿Cerca de Sucre?

NURIA-TAMARA. (Muy bajo y tratando de contener la alegría por el reconocimiento.) Al fin... (Pausa.) Dígame a dónde podemos ir.

MARIO-ENLACE. Usted tiene más tiempo que yo en esta ciudad. escoja usted.

NURIA-TAMARA. Tengo una amiga que tiene un cuartico en Calacoto y siempre me presta la llave; pero tendríamos que esperar hasta el lunes o el martes.

MARIO-ENLACE. ¡Y hoy es sábado!

NURIA-TAMARA. Ella se pasa los fines de semana allí.

MARIO-ENLACE: Llevo seis días esperando por usted y ahora ¡hasta el lunes o el martes!

NURIA-TAMARA. (En juego.) Soy una mujer difícil, ¿eh? (Pausa.) ¿Trae carta para mí?

MARIO-ENLACE. El lunes o el martes se la entregaré.

NURIA-TAMARA. Entonces yo tendré que tener más paciencia que usted.

(Los actores rompen la representación.)

OCTAVIO. (A los otros.) «Encuentro en el cuartico del Calacoto», Segunda escena.

2

(En otra tarima. Nuria se quita el abrigo; Mario saca de su zapato el correo.)

NURIA-TAMARA. Deme acá, rápido. (Toma la carta y comienza a leer para sí.) Yo creía que ya me habían olvidado... (Continúa leyendo.)

MARIO-ENLACE. Eso no lo debe ni pensar. La revolución nunca puede olvidar a quien le sirve como usted lo está haciendo. (Un silencio.) Ese joven con el que la he visto, ¿es el futuro esposo?

NURIA-TAMARA. *(Guarda la carta.)* Sí. Es un buen muchacho... yo trato de ayudarlo. Casándome con él puedo obtener más rápidamente toda la documentación legal. *(Pausa.)* ¿Están de acuerdo?

MARIO-ENLACE. Sí.

NURIA-TAMARA. Explíquele muy bien todo esto a mi «negrito» allá en La Habana. Dígame que es una necesidad. Por favor, explíquele bien todo.

*(Un silencio. Mario se aparta de Nuria. Asume una función de narrador, sin abandonar su caracterización.)*

MARIO-ENLACE. Los encuentros en Bolivia se hacían muy difíciles. Había muchos guardias por todas partes. Era peligroso... Decidimos vernos fuera del territorio.

*(Mario y Nuria se preparan para la próxima escena. Pasan a otra tarima.)*

OCTAVIO. *(A los otros.)* Tercera escena: «Encuentro en Brasil. Hotel Hondais, Sao Paulo»

3

MARIO-ENLACE. ¡Por favor, Tamara, es ridículo que seas tan ahorrativa! Date cuenta de que me hago pasar por un comerciante. No puedes estar con ropa vieja y mala. Además eres joven, a toda joven le gusta vestir más o menos regular, ¿no?

NURIA-TAMARA. ¿Y olvidar que esos vestidos caros los compraré con dólares que hacen falta a nuestro país?

MARIO-ENLACE. ¿Vas a darme una charla política...?

NURIA-TAMARA. ¿Sabes lo que yo quisiera? Abrir en Bolivia un buen negocio y hacer mucho dinero...

MARIO-ENLACE. ¿Y eso para qué?

NURIA-TAMARA. ¿Te imaginas qué lindo sería que en lugar de recibir dólares, yo pudiera enviarlos...? *(Pausa.)* ¡Qué imbécil eres! ¡No me entiendes! *(Mario-Enlace juega al enojado.)* Bueno, está bien. Ya terminé. Pero, no te pongas bravo. ¡Mira! *(Hace muecas simpáticas.)* «Boquita de pescadito». *(Mario-Enlace termina por reír.)* Deberíamos cambiar de hotel. Este es muy caro.

MARIO-ENLACE. No vale la pena. Gastaríamos más en el traslado. Dentro de dos días nos vamos a un apartamento en la playa Itarare. Allí empezaremos el entrenamiento.

*(Los actores rompen la representación. Buscan otra tarima.)*

OCTAVIO. *(A los otros.)* Cuarta escena: «Encuentro en el apartamento.»

4

*(La atmósfera es tensa y de agotamiento.)*

NURIA-TAMARA. ¡Mire, esa forma de hacer preguntas es lo que me molestaba de los profesores cubanos! Yo no soy una niña de primaria.

MARIO-ENLACE. Mañana cambiaremos las asignaturas.

NURIA-TAMARA. A ver si descanso...

MARIO-ENLACE. Con los mismos horarios.

NURIA-TAMARA. ¿Qué?

MARIO-ENLACE. No te insubordinates que mi informe sobre ti va a ser muy positivo.

NURIA-TAMARA. ¡Y no lo hagas así para que veas! *(Aplica un golpe de Kárate y tira a Mario al piso.)* Tus clases de Kárate son las que más me han gustado.

*(Los dos terminan por reír. Rompen la acción dramática.)*

OCTAVIO. *(A los otros.)* Última escena: «La despedida.»

5

*(Mario se sitúa en la tarima del centro, de espaldas a Nuria, quien se le acercó desde la otra tarima y le cubre los ojos con las manos, sorpresivamente. En ese momento entra César por un lateral del escenario y se ubica silenciosamente en una de las sillas vacías. Lleva varios días sin afeitarse. Está agotado. Nuria y Mario no lo ven. Octavio repara en él y lo saluda a distancia. César responde con un vago gesto y queda mirando fijamente hacia Nuria. Mario-Enlace se voltea hacia Nuria-Tamara.)*

NURIA-TAMARA. ¿Ya tienes el boleto?

MARIO-ENLACE. Sí. El ómnibus sale en cinco minutos.

NURIA-TAMARA. *(Descontando.)* Déjame verlo.

MARIO-ENLACE. *(La esquivo, jugando.)* Cree en mí.

NURIA-TAMARA. ¡Déjame verlo, te digo! *(Le arrebató el boleto y lo lee.)* ¡Cómo te gusta fastidiarme! *(Pausa.)* Tenemos tiempo para pasear por última vez... ¿de acuerdo?

MARIO-ENLACE. Pero no muy lejos.

NURIA-TAMARA. Algún día nos veremos cuando nuestra causa haya triunfado... te agradezco mucho lo que me has enseñado y que me has soportado todas mis cosas... he aprendido mucho contigo.

MARIO-ENLACE. Vamos, Tamara, que me pones sentimental...

NURIA-TAMARA. Dile a mi negro que lo quiero mucho. Que pienso en él siempre. Dile que

8

cuando este trabajo haya terminado volveremos a estar juntos... *(Descubre a César y se pone muy nerviosa.)* Que mientras tanto viva su vida... *(Mira fijamente a César.)* Dile... *(No puede continuar.)*

*(Mario busca el punto de atención de Nuria. Inmediatamente sospecha una situación difícil. Le habla a los otros.)*

MARIO. Es todo. Sólo tenemos escrito hasta aquí. *(Los otros aplauden entusiasmados. Mario impone su voz.)* Propongo que hagamos un descanso. Tenemos en un salón un pequeño brindis. ¿Vamos?

OCTAVIO. *(En lo mismo que Mario.)* Sí, será una buena pausa. *(A los otros, mientras camina hacia un lateral.)* Por aquí, por favor...

*(Los otros se levantan de sus asientos y comienzan a caminar tras Octavio. Mario atiende a Nadia y Erick y los conduce hacia el lateral.)*

NADIA. *(A Mario.)* Ha sido muy interesante...

ANGELITITA. *(A los jóvenes, mientras caminan.)* Ahora cuando más fuerte se estaba poniendo todo... ¡estos artistas tienen cada idea...!

*(Todos salen. César y Nuria quedan solos, a distancia.)*

CESAR. *(Cargado.)* ¿Dónde estabas?

NURIA. *(Al punto de perder sus fuerzas:)* Pasé unos días en un hotel. El resto en casa de una amiga... *(Pausa.)* ¿Por qué has venido?

CESAR. Salgo esta madrugada.

NURIA. *(Después de un silencio.)* ¡Y yo que pensé que mi ausencia podía hacerte cambiar de idea...! ¡Afeitate, vas a dar muy mala impresión en el aeropuerto!

CESAR. Sigues en lo mismo...

NURIA. Tú también.

CESAR. No sé para qué vine... *(Camina para salir.)*

NURIA. *(Deteniéndolo.)* Pero... ¿no ves cómo me siento? Que estoy atrapada en una situación que no resisto... que tengo que hacer cosas, decir cosas que atentan contra mí misma. Y no quiero eso más. Que quiero estas cosas pequeñas de nosotros dos solos. Pero tengo que callarme ante los otros... y tengo que gritar lo que los otros gritan. Y estoy al estallar... y no es bueno hacerlo. *(Se aterra a César.)* Déjame confiar en ti, déjame ser sincera, déjame serlo contigo.

CESAR. *(Abrazándola.)* He estado como un loco en estos días. Sólo pensaba en ti. Yo no quiero que sufras. Yo quiero hacerte feliz, Nuria... yo necesito hacerte feliz... no podía estar más así, esperándote... esperándote...

¡Cómo me has estado perjudicando en todos estos días... ¡No voy a poder hacer bien las cosas allá por tu culpa... *(Se separan.)* Parece que te complace destruirme. ¡Yo no pienso como tú! ¡Nunca voy a pensar como tú! *(Intenta abrazarla de nuevo.)* Ven... ven...

NURIA. *(Apartándose.)* No. Es mejor que hable. Que me conozcas.

CESAR. Ahora no hay tiempo.

NURIA. «¡Nunca hay tiempo!» Para mí nunca hay tiempo. Eres tú y tú.

CESAR. Sí, yo. Porque lo que tú quieres es que yo sea un mierda ante los otros. Que nadie me considere más que tú. *(Pausa.)* Déjame en paz, Nuria. ¡Déjame vivir! Haz tú lo tuyo.

NURIA. Sí... ¡qué fácil! Si yo no puedo hacer nada... tendría que probar sin ti, pero sin ti de verdad. *(Pausa.)* Y ya empezaba a lograrlo... y hasta recibí los aplausos de Octavio. *(Pausa.)* Puedo hacerlo. Hoy lo supe. Y tú no vas a enredarme de nuevo. *(Pausa.)* Voy a seguir este trabajo hasta el final, César.

CESAR. No debías hacerlo pensando como piensas. ¿Cómo podrás hablar con sus palabras? ¿Cómo vas a ser tan poco honesta!

NURIA. Soy una actriz.

CESAR. Deberías ser un ser humano.

NURIA. ¿Y qué es un ser humano! ¿Alguien que acate y acate? ¿Ese es el ser humano que quieres hacer de mí?

CESAR. Si pudiéramos vivir tranquilos...

NURIA. Tú no puedes soportar un día tras otro en tu casa, con tu mujer. Eres capaz de sacrificar lo nuestro por acumular méritos.

CESAR. Tú a mí no me conoces ni me vas a conocer nunca.

NURIA. Y tú, ¿te conoces? ¿te conoces?

CESAR. Tendrías que haber estado donde yo he estado para que entendieras, para que entendieras, un poco.

NURIA. Yo sólo entiendo lo que tú me dejas.

CESAR. Estoy casado con un histérica, con una loca.

NURIA. ¡Ay, no puedo más...! *(Tratando de contener un grito.)* ¡No puedo más!

CESAR. Cállate. Cállate. La gente como tú tiene que estar callada. ¡Tú bien callada! Tú no mereces nada. La gente como tú lo único que da es lástima. Con gente como tú estaríamos perdidos en este país. ¡Tú bien calladita, eh! ¡Calladita y tranquila! ¿De acuerdo?

(Entra Octavio)

OCTAVIO. ¿Pero qué es lo que pasa aquí?

(Nuria se aparta sin responder.)

OCTAVIO. César, dime tú. No tengo mucho tiempo.

CESAR. Me voy esta madrugada para Nicaragua. Serán varios meses. Ella se fue de la casa hace diez días por esto. Sabía que hoy podía encontrarla aquí.

OCTAVIO. (Mirando a Nuria.) ¡Otra vez los problemitas matrimoniales!

NURIA. No son «problemitas»; son mis asuntos. Los míos.

OCTAVIO. Sí, los traumas de Nuria son lo único que cuenta. Y ahora que el trabajo de Mario y mío, ¡se hunda!

NURIA. Sólo piensas en ti, en lo tuyo, como él. No se puede pensar un poco en Nuria. Yo soy la que no cuenta.

CESAR. Pero cuentas para Mario, ¿no lo dices siempre?

NURIA. Sí, es verdad. El es tan diferente.

CESAR. (Agresivo.) ¡Esa relación se va a acabar...!

OCTAVIO. Lo mejor que hacen es irse los dos ahora mismo. (A Nuria.) Voy a continuar el trabajo sin ti, ¿me entiendes?

NURIA. (A Octavio.) Aquí no va a haber ningún problema, Octavio. Voy a atenderlos. (Sale por el lateral.)

CESAR. (Intentando seguirla.) Nuria.

OCTAVIO. (Deteniéndolo.) A Nuria hay que dejarla así. Yo la uso. Pero tú no puedes hacer lo mismo... tú tienes que compartir tu vida con ella. (Pausa.) Yo, en tu lugar, me iría ahora mismo.

CESAR. Eso es lo que te conviene a ti, pero a mí no. Yo tengo que volver a hablar con ella.

OCTAVIO. Pero no será aquí.

(El combatiente entra por un lateral.)

EL COMBATIENTE. Buenas noches.

OCTAVIO. ¡Usted! Pero qué sorpresa tan grande... Nosotros no lo hacíamos en La Habana.

EL COMBATIENTE. El viaje se postergó hasta dentro de unos días. ¿Se va a efectuar el encuentro?

OCTAVIO. Sí. Ya habíamos comenzado. Como no contábamos con usted...

EL COMBATIENTE. No hay problema. ¿Todavía puedo participar...?

OCTAVIO. Por supuesto.

(Mario y el resto de los personajes regresan; excepto Nuria.)

EL COMBATIENTE. (Por los padres de Tania.) ¿Qué tal, Nadia y Erick? ¡Otra vez nos encontramos!

(Se saludan.)

NADIA. ¡Qué bueno que va estar con nosotros!

ERICK. Sí, es muy bueno.

OCTAVIO. (A Angelita y los jóvenes.) El compañero fue combatiente de la guerrilla. Uno de los pocos sobrevivientes.

(La muchacha se separa del grupo, llevando consigo al joven y deseosa de demostrar al combatiente un deslumbramiento halagador.)

LA MUCHACHA. Es un alto honor conocerlo. Mis padres fueron amigos de Tania.

(El combatiente la saluda con una sonrisa.)

ANGELITA. ¡Es formidable que esté usted aquí, con nosotros...! Para saber de Tania. Cuando Tamara se fue de Cuba para esa misión, ella me dijo que iba a hacer un recorrido por algunos países de Europa y que después regresaría definitivamente a la R.D.A. (Pausa.) A mí aquello me extrañó tanto... porque ella era tan latinoamericana. Claro, no podía sospechar lo que había en realidad. Fue muy reservada. (Pausa.) Pero después, cuando se supo de la muerte de la guerrillera y se dijo su verdadero nombre, me pareció todo tan lógico... Quiero saber de ella allá en la guerrilla, cómo fue exactamente su muerte... (A Nadia y Erick.) Disculpenme, por favor. Ha sido una imprudencia.

NADIA. No se preocupe. Estamos acostumbrados a hablar de estas cosas.

OCTAVIO. Bueno, podemos entonces continuar. (A Mario.) ¿Dónde está Nuria?

MARIO. Ahora viene.

OCTAVIO. (A los otros.) Sentémonos, por favor.

(Mientras los otros se van sentando, Cesar se dirige al lateral por donde saliera Nuria. Mario se le interpone.)

MARIO. Déjala.

CESAR. No te metas en este asunto.

(Entra Nuria. César intenta detenerla. Ella logra avanzar hacia el combatiente.)

NURIA. Buenas noches, yo soy Nuria.

EL COMBATIENTE. Por supuesto que lo sé. En casa todos la admiramos mucho. Pero trabaja usted poco... ¿por qué?

(Nuria sonríe y lo mira fijamente, sin responder.)

OCTAVIO. (A todos.) Bien, si ustedes creen podemos continuar. (Pausa.) Hay algo en la personalidad de Tania que pienso deberíamos destacar en nuestra obra. Y es esa facultad de saberse ajustar a los problemas colectivos... (Mantiene una mirada sobre Nuria.)

LA MUCHACHA. (Dispuesta a hacerse sentir.) Es cierto... casi siempre... (A Octavio.) ¿Puedo?

OCTAVIO. Continúa.

LA MUCHACHA. Casi siempre su apartamento estaba lleno de compañeras y compañeros latinoamericanos... ella los dejaba dormir en la sala, en los cuartos, donde cupieran... no tenían dónde estar e iban para su casa. (Pausa.) Un día dejó de ser nuestra vecina... una compañera chilena tenía un apartamento pequeño y eran muchos. Tania le cambió el suyo que era mucho más grande...

OCTAVIO. (A los otros.) Situaciones como esas nos gustaría presentar en la obra.

ANGELITITA. Es que ella siempre me decía: «el que no es capaz de hacer cosas pequeñas, no será capaz de realizar cosas grandes».

MARIO. Yo pienso que solamente una persona que tuviera un profundo sentido del sacrificio podía llegar a incorporarse a la guerrilla.

NURIA. (A Mario y buscando la relación de los otros.) Pero eso era algo que ella disfrutaba, ¿no?

EL COMBATIENTE. (A Nuria y a todos.) Tania siempre tuvo una gran vocación revolucionaria... ¿no es así, Nadia?

NADIA. Ella era lo que menos importaba para ella misma...

ERICK. Siempre lo que estaba a su alrededor era lo importante.

NURIA. Todo lo que se ha dicho es muy válido, pero...

OCTAVIO. (A Nuria.) Y nos sirve de mucho.

NURIA. Pero hay un aspecto muy significativo para mí que quisiera que se tratara...

MARIO. Todo lo que se está abordando es significativo.

NURIA. Parece que quieren impedirme que hable, como si fuera a decir algún disparate... por favor... (A todos.) Yo creo que Tamara no

fue una persona disciplinada al punto de perder su individualidad. (Al combatiente.) Por la documentación que conozco, ella cometió una gran indisciplina en Bolivia por tal de sentirse realizada.

EL COMBATIENTE. ¿A qué se refiere usted?

NURIA. Tengo entendido que a ella se le había preparado para viabilizar la llegada de guerrilleros a la selva, para establecer contactos importantes en Bolivia y en el extranjero; pero no para quedarse en la guerrilla...

EL COMBATIENTE. Eso es cierto. Y esas tareas las cumplía admirablemente. (Pausa.) Nosotros sabíamos que para ella lo más grande era permanecer con nosotros, pero era incapaz de pedirlo porque estaba muy clara de cuál era su misión. (Pausa.) Incluso ella recibió la orientación de no regresar a la selva, pues ya resultaba peligroso...

NURIA. Precisamente, a eso me refiero.

EL COMBATIENTE. Pero las cosas no fueron como usted las ve. No hubo el egoísmo de «sentirse realizada». Hubo una situación muy especial que la hizo volver. ¿Quiere conocerla?

NURIA. Sí.

EL COMBATIENTE. Dos compañeros debían sostener una entrevista sumamente importante y urgente con el Che, y de pronto no había quién pudiera llevarlos hasta allí. (Pausa.) Esa fue la verdadera causa. ¿Lo entiende ahora?

(Nuria queda en silencio.)

EL JOVEN. (Al combatiente.) Entonces lo más significativo es que ella fue capaz de arriesgar su propia seguridad ante una necesidad de la guerrilla.

LA MUCHACHA. (A Octavio y pendiente de la reacción del combatiente.) Eso es lo que ustedes deben destacar.

(Un silencio.)

EL COMBATIENTE. (A Nuria.) Después se produjeron varias circunstancias imprevistas, entre ellas el ser detectada por el enemigo, que hicieron imposible su regreso a La Paz.

ERICK. (Al combatiente y a Nuria.) Y permitieron que se cumpliera lo que ella más deseaba...

OCTAVIO. (A todos.) Eso está muy claro. Así lo presentaremos en la pieza, pueden estar seguros. (Al combatiente.) A nosotros nos haría mucha falta que usted nos orientara con respecto a esta obra... (Extremando su humildad.) ¿Cómo deberíamos hacerla...?

EL COMBATIENTE. (A Octavio, pero relacionándose también con los otros.) Pero los artistas son ustedes...

OCTAVIO. Yo quiero decir desde el punto de vista político... qué debemos decir...

*(Nuria y Mario intercambian miradas de perplejidad.)*

EL COMBATIENTE. *(Amable.)* ¿No están seguros?

OCTAVIO. Pero sería conveniente su punto de vista.

EL COMBATIENTE. *(Halagado.)* En todo lo que pueda ayudarles... *(Pausa.)* Realmente me sorprenden... no pensaba que los creadores fueran tan modestos. *(Sintiéndose dueño de la situación.)* Este es un proyecto con el que deben ser extremadamente cuidadosos.

*(Un silencio. Se expande una atmósfera de expectativa.)*

OCTAVIO. Lo sabemos. Por eso no queremos fallar.

*(Nuria busca la mirada de Mario. Recibe su impotencia.)*

EL COMBATIENTE. *(Sin poder evitar un tono grave y sentencioso.)* Siempre es importante cómo se presente la figura de una heroína.

*(La muchacha evidencia su aprobación con amplios y repetidos gestos de asentimiento. Se muestran rostros reflexivos o austeros. Nuria los observa con inquietud hasta encontrarse con Mario. Ambos establecen un rechazo cómplice. César se levanta de su silla, dispuesto a hablar.)*

CESAR. *(A todos.)* Yo pienso que la actriz necesita conocer más profundamente a esta heroína. *(Al combatiente.)* Usted debería ofrecer más datos... Eso la ayudaría.

*(Nuria guarda un silencio cargado. Se ira apartando físicamente de los otros para finalmente concretarse en las palabras del combatiente.)*

OCTAVIO. Sí, usted es el único que puede hablarlos sobre la última etapa de Tania.

ANGELITITA. ¿Cómo la conoció? ¿Y dónde?

EL COMBATIENTE. En Bolivia. ¡Qué curioso, verdad! *(Pausa.)* Desde que estábamos en el entrenamiento sabíamos que había una mujer trabajando en Bolivia... nosotros pensábamos que se trataba de una muchacha de cualidades excepcionales para que el Ché le hubiera confiado tan delicada tarea. *(Pausa.)* Al llegar a la Paz, uno de los combatientes y yo, fuimos para su casa. Y ahí la conocimos. *(Pausa.)* Enseguida te ganaba porque era muy sencilla y no trataba de que la halagaran en su condición de mujer. *(Pausa.)* Esa primera noche nos pusimos a oír música; después nos dijo que podíamos dormir en su cama y que ella lo iba a hacer en un sofá. Nosotros nos negamos y cogimos unas mantas y unos ponchos y los tiramos en la sala, sobre el piso. *(Pausa.)* ¿Y qué vimos cuando nos despertamos? Tania

estaba durmiendo también allí en el suelo, junto a nosotros, igual que nosotros. *(Pausa.)* Si algo faltaba para que nos sintiéramos hermanados ya para siempre con ella, aquel gesto fue decisivo...

NURIA. *(Sin mirar al combatiente y como buscando un asidero.)* ¿Y en la selva?

EL COMBATIENTE. *(Después de distrutar un recuerdo.)* Cada vez que Tania llegaba, aquello era una fiesta... siempre iba cargada de golosinas, de música cubana y de otros pueblos, cigarrillos, velas contra la plaga... ¡qué sé yo! *(Pausa.)* Esa noche no dormía nadie. Nos tirábamos en el suelo rodeándola y ella hacía cuentos y chistes y te informaba de todo lo que te pudiera interesar... *(Nuria es una presencia dominante.)* Cuando ya se quedó con nosotros la vimos resistir las pruebas más duras sin ninguna queja. *(Pausa.)* Una vez, subíamos una cascada que se llamaba «La subida de los monos», porque aquello era propio de monos y no de seres humanos... Tania ayudó a subir a los hombres que apenas podían avanzar... Tenía un temple de acero. Y a la vez era muy disciplinada. Insisto en esto. *(Detiene su mirada sobre Nuria.)* Cuando el grupo debe separarse, como ella está entre los enfermos, acepta, pues comprende que en sus condiciones limitaba la movilidad de la guerrilla. Aquello la afectó, sí, pero como el soldado que era se quedó con el grupo de Joaquín, según se le había ordenado. *(Pausa.)* Y fue ese el grupo que padeció más hambre, el que sufrió la terrible experiencia de estar separado del grupo central, alejado de la presencia del Che. *(Pausa.)* Pero yo estoy seguro de que esa prueba la pasó Tania sin flaquear. Lo demuestra el último instante de su vida, cuando empieza el tiroteo, cruzando el río, y ella hace el gesto de sacarse la metralleta del hombro. ¡Ese gesto que impresionó tanto a los soldaditos...! *(Pausa.)* Tania es hoy historia y leyenda para muchos... los campesinos de las márgenes del Río Grande dicen que por las noches escuchan el grito de una mujer que sale de las aguas. *(Pausa.)* Aquel sitio ya no lo llaman Vado del Yeso, sino «El grito de Tania».

*(Un silencio.)*

CESAR. *(A todos, pero clavando su mirada en Nuria.)* No es fácil escribir sobre una mujer así y mucho menos interpretarla.

*(La muchacha asiente con gravedad.)*

MARIO. *(Asumiendo el reto de César.)* Nuria, vamos a presentarles ahora el monólogo.

NURIA. *(Sin estímulos.)* ¿Cuál...? ¿El de Octavio...?

*(Octavio la mira sorprendido y molesto.)*

MARIO. Nuria, por favor... vamos a probarlo. *(Sin esperar respuesta, toma una silla y se*

*dirige a la tarima central. Comienza a colocarla.)*

CESAR. (A Nuria, en voz alta.) Después de todo lo que se ha dicho, va a ser muy interesante escucharte.

*(Nuria recibe como un golpe las palabras de César. Mario regresa a ella y la conduce hacia la tarima. Le entrega la peluca. Nuria se la coloca. Después se sienta y comienza a concentrarse.)*

MARIO. (A todos.) Vamos a presentarles un breve monólogo en el que Tania repasa su leyenda de Laura y, al mismo tiempo, es asaltada por otros pensamientos. (Pausa.) Hemos partido de un escrito de Tania, pero lo hemos reelaborado. Así que...

OCTAVIO. (A Mario, cortante.) Bueno, vamos a verlo, ¿no?

*(Mario abandona el entarimado. La atención de todos se centra en Nuria. Un silencio cargado. Octavio dirige una mirada tensa hacia César, quien mantiene una observación de Nuria, escudriñadora. Angelita intuye una situación extraña y observa las expresiones de los otros. Mario se refugia en un costado del escenario. Nuria comienza entonces el monólogo, lentamente y como midiendo cada palabra.)*

NURIA. Está amaneciendo con un día alegre y luminoso que te da más orgullo de ser de allí, de nuestra isleta... Soy...

*(Un silencio. Nuria los mira a todos con una expresión abismada.)*

CESAR. (Incisivo.) Sigue... sigue.

MARIO. ¡Nuria!

*(Nuria abandona la tarima, quitándose la peluca e intenta salir por un lateral. César la detiene.)*

CESAR. Tú no te vas.

ANGELITITA. (Levantándose de su silla.) Pero, ¿qué es lo que pasa?

CESAR. (Señalando a Nuria.) Ella puede decirlo.

NURIA. (A César.) Nuestros problemas no tienen por qué interesarles.

CESAR. Pueden interesarles, ¿por qué no?

ANGELITITA. (A los jóvenes, pero en alta voz.) Aquí hay un problema matrimonial. (A César.) Usted es el marido, ¿no?

CESAR. Sí. Pero hay algo más que eso.

NURIA. Cállate. Cállate.

NADIA. (A Octavio.) Yo creo que lo mejor es que nos marchemos. Podemos concretar otra cita.

ERICK. Sí, debemos irnos.

ANGELITITA. Yo quisiera saber de qué se trata.

OCTAVIO. (A Nadia y Erick.) Por favor, no se vayan. (A Angelita.) No son problemas que nos interesan.

ANGELITITA. (A los jóvenes.) Este hombre nada más que piensa en lo suyo.

OCTAVIO. (A Angelita.) Es que se trata de lo más importante socialmente, ¿me entiende?

ANGELITITA. (A los jóvenes.) Es un extremista.

OCTAVIO. (Molesto.) Mire, compañera...

MARIO. (A Nuria.) Así que no estabas de acuerdo... me mentiste...

NURIA. (Muy bajo.) Tenía que hacerlo.

CESAR. (A Mario, y para que lo escuchen todos.) Y me quiere chantajear. Si me quedo, se mantiene nuestro matrimonio; si salgo de viaje dice que todo ha terminado.

ANGELITITA. ¡Pero esa es una incomprensión muy fuerte...!

CESAR. (A Nuria, por Angelita.) ¿Ves?

MARIO. (A César, agresivo.) ¿Y quién es el culpable...?

CESAR. Sería bueno saberlo esta noche.

MARIO. ¿Pero qué es lo que quieres?

OCTAVIO. Mario, recuerda dónde estamos.

MARIO. Pero es que quiere violentarlo todo, a Nuria, a nosotros.

OCTAVIO. Mario, ni una palabra más. (A Nuria y César.) Y ustedes, es mejor que se vayan.

CESAR. No, no nos vamos. Quiero saber lo que piensan ustedes. ¿Es que no puedo pedir una ayuda?

EL JOVEN. ¿Y a dónde va César?

CESAR. A Nicaragua, a hacer un reportaje en las zonas donde se combate.

LA MUCHACHA. (Al combatiente, extremando su admiración.) ¡Qué experiencia tan importante!

ANGELITITA. (A Nuria.) Eso no hubiera sido ningún problema para Tamara.

NURIA. Yo no soy Tamara.

LA MUCHACHA. (A Nuria, con tono inflamado y señalando al joven.) Mire: si él se fuera mañana mismo a cualquier misión, yo lo esperaría llena de orgullo.

NURIA. Así lo esperé yo la primera vez...

LA MUCHACHA. *(Pendiente de la reacción de los otros.)* ¡Y todas las veces que sea necesario! Hay que mantener siempre el mismo orgullo, compañera. El que no sienta así no puede ser digno de esta sociedad.

NURIA. *(Con desgastada ironía:)* ¡Ay, muchacha... qué buscarás tú! *(Pausa.)* ¿Cómo te arriesgas a condenar tan fácilmente! ¿Qué sabes tú de mí? *(Pausa.)* Quisiera ver cómo te ibas a comportar si a los seis meses del regreso se te vuelve a ir por dos años más. Y ahora, unos meses después de eso, te dice que se va a otro sitio y sin saber por qué tiempo...

ANGELITA. *(A Nuria)* Entonces su caso es especial... *(A todos.)* Hay que tener tremenda conciencia.

LA MUCHACHA. *(Con nuevos ímpetus:)* ¡Sí, tener conciencia del heroísmo!

EL JOVEN. *(A la muchacha, en un impulso de rechazo.)* ¡Cállate ya!

*(La muchacha mira con agresividad al joven y se ira apartando de él a medida que avanza la acción y sin poder decir nada más.)*

NURIA. *(A la muchacha y a los otros.)* Y resistir la soledad día tras día, ¿no es un heroísmo? Y resistir los problemas de todos los días, ¿no es un heroísmo? *(Pausa.)* Pero por eso no se sale en los periódicos ni se reciben medallas.

CESAR. *(A Nuria y a los otros.)* Siempre que haga falta, me iré. Métetelo en la cabeza. No tengo que dejar nada importante por ti.

NURIA. Pero yo sí tuve que sacarme aquel hijo porque con el de tu primer matrimonio te era suficiente.

CESAR. No quería repetir situaciones con una unión tan inestable.

NURIA. ¿Y aquella gira de varios meses que rechazé porque tú no querías que fuera...?

CESAR. Nadie te obligó.

NURIA. Lo necesitaba nuestro matrimonio.

CESAR. Pero has sido feliz...

NURIA. Dejando de ser Nuria. *(A los otros y acercándoseles en una comunicación desesperada.)* Por eso lo odio. Sí, a veces lo odio. Pero quiero tenerlo, quiero tenerlo. Y a él no le importa que yo espere y espere.

CESAR. *(Igual que Nuria y simultaneando sus palabras a las de ella.)* Todo tiene que ser como ella quiere. ¡Sí, a veces yo también la odio! ¡Lo único que cuenta es ella! ¡Ella!

OCTAVIO. Estan locos. ¿No se dan cuenta de que están completamente locos y quieren arrastrarnos a su locura?

*(Nuria se aparta hacia un lateral. César busca apoyo en una silla a un extremo delantero del escenario. Queda de espaldas al público. Los dos están exhaustos.)*

ANGELITA. Tamara fue una mujer que amó intensamente, pero amar para ella era compartir, era entregarse.

NURIA. Esas pueden ser frases.

NADIA. *(A Nuria.)* Ella fue siempre consecuente entre lo que hacía y lo que pensaba. *(Pausa.)* Yo siento, Nuria, que en usted hay como dos personas...

NURIA. *(A Nadia, con cansancio.)* Yo no soy perfecta... yo soy una mujer que tiene miedo. Tengo miedo de que él pueda morir... tengo miedo.

CESAR. No es miedo a que yo muera. Es miedo a quedarte sola.

NURIA. Las dos cosas. ¿Por qué no pueden ser las dos cosas?

NADIA. ¿Y usted se siente así en medio de una revolución?

NURIA. También su hija se sintió así alguna vez y hasta escribió sobre eso.

NADIA. *(Sinceramente interesada.)* ¿Ustedes lo tienen?

NURIA. Sí.

OCTAVIO. Creo que hay algo así en alguna documentación que consultamos... después podemos mostrárselo.

NURIA. Estaba en el monólogo... pero se lo quitaron.

OCTAVIO. Lo más interesante se encuentra en las escenas que les presentamos. Fueron el testimonio del enlace... es un buen material, ¿no creen?

ANGELITA. Precisamente, allí se decía algo importante que puede servirle a Nuria... Tamara tenía también su pareja, pero no pensó en esto para marchar. Primero para ella estaba ese deber.

NURIA. Pero bien podría ser un egoísmo suyo, si lo vemos desde la parte de él.

EL COMBATIENTE. *(A Nuria.)* Los dos pensaban igual.

NURIA. *(Para sí, con dolor.)* No hay salida... yo lo sé muy bien... para mí no hay salida...

CESAR. *(Al combatiente y a los otros.)* Ella no quiere entender nada, ¿no se dan cuenta?

MARIO. *(A César.)* Todo esto lo estás haciendo por crueldad.



CESAR. (*Sin poder controlar su angustia.*) No es por crueldad... es por... ¿no te sorprende verme así? Yo soy el primer sorprendido...

MARIO. Cuando se está demasiado seguro de los otros, abusamos y abusamos... eso es lo que te ha pasado a ti... Te ha parecido más cómodo imponerle tus ausencias en lugar de hacer que las comprenda... ¡Y ya ves lo que te está pasando ahora...!

OCTAVIO. (*Para silenciarlo.*) ¡Mario!

CESAR. Pero hay cosas que están en la sociedad en que vivimos, están en las calles, en las plazas. Yo no tengo que enseñarle esas cosas. (*A todos.*) ¿Qué piensan ustedes?

EL JOVEN. Usted es la persona que ella tiene más cerca...

ANGELITITA. (*Acercándose a Nuria.*) Nuria, ¿sabe usted lo que significa ir a Nicaragua? ¿participar de ese proceso revolucionario? (*Pausa.*) Lo mejor sería que le pidiera a su compañero que viva esa experiencia intensamente... y que después le cuente. Viviría por él las mismas cosas...

NURIA. (*Sobreponiéndose a su desgaste.*) ¡Basta ya de discursos! (*Pausa.*) A ver si van a creerse que a mí no me interesa lo que está pasando en Nicaragua. Me gustaría estar en ese país, ¡claro que me gustaría! Y ayudar en todo lo que hiciera falta. Pero ese aquí no es el problema. (*Pausa.*) Déjenme ir ahora...

CESAR. (*A todos.*) ¿Ven...? Siempre termina huyendo... huyendo de la verdad, de los otros... de mí.

ANGELITITA. Pero, Nuria, aquí todos queremos ayudarla.

(*Nuria se aparta de Angelita y regresa a la tarima central. Mario se trasladará hacia el extremo contrario de César y quedará como él de espaldas al público. El combatiente permanece en el fondo y centro del escenario. La muchacha será como una sombra escurridiza.*)

NURIA. (*A todos.*) ¿Y por qué no lo ayudan a él? ¡Es que no se dan cuenta de cómo piensa! ¿de cómo me trata? ¿O es que no quieren darse cuenta?

EL COMBATIENTE. (*Sin perder su serenidad.*) Usted no debe hablar así. (*Pausa.*) Para nosotros todo esto es muy difícil... El también tiene que reflexionar... pero usted no puede impedirle que vaya a cumplir con su deber.

NURIA. Ahora es un deber que él mismo se ha buscado.

CESAR. ¿Cómo puedes ver las cosas de ese modo...?

NURIA. ¡Que inteligente eres...! Vas a dejarles una buena imagen... no como la mía...

CESAR. (*Desgastado.*) No es eso lo que buscaba... no es eso...

NADIA. (*A Nuria y César; pero también a los otros.*) Discúlpennme, pero yo pienso que los dos deben hacer un esfuerzo por entenderse.

EL JOVEN. O no insistir más. (*A Nuria.*) ¿Para qué continuar si ustedes son tan diferentes...?

ANGELITITA. No, no les digas eso, muchacho. Nadia tiene razón... (*A todos.*) Ellos son una pareja... eso hay que salvarlo por encima de todo. Es muy duro estar solos... perdemos tanto cuando no tenemos con quien compartir la vida... (*Siente que ha revelado algo muy íntimo y, alligada, se aparta de los otros.*)

OCTAVIO. (*Alterado en su impotencia para controlar la situación.*) Pero, ¿qué nos está pasando? Estamos aquí para hablar de Tania.

NURIA. (*Como para sí, pero también para los otros.*) Ella también sintió miedo y se sintió sola y se sintió desolada... Ahora tengo la misma edad que ella tenía cuando murió... ¿Y qué he hecho yo? ¿Qué cosa importante? Yo pensaba que podía ser ella... me la imaginaba mirándome desde el espejo... Tamara... ella hizo siempre lo que quiso. No me importa. Estoy harta de lo que piense la gente... ustedes lo único que quieren es torturarme... es mejor no decir nada... no decir nada...

EL JOVEN. Sea fuerte, Nuria. Haga ese papel; ahora más que nunca.

NADIA. Usted lo necesitaba.

ERICK. Será su ejemplo.

ANGELITITA. (*Desde su sitio, casi consigo misma.*) Entonces Tamara estará viva...

MARIO. Basta. Basta. (*Un silencio.*) ¿No se dan cuenta de que la estamos acorralando? Estamos obstinados buscando a un ser perfecto... pero no hay seres perfectos... no los hay.

EL COMBATIENTE. (*A Mario.*) Pero tampoco le va a servir a Nuria buscar en Tania las debilidades que ella necesita para justificarse.

MARIO. ¿Y si eso nos sirviera un poco a todos...? ¿Y si ella no se viera obligada a justificarse...? ¿Y Tania...? ¿Qué le hubiera aconsejado Tania?

EL COMBATIENTE. Es probable que ella no supiera qué decirle. Tania hizo lo que supo y lo que pudo hacer.

MARIO. ¿Entonces...? ¿entonces...?

EL COMBATIENTE. Esta es una situación muy difícil, compañero. (*Pausa.*) Nosotros no podemos juzgar a Nuria... ni a César... (*A Octa-*

vio, pero también a los otros.) Es mejor que los dejemos solos.

OCTAVIO. Pero hay tantas cosas de Tania que nos quedan por conocer...

EL COMBATIENTE. Ya volveremos a encontrarnos.

OCTAVIO. (A los padres de Tania.) ¿Y ustedes...? Ustedes se van mañana...

ERICK. Estamos invitados a volver el año próximo.

OCTAVIO. Un año... un año...

MARIO. No insistas más Octavio. Yo también deseo irme.

EL COMBATIENTE. Nadia... Erick... vengan conmigo.

EL COMBATIENTE. (Se acerca a los padres de Nadia. A todos, muy bajo.) Buenas noches...

(Comienzan a caminar hacia el lateral para salir.)

LA MUCHACHA. (Al joven, apremiante y autoritaria.) Vámonos. (El joven la ignora. La muchacha se une velozmente al grupo del combatiente y los padres de Tamara y sale tras estos, sonriéndoles. Después de un momento, Angelita se dirige también hacia la salida; pero se detiene al pasar frente al joven.)

ANGELITA. (Al joven, mientras dirige una última mirada a César y Nuria.) Todo se va a arreglar... tiene que arreglarse... tiene que arreglarse... (Sale.)

(El joven ofrece a Nuria una sonrisa suave, reconfortante, que ella no puede responder.)

EL JOVEN. Nuria, me hubiera gustado conocer ese monólogo... (Sale rápidamente.)

(Un silencio. Después Octavio se dirige hacia el lateral.)

NURIA. Octavio...

OCTAVIO. (Se detiene. Lanza sobre Nuria una mirada fría y dura.) Olvidate de este proyecto. (Sale con violencia.)

(Un silencio.)

NURIA. (A Mario, quien ha permanecido en su sitio, sin dejar de mirarla.) Lo eché todo a perder...

(Mario fija una mirada intensamente compasiva hacia Nuria. No sabe qué decirle. Después baja la vista, abrumado; y, en total desconcierto avanza hacia el proscenio. Baja hacia el lunetario y se pierde por el pasillo del teatro. Nuria y César han quedado solos. Se miran durante un instante en un silencio cargado.)

CESAR. Yo te quiero, Nuria... yo también te quiero...

NURIA. ¿Y por qué no podemos entendernos...? ¿Por qué...? ¿por qué...?

CESAR. Ya no me queda más tiempo.

NURIA. ¿Te vas...?

CESAR. Tengo que hacerlo. (Pausa.) Podremos pensar con calma.

NURIA. Tus errores... ¿los vas a reconocer?

CESAR. (Sin querer escucharla.) Ya tomaremos una decisión a mi regreso.

NURIA. Tus errores... ¿los vas a reconocer?

CESAR. (Después de un silencio.) ¿Y los tuyos...?

NURIA. (Seca.) Es mejor que no hagas planes. (César intenta responder.) Se te hace tarde. (Muy cargada.) ¡Vete!

(César abandona el escenario por un lateral. Nuria comienza a deambular por el entarimado. Un silencio.)

NURIA. Ya nos quedamos solas, Tamara... nos hemos quedado tú y yo solas... y ya no podré hacerte como yo te pienso... (En un impulso alza la voz como si se enfrentara a muchos.) ¡Dichosos los que entienden todo! (Pausa.) Si pudiera ser moldeada como una muñeca de barro dejaría que me hicieran de nuevo con cada uno de ellos. ¡Dichosos los que están bien seguros! (Un silencio. Después, consigo misma.) Yo soy muchas mujeres... pero no soy ninguna... he hecho tantos papeles... pero el personaje de Nuria es el más difícil... (Dolorosamente sincera.) Tal vez debía haberlo entendido todo... una vez más... (Buscando una presencia.) ¿Lo crees tú, Tamara? ¿Lo crees tú? (Pausa.) Y ahora de pronto lo he perdido todo... (Como si Tamara estuviese dentro de sí.) ¡No, no todo está perdido, Nuria! ¡Qué nos importa Octavio! Yo te pertenezco. Eres una actriz. Tú harás de mí ahora. Yo también tuve que actuar... tuve que ser Laura y la detestaba. (En Nuria.) Pero yo no te detesto... (Como Tamara.) ¿Entonces? ¡Vamos, métete en mi piel! Hazme decir esas cosas... esas cosas por las que podemos acercarnos un poco... Empieza. (Lentamente va sentándose en el borde de la tarima central. Cierra los ojos para concentrarse. Logra sentirse su personaje y abre los ojos. Comienza a hablar, casi temblando.) «Está amaneciendo con un día... triste y feo... frío... y desolador... que te da más ansiedad de estar allí... en nuestra isleta... Soy Laura Gutiérrez Bauer... ¿Cómo puedes estar tan tranquila repitiendo esta historia que no es la tuya... obligándote a creer que todo es verdad?»

(Su cuerpo se ha ido plegando sobre sí mismo hasta ofrecer una imagen de soledad y desamparo. Sus brazos y manos descansan inertes. Su mirada penetrante azota el lunetario del teatro.)

Fin de la obra.

neas generales, igual. Comprendí que todos los problemas del teatro, las interrelaciones y los puntos de vista de los actores, los directores y los espectadores permanecían prácticamente invariables en París, en Londres o en New York. Y, al mismo tiempo, viajando por Africa, donde participaba en representaciones de teatro popular o religioso en Irán, estudiando el teatro de la India que ya tiene cerca de trescientos géneros, arribaba a una definición cada vez más clara sobre el gigantesco mundo que encierra en sí mismo el concepto de «teatro». Al relacionarme con teatristas de diversos países he llegado a la conclusión de que existe algo común que nos une a todos.

Todo artista serio intenta reflejar la vida en el teatro. Le pregunto a un actor japonés, por ejemplo, qué intenta reflejar; hago la misma pregunta a un actor indio representante del estilo más antiguo y convencional. Y la respuesta siempre es la misma: quiero reflejar la vida tal cual es en realidad.

Si a un actor indio, que trabaja con un maquillaje extravagante y se mueve con una gestualidad sumamente estilizada, se le dice que lo que él está haciendo refleja una maravillosa realidad teatral estilizada se sentirá ofendido. La causa es aquí muy simple. Lo que sucede es que la creación de la forma más elaborada, más rebuscada, no es un objetivo en sí misma. Porque —por otra parte— existen conceptos como autenticidad, vida, verdad, contentivos de un mundo tan inmenso que se convierten en abstracciones, y el individuo que tiene el valor de afirmar —como si lo supiera— que es la vida, lo mejor que hace es no ir a buscar nada al teatro.

El hombre que afirma que ya conoce la verdad no necesita del teatro. No necesita actuar, ni valorar la actividad teatral. Como no necesita de la política. No necesita, en fin, de nada ni de nadie. Es un hombre suficiente y puede vivir en armonía con la naturaleza y consigo mismo. Hay algo que nos une a todos nosotros, políticos, directores, actores, escritores, diseñadores, espectadores, y es —precisamente— que ninguno de nosotros sabe,

exactamente, qué es la vida. Todo el sentido de nuestro trabajo en el teatro radica en que se trata de una labor que nos permite aferrarnos, aunque sólo sea por un instante, a la sensación o al efecto que refleja, o es, una minúscula partícula de la vida real. Y así nos encontramos con que existe algo inabarcable llamado vida que no tiene otra denominación más exacta. Por otra parte, existe una forma llamada teatro que funciona como un espejo y que intenta reflejar y esclarecer fenómenos aislados de un todo al que denominamos vida. Y es por ello que el individuo que afirma que el teatro tiene sus límites está negando tácitamente la riqueza, la diversidad y lo infinito de la vida. Por regla general se acepta que cualquier posibilidad de realización tiene derecho a existir. Pero cuando las posibilidades son demasiado grandes nos asustamos.

Cuando comencé a trabajar en el teatro, a hacer mis más tempranas puestas, actuaba de una manera irracional y sólo me guiaba por mi intuición. Ella me sugería que el suceso teatral debía ser, ante todo, algo vivo. Pero yo visitaba a menudo los teatros londinenses y lo que veía en escena no parecía estar vivo. Observaba a los espectadores que llenaban la sala y con tristeza me convencía de que la gente iba al teatro por una mera costumbre. En otras palabras, la gente asistía al teatro tan sólo porque sin él la vida le parecía mucho más aburrida e insulsa. De esta manera, el primer objetivo que me propuse al trabajar en el teatro fue el de darle vida.

#### LA ENERGÍA DEL ACTOR

Llegué a la conclusión de que el teatro que a mí me resultaba somnoliento existía sólo sobre la base de la palabra dirigida al pensamiento, mientras que el cuerpo permanecía profundamente dormido. Vi excelentes actores que trabajaban con la cabeza, sin que su cuerpo entrara en acción. Hice una puesta donde actuaba uno de los más reconocidos actores ingleses. Este actor me dijo: «Para actuar me son imprescindibles tres cosas: una silla, una mesa y una botella de brandy. Sin ellas yo no puedo actuar». Yo trataba de infundir

determinada dinámica al cuerpo del actor y al espacio escénico. Resultaba que si yo quitaba la mesa, la silla y la botella; el actor se vería obligado a moverse y entonces se liberaría una considerable cantidad de energía. En mis años de trabajo en el teatro me he convencido de que la calidad de la energía que emana de los espectadores en la sala se corresponde exactamente con la calidad de la energía que se libera en la escena.

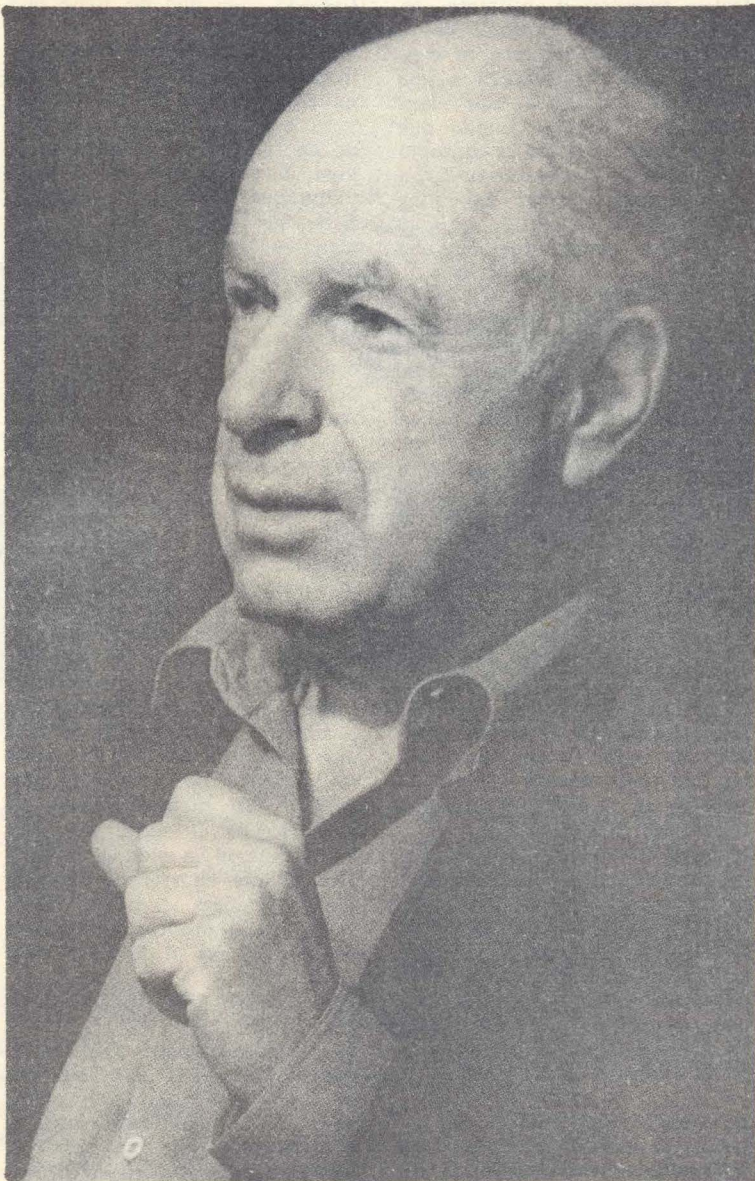
En aquella época yo también hice intentos por variar la actitud tradicional hacia los elementos del diseño escénico. Sentía que la escenografía se hacía de una forma muy rutinaria. Había un estilo determinado para el diseño de las obras de Shakespeare; mientras que para los espectáculos satíricos existía otro estilo. Aquello me resultaba demasiado primitivo: el director y el escenógrafo sacaban esta o aquella escenografía del almacén, la desempolvaban ligeramente, le añadían un poco de color amarillo, rojo o verde, o en vez de colocar las puertas a la derecha, como en la puesta anterior, las situaban en cualquier otro lugar. Como alternativa a este enfoque me propuse que el trabajo del escenógrafo partiría de cero y le situé como objetivo crear un espacio que estimulara al máximo la dinámica y la energética de los actores y los espectadores.

En el trabajo con los escenógrafos me afanaba por lograr decorados que provocaran el aplauso atronador del público con sólo levantar el telón. Cuando este efecto se lograba yo creía, muy ingenuamente, que eso era lo que había que hacer. Pero con el tiempo me convencí de que la fuerte imagen plástica contenida en el diseño escénico y valorada en segundos por el espectador despierta sus energías por un tiempo extremadamente corto. Es cierto, el público se impacta, aplaude, pero después vuelve a caer en el sopor. Así comprendí que el teatro, el espectáculo, es ante todo un movimiento, una variación constante. La imagen del espectáculo se forma y se desarrolla de una manera fluida en el decursar mismo de la acción escénica. En realidad no hay un concepto aislado de «decorados lindos» o de «vestuario lindo». He podido convencerme de que cuando se hace el diseño de lu-

# EL TEATRO VIVO

Peter Brook

**En mayo del pasado año, el director inglés Peter Brook, uno de los grandes maestros del teatro moderno, visitó Moscú donde le fue impuesto el Premio de la Unión de teatristas de la URSS. En marzo de este año, regresó a la capital soviética para presentar su montaje de El jardín de los cerezos, del que ofrecimos impresiones de dos teatristas cubanos en el número anterior. Como culminación a su primera visita, Brook dictó varias conferencias, en las que primó un espíritu abierto, de viva comunicación, para abordar diferentes aspectos del teatro. A continuación, Tablas da a conocer una versión de la conferencia publicada por nuestra colega Teatr.**



He visto teatro en diferentes lugares del mundo. Ha habido periodos de mi vida en que he estado montando simultáneamente en Londres, París y New York. Abandonaba el teatro, por la noche, después de un ensayo, para continuar ensayando al día siguiente en un teatro de otro país. Desde la óptica de un pe-

riodista este modo de vida intenso es, sin dudas, muy bueno. Yo experimenté un verdadero *shock* al descubrir que a varios miles de millas nada variaba: me encontraba en la misma caja teatral, trabajaba en idénticas condiciones a las del país que acababa de dejar atrás. Y el público en todas partes era, en lí-

● Una escena de *Carmen*, en el montaje de Peter Brook.



rios prefieren poner en primer plano los problemas de los actores, los directores y el texto. El problema de los espectadores se lleva a una alternativa demasiado primitiva: o hay espectadores o no los hay.

A mí se me hace cada vez más evidente que todos los problemas del teatro se reducen —en última instancia— al concepto que se tenga de espectador y a la actitud que se asuma hacia él. Porque toda imagen que se crea en escena, todos los sonidos que de ella emanan están dirigidos al espectador, son recibidos por él y ejercen sobre él una influencia que penetra profundamente en su espíritu e influye en sus pensamientos, sus sentimientos y en su modo de vida. La actitud de un individuo hacia lo que lo rodea varía de manera sustancial durante la percepción del espectáculo. Y somos testigos, en esencia, de un acontecimiento excepcional, yo diría incluso mágico. En un mismo local están reunidos cientos de personas que en la vida común no se conocen, que sostienen puntos de vista diferentes e, incluso, pueden resultarse profundamente antipáticos. Y sucede que, gracias a toda una serie de acciones enigmáticas en la escena, este grupo compuesto por varios cientos de individualidades, comienza a pensar, a sentir y a reaccionar conjuntamente. Y la personalidad de cada uno de ellos adquiere otra dimensión en la medida en que se

va convirtiendo en parte de una comunidad unida por una vivencia común. En otras palabras, el sueño utópico de la unidad cobra vida, por unas horas, en la sala teatral. Todos los políticos quisieran realizar este sueño para su pueblo. En el decursar de un espectáculo este sueño nace, se desarrolla y, como es lógico, perece. Me di cuenta que en todos mis trabajos anteriores funcionaban algunas claves fundamentales, cuya importancia yo no comprendía. Y llegué a la conclusión de que, en el teatro del siglo XX, el problema más importante es la interrelación de los actores y el público.

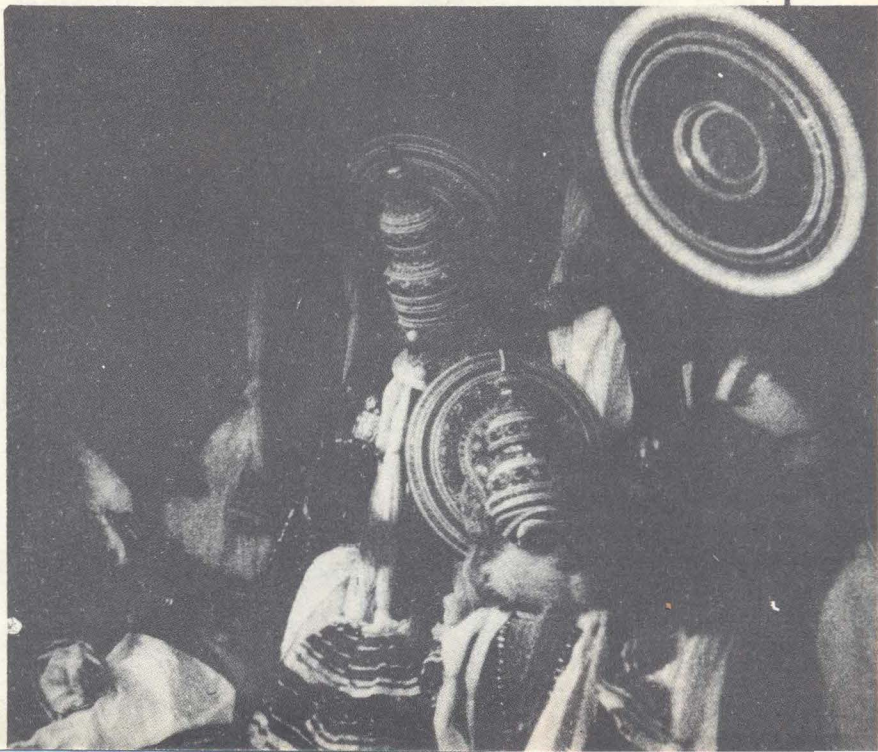
#### LA FUERZA DE LA TRADICION

Pienso que el teatro comete dos errores esenciales: En primer lugar, trabajamos en un determinado tipo de edificio al que se ha denominado teatro. Esto se debe a la fuerza de la tradición. Cuando comencé a trabajar para la escena era feliz, porque tenía un teatro. No se me ocurría cuestionarme si aquel local era el espacio ideal para este tipo de actividad. Puse un espectáculo en uno de los más bellos teatros del mundo, un edificio del siglo XVIII en Venecia. Entonces no me preocupaba que aquel bello edificio fuera el espacio idóneo para lograr el efecto de un teatro vivo, que era lo que perseguía. Cuando me invitaron a presentar mis puestas en el edificio

ces sin los actores en escena, la solución siempre resulta falsa. Los trajes son lindos y la iluminación es efectiva sólo cuando todo esto ha sido elaborado con los artistas actuando en la escena y más aún en presencia de los espectadores.

Durante algún tiempo pensé que los problemas del teatro estaban ante todo en los problemas de la actuación, la dirección, la dramaturgia y la escenografía. Después me convencí de que existe un problema medular para el teatro: la interacción entre actores y espectadores. Nadie discute hoy que el espectador es un importantísimo elemento del teatro, aunque sólo sea porque cada actor y cada director desean que el público llene sus montajes. Sin embargo, los teatristas más se-

● Una escena del teatro Kathakali.



del Teatro de Arte de Moscú me sentí feliz. De nuevo no se me ocurrió inquietarme por si aquel espacio era realmente el ideal para transmitir las genuinas emociones de la dramaturgia de Shakespeare, que era mi objetivo. Con el tiempo esta interrogante fue delinándose de una manera cada vez más clara. ¿Qué es lo que asegura la vitalidad de las relaciones entre el espectador, el espectáculo y la idea de este? Y fue entonces que comencé a hacer experimentos con un grupo de amigos tanto dentro del teatro como más allá de sus fronteras.

El primer experimento fue muy importante. Ensayábamos el *Sueño de una noche de verano* en Stratford. La acrobacia era un importante elemento de la puesta. La escenografía incluía trapezios, canales, escaleras, barras. Poco antes del estreno oficial del *Sueño*... fuimos a dar a un club de obreros en las afueras de la ciudad y comenzamos a improvisar sobre el espectáculo, aunque no teníamos a nuestra disposición ningún medio teatral tradicional. Tres meses después del estreno presentamos el espectáculo en un antiguo depósito de locomotoras. Los trabajadores estaban sentados en el piso, el espacio para actuar no estaba claramente trazado y los actores se vieron obligados a encontrar nuevas soluciones en el transcurso mismo del espectáculo. Podrían preguntarme: ¿qué sentido tiene inventar algo nuevo en una puesta ya estrenada? La respuesta aquí es muy simple, ya para este momento los actores sabían qué perseguíamos con el espectáculo y esa idea había que llevarla a los espectadores a pesar de que no se podían emplear los recursos acostumbrados. Y para todos nosotros fue muy importante descubrir nuestra capacidad para alcanzar el mismo efecto sobre el público. cuando no estábamos en los marcos tradicionales de una sala teatral. Pero lo más significativo fue que comprendimos que allí, donde se sacrificaban algunos valores estéticos, se lograban en cambio, determinados valores humanos. Comprendimos que aquello que denominábamos arte, forma, estilo, tiene raíces mucho más profundas que las que nosotros mismos presuponemos.

A este descubrimiento le siguió un grupo de experimentos, cuyo objetivo era muy sencillo, queríamos dilucidar qué era necesario para vivificar, alentar una situación cualquiera con la sola presencia de los espectadores y los actores. Teníamos que liberarnos de todos los componentes tradicionales del teatro: el escenario, la escenografía, el vestuario. Teníamos que prescindir del texto, de los críticos, de los espectadores acostumbrados al teatro tradicional, incapaces de creer que pueda haber otro tipo de teatro. En pocas palabras, partíamos de cero. Actuábamos en los cafés, en los albergues de obreros, en hospitales y en clínicas para enfermos mentales. Actuábamos para los niños, para nuestros colegas, para leproso... Después comenzamos a viajar y fuimos a dar al África. ¿Por qué África? Queríamos encontrarnos en la situación más extrema, totalmente libres de estereotipos y de costumbres tradicionales. Se trataba de una actividad cultural no oficial. Simplemente, un grupo de personas, extranjeras, se aparecía a una aldea africana. En el grupo había representantes de unas quince o veinte nacionalidades. No llevábamos nada preparado. No íbamos a la aldea a presentar algo, sino que, por el contrario, íbamos a encontrar algo.

Nuestra improvisación nunca comenzaba de la misma forma y siempre daba resultados diferentes. Aquello parecía un encuentro casual entre dos personas en una estación, que intentaban, de inmediato, comunicarse algo mutuamente. Llegamos a la conclusión de que semejante intercambio puede lograrse sólo si se emplean todos los resortes, todas las posibilidades del teatro, todos los recursos de la actuación. Nos convencimos de que cuando un hombre se encuentra a cielo abierto, en un espacio rodeado por todas partes de espectadores, está en una realidad que no tiene nada en común con la imagen fotográfica de esa realidad. Por ejemplo, un individuo puede levantar el dedo índice y este movimiento será creíble. Pero al mismo tiempo, puede levantar un dedo con una idea totalmente diferente al gesto y entonces, el mismo movimiento resulta falso. Yo le decía a los actores que nuestro espectáculo comenzaba

en el momento en que llegábamos a la aldea. Si nos hubiéramos aparecido en la aldea de manera tal que nuestros rostros, nuestras poses, nuestros gestos expresaran terror o miedo, o por el contrario, sonrientes, como diciéndoles: «Amigos, todos somos hermanos», los habitantes de la aldea hubieran sentido inmediatamente la falsedad de todas esas poses, gestos y sonrisas.

En otras palabras, cada movimiento, cada gesto, es auténtico sólo en el caso de que sea sincero por sí mismo. Pero este gesto del cual hablamos es genuino solamente en relación con lo que nosotros estamos diciendo en un momento dado y, en general, todo el inagotable arsenal de acciones que es capaz de realizar el cuerpo humano no contiene en sí mismo nada artificioso. No hay fronteras para aquello que puede ser expresado por el cuerpo humano. Y esto significa que la conducta del actor al que me referí hace un momento, que se sentaba a la mesa con una botella de *brandy* en las manos, no es más natural que la conducta de un hombre que da saltos como un mono o se para de cabeza.

Nosotros hicimos el siguiente experimento. El actor, o el grupo, producía algo que podríamos llamar un sonido abstracto, o sea, un sonido que no implicaba un concepto verbal. Esto se justificaba porque no teníamos un idioma común con los espectadores y era interesante ver cómo reaccionaban ante aquel sonido, tal vez porque sentían que provenía de una fuente humana. En otro caso un actor, haciendo el máximo esfuerzo para lograr el efecto deseado, hacía movimientos corporales muy exagerados, producía sonidos extraños y todo el auditorio africano se deshacía en risas, interpretando aquellas acciones como algo absolutamente sin sentido.

Fue una larga serie de experimentos. Lo importante es que con el tiempo los resultados se nos hicieron comprensibles. El actor o el grupo provocan una determinada impresión que implica, voy a decirlo empleando una terminología moderna, determinado código. Esto significa que de todo el conjunto de medios para la comunicación humana la

palabra es sólo una de las variantes posibles. Junto a la palabra existe el lenguaje del cuerpo. La musicalidad de la voz es también un lenguaje. El movimiento en el espacio es también un lenguaje. Y el silencio. Y el ritmo. Hoy podemos emplear de nuevo el viejo término de «teatro total» si lo asumimos con nuevas perspectivas. La interpretación tradicional de este concepto surge del expresionismo y presupone que la actuación, el decorado, la luz, son formas del lenguaje teatral con que se compone un espectáculo. Pero en este enfoque, en mi opinión, hay un gran peligro. El componente no humano del teatro se equipara al humano. O sea, se supone que la luz del proyector que atraviesa los filtros de colores puede ser tan expresiva como los rostros de los actores. Gracias a los muchos años de trabajo en el teatro, cuando ya no poseía nada, a excepción de mi propia realidad o la real presencia de los actores, me di cuenta de que aquella «nada» contenía todo un universo. Por supuesto, la luz, el vestuario, la escenografía, pueden ser auxiliares, pero no son más que elementos de apoyo, al servicio de ese organismo esencial, fundamental del teatro que es el actor.

Poco a poco llegué a una convicción: la limpieza y la fuerza del teatro están directamente relacionadas con la toma de conciencia de que el teatro tradicional ha envejecido. Esa toma de conciencia es un factor colosal de liberación. ¿Qué significa esto concretamente? Tenemos que liberarnos sólo de un concepto, de la idea de que cualquier forma, por perfecta que sea, es ya un valor en sí misma. Yo expresaría esta idea de una manera mucho más radical: el más brillante trabajo de actuación —tomado aisladamente— no resultaría de ningún interés para nadie, del mismo modo que el virtuosismo en la interpretación de una obra musical por sí solo tampoco es interesante.

#### VIRTUOSISMO Y AUTENTICIDAD

Salvador Dalí me confesó en una ocasión que él había alcanzado un nivel técnico tal que podía componer una obra surrealista lanzando, simplemente, los



● *“Medida por medida”, de Shakespeare, dirección de Peter Brook*

colores desde una determinada distancia: los colores caerían indefectiblemente en el lugar necesario. Creo que si Dalí se hubiera propuesto pintar un cuadro de esta forma, el cuadro no hubiera tenido ningún valor. Y conociendo a Dalí como lo conocía yo, para él no hubiera sido interesante trabajar así.

El virtuosismo en la danza por sí solo no tiene tampoco ningún valor. En mi último viaje a Moscú vi a la Ulánova interpretando a la Julieta y me impresioné muchísimo. Pero no por su perfec-

ción técnica que, por supuesto, nadie pondría en duda. Lo que me impresionó fue que está mujer, que ya no era tan joven, pudiera transmitir los sentimientos de una muchacha hacia su enamorado con una limpieza que yo no había visto nunca antes. Yo he visto a innumerables danzarines indios interpretando danzas tradicionales y esto me provocaba un aburrimiento terrible. Pero en una ocasión vi a una famosa danzarina interpretando la danza de la madre de un dios que juega con su pequeño hijo. Ante mí había una madre que expresa-

ba su amor y su ternura por el hijo con una autenticidad impresionante.

Desde estas posiciones yo enfoco el arte del actor dramático. En las producciones hollywoodenses, por ejemplo, uno encontrará siempre una excelente escuela. Esta escuela llegó a los Estados Unidos procedente de Rusia, se había formado en los teatros-estudio rusos. El actor de esta escuela es visceralmente enérgico, está literalmente cargado de energía, constantemente está haciendo algo y con mucha frecuencia logra excelentes resultados. Pero a mí me emocionan mucho más los actores africanos, precisamente porque lo que ellos hacen no se parece en nada a la actuación.

Desde estas mismas posiciones asumo la dramaturgia, tanto la clásica como la moderna. El solo hecho de que se trate de una obra importante no despierta en mí ningún interés. Yo no decido una puesta sólo por eso. Lo que me interesa es la posibilidad de llevar a escena el choque del hombre con cualquier manifestación vital en su forma más intensa y genuina.

Es así que, cuando se inicia un trabajo en la escena es imprescindible intentar el empleo de todos los recursos, de todas las posibilidades del teatro, sin empeñarme en deslindar, con antelación, aquello que mejor se corresponda con la idea que nos guía. El objetivo fundamental es lograr la autenticidad de una impresión totalizadora. Y no estoy hablando de realismo o de naturalismo. La interpretación puede ser totalmente convencional, estilizada, pero el resultado puede ser auténtico. O por el contrario, todo puede hacerse muy «naturalistamente» y el resultado puede ser falso, impostado. Por ello para mí lo más importante en la actualidad es a qué nos referimos cuando hablamos de cultura o de valores culturales. Porque una misma palabra puede significar lo mejor y lo peor, en dependencia de cómo la comprendamos y la empleemos.

#### OBJETIVOS Y SUPEROBJETIVOS

Si el significado de una pieza pudiera expresarse en un con-

cepto o en una definición, la puesta en escena de esa pieza, entonces, no sería imprescindible. Cualquier conceptualización, como cualquier teoría, será siempre abstracta. Y si se le sigue ciegamente se llegará a afirmaciones tan absurdas como... «Hamlet es un hombre en busca del sentido de la vida». Es tarea del teatro expresar concretamente aquello que no puede ser expresado por una definición. Por ejemplo, Hamlet. Es un hombre bueno, un héroe. Es melancólico, introvertido. Todas estas palabras son generalizaciones sin sentido que se han convertido en un cliché. Por eso, el sentido y el objetivo de una puesta de *Hamlet* es descubrir la categorización de la tradición, de la tipificación del hombre y el suceso. En el decurso de un espectáculo los criterios individuales sobre la naturaleza humana varían, usted se aproxima tremendamente a aquello que es la naturaleza humana.

Yo no puedo poner *Hamlet* sobre la base de que un teatro me invite a hacerlo. La puesta siempre está relacionada con la elección. Cuando un director elige una pieza es porque ha llegado a la conclusión de que sólo esa pieza —y no otra— le dará la posibilidad de decirle al espectador, ahora, algo extremadamente importante. Si yo tuviera en este momento esa convicción, comenzaría a poner *Hamlet* inmediatamente. Y la idea actual de *Hamlet* se revelaría, se haría comprensible en el proceso de trabajo. Y no sólo de mi trabajo como director, sino del trabajo en conjunto con los demás artistas. Si un mismo director lleva a escena *Hamlet* en París, en América Latina y en Moscú, el resultado será tres espectáculos diferentes. Porque los resultados dependen de la calidad del trabajo que realiza un grupo de personas en conjunto y del lugar específico donde este trabajo se lleva a cabo. Precisamente en circunstancias muy concretas surgirá el nuevo sentido, la nueva idea que se comunica a los espectadores con el espectáculo, pero teniendo en cuenta las circunstancias.

#### EL TEATRO POPULAR

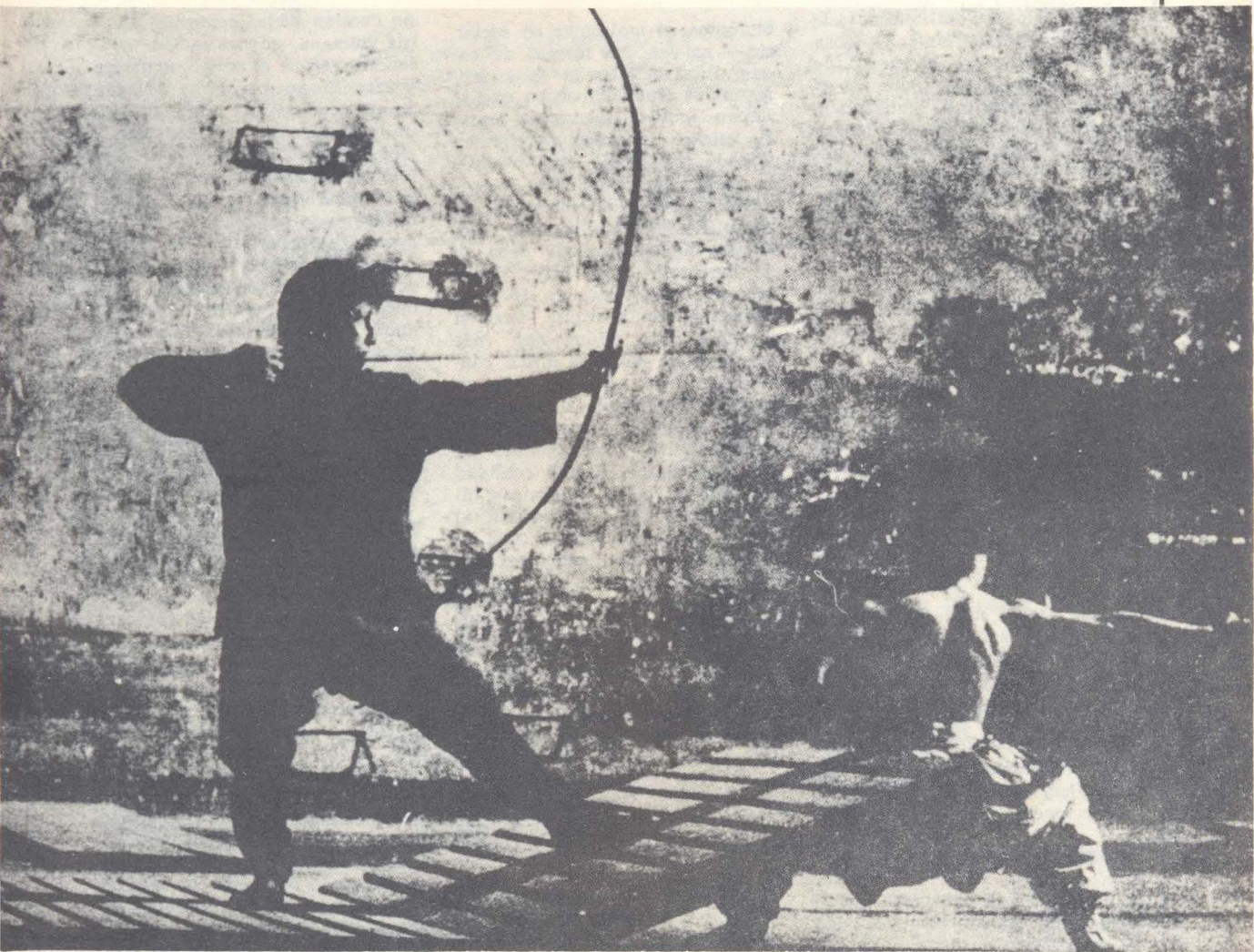
El teatro siempre es un hecho local. Todo depende de condiciones concretas. En unas, el teatro

folklórico puede ser el de mayores perspectivas; en otra situación un espectáculo de teatro político puede resultar un acontecimiento de gran resonancia, si ese espectáculo implica una reacción ante una situación política llevada por la escena a un estado explosivo. Todo eso son momentos... y el teatro es también un momento, un instante, que puede contener un mundo increíblemente intenso. Por ejemplo, nosotros hablamos de teatro popular, de teatro elitista. Pero es que cualquier teatro es, ante todo, personas concretas reunidas en un espacio concreto.

Yo no veo diferencias sustanciales entre un auditorio de trescientas personas y uno de tres mil. Esto con respecto al teatro de masas. Por lo menos la televisión nos ha convencido de esto. Supongamos que en una sala teatral se han reunido sólo personas de dinero, en otra sala sólo hay pobres y en una tercera están los intelectuales. Todo esto es teatro elitista y la cantidad de espectadores que cabe en una sala —trescientos o tres mil— no tiene importancia. Es lícito hablar de teatro popular sólo cuando quienes se han reunido en el teatro son representativos de un modelo microscópico del mundo. Mientras más heterogéneo sea el auditorio, mientras mayor sea la mezcla de tipos sociales, profesiones, edades y nacionalidades, mejor funcionará el espectáculo. O sea, llegamos de nuevo a la conclusión de que existe un determinado instante, que tiene un sentido único e irreplicable para esa microsociedad que se ha reunido en un espacio determinado y en un momento determinado. Nosotros necesitamos de un lenguaje teatral muy sencillo, pero ese lenguaje deberá ser siempre diferente, en dependencia de lo que actuemos, dónde y para quien.

¿Cuál es, entonces, el papel social del teatro? Si quinientas personas experimentan alguna emoción colectiva que, aunque sea por un instante, lo acerca a una vida auténtica, estas personas regresarán a su entorno social más fortalecidas. Aquí es importante también tener en cuenta que la purificación del individuo a merced de una emoción vivenciada no está obligatoriamente relacionada con las nuevas ideas





● Una imagen del *Mahabharata*.

Quedarse en un sólo método; pasando por alto todos los demás, me parece irracional.

Meyerhold, que era un genio, dedicó todas sus energías a los elementos más fundamentales y dinámicos del teatro. Al mismo tiempo, Stanislavski, que también era un genio, se entregó a la búsqueda de la verdad espiritual. Y en este sentido no hay contradicciones entre ellos. Grotowski ha sido influenciado tanto por el legado de Stanislavski como por el de Meyerhold. Investigó como ningún otro teatrante en el mundo la naturaleza del cuerpo humano en su existencia física y espiritual. Todos nosotros conocemos emociones cuya naturaleza es extremadamente sutil y misteriosa. Ese mundo misterioso e invisible que conforma una parte inseparable



● Grotowski

teatrales, porque las ideas —aún cuando son nuevas y generosas— se olvidan rápidamente. Queda sólo la vivencia directa, la experiencia concreta relacionada con esa vivencia.

#### INFLUENCIAS E INTERCAMBIOS

Yo considero que quien trabaja en el teatro es feliz por su constante acercamiento a la vida, a su movimiento. La vida ejerce en nosotros una influencia perenne. Se nos puede comparar con los periodistas, que constantemente se enfrentan con los casos más sensacionales. Más aún, cada uno de nosotros, los teatrantes, influye en los demás y —al mismo tiempo— recibe la influencia de aquellos sobre los cuales ha influido. Tiene lugar una interrelación, un intercambio mutuo.

de la existencia del hombre puede ser expresado con una intensidad máxima con el cuerpo del actor. Y resulta que todos los aspectos tecnológicos, biológicos y prácticos de este recurso expresivo han sido investigados por Grotowski mucho más profundamente que todos sus antecesores. Artaud fue también un genio, ante todo un genio loco. Fue un visionario y no un práctico. Creía que la emoción teatral podía encontrar un altísimo nivel de intensidad cuando se produce una explosión que destruye las fronteras de la conciencia común. En los trabajos de Artaud no hay siquiera una sola alusión a como podían ponerse en práctica sus postulados. Pero a pesar de todo, sus teorías aportan al artista de teatro un impulso colosal, recordándole que cualquier posición mediatizada en arte siempre resulta viciada.

Yo me siento muy feliz de haber experimentado todas estas influencias. Cuando oigo decir que un artista está influenciado por otro, recibo este fenómeno como algo muy saludable. Claro está, si en esa influencia no hay nada patológico. En modo alguno hay que temer a las contradicciones.

## EL TEATRO VIVO

Todos nosotros sabemos que el organismo teatral vive tan solo el tiempo que se dedique. El mayor peligro para el teatro de cualquier tendencia radica en los intentos de institucionalizarlo, en convertirlo en una institución. Al teatro le es imprescindible la libertad. Esto no quiere decir que el teatro florecerá si en él reina la anarquía. El arte teatral es un balance ininterrumpido entre un orden estricto y la libertad, entre la disciplina y la inspiración, entre el sistema y la espontaneidad. Si alguno de estos componentes comienza a primar sobre los otros, el balance se rompe. En Occidente observamos con frecuencia la siguiente regularidad: el teatro se desarrolla, alcanza determinada cima, se hace reconocido y célebre. Y en ese mismo momento se convierte en una institución. Y es entonces que comienza el declive de la actividad creadora.

biológico, el molecular, el social, etc.— existen dos formas de orden. Una de ellas es muy peligrosa: se trata del orden que se impone por la fuerza. En esencia este es un orden destructivo. Cuando predomina este orden a la fuerza, surge el deseo espontáneo de rebelarse contra él, de destruirlo. Por su esencia, esta es una lucha creadora, pero en su desarrollo llega hasta determinado límite, después del cual comienza una anarquía. Pero si hacemos una observación más acuciosa, no nos será difícil convencernos de que en cada situación vital existe determinado orden auténtico, espontáneo. La inclinación al ordenamiento de las estructuras es una cualidad espontánea de la naturaleza. Si trasladamos esta regularidad al teatro podríamos afirmar que en el teatro hay que luchar por evitar las ideas, las formas y los métodos impuestos artificialmente. La creación libre, que aporta gran felicidad al creador, que nace de las búsquedas, los experimentos y las improvisaciones descubre ante nosotros, en última instancia, una verdad: el orden espontáneo, la disciplina espontánea son inherentes al teatro. Y sólo en el momento en que descubrimos esta verdad se nos revela el sentido de la creación.

El teatro es una forma peculiar de actividad vital, a cuyo progreso el hombre entrega su vida. Y lo hace no en un plano teórico, sino en un plano ideológico y de manera concreta y no mediatizada. Por eso el teatro es un mundo en el que la filosofía deja de ser una idea abstracta para convertirse en una experiencia viva y directa. Es imposible trabajar en el teatro si no se reconoce y no se comprende que el hombre y su experiencia vital son un secreto. Y un secreto que va más allá de cualquier filosofía. El teatro, como regla, se dirige a la espiritualidad, a la mística, a la metafísica. Todas estas palabras por sí solas no tienen ningún sentido. Pero el trabajo teatral nos permite comprender que detrás de ellas se esconden fenómenos vitales muy concretos, que estas palabras en última instancia se reducen a emociones sencillas y concretas.

Para fundar un teatro ideal hace falta muy poco. Se necesitan cosas que en el plano económico

no cuestan nada: personas, energía humana, concentración y silencio. Porque el teatro comienza y termina en que surge un grupo de personas. Si usted vive en un país caluroso podrá actuar a cielo abierto. Si vive en un país frío necesitará un techo donde guarecerse. Esto es todo. Aparece un grupo de personas. Este grupo automáticamente se divide en dos. Tanto los actores como los espectadores son, en esencia, nada más que seres humanos, sólo que unos (los actores) están más preparados para el encuentro que los otros (los espectadores). Y ese grupo más preparado se esfuerza por compartir algo con el grupo menos preparado. Esto es, en esencia, un acontecimiento teatral.

Pero tenemos entonces que hay algo muy costoso —y, de nuevo, no en el sentido del dinero— y es la calidad de lo que las personas preparadas van a compartir con las no preparadas. Es por ello que a los problemas económicos del teatro siempre deberán preceder los problemas de la calidad. Desgraciadamente no hay modelo económico que pueda asegurar esa calidad.

¿Qué entendemos por calidad de la obra? ¿Cómo se relaciona esta calidad con las cualidades humanas? ¿Cómo encontrar la calidad indispensable de interacción sensitiva entre el actor en la escena, su cuerpo y sus ideas de una parte y los espectadores en la sala de otra? Si el actor cuenta una historia maravillosa pero al hacerlo está metido en sí mismo, cansado, disgustado o sencillamente experimenta algún sentimiento amargo, su estado interno influirá negativamente en la calidad de aquello que está entregando al público. Los aspectos estético y económico son secundarios. Ellos aseguran la envoltura para el suceso principal que refleja la realidad externa e interna de la vida. Naturalmente que en determinado estadio los problemas de la economía tienen un significado importante. En el mundo moderno cualquier persona tiene derecho a condiciones de vida dignas. Pero por muy buenas que sean esas condiciones, no podrán influir en la calidad del trabajo, si la calidad no se encuentra en el centro de atención de quienes hacen teatro. (Trad. Julio Cid) ●



# HELSINKI: PUENTE ENTRE LAS CULTURAS

Armando Correa

ITI Helsinki 1989

El Festival Internacional de Teatro en conexión con el XXIII Congreso del ITI en Finlandia, convirtieron durante un mes a Helsinki en la capital del teatro mundial.

The Market Theatre de Sudáfrica, The Suzuki Company of Toga de Japón, con *Las Troyanas* de Eurípides, Frieder Simon de la RDA, The Koteba Ensemble de Costa de Marfil, Kanyama-Theatre de Zambia, The Actors Theatre of Louisville de EE.UU., TIE 3 de Bélgica, el Unga Klara dirigido por Susan Osten de Suecia, el Rustaveli de la URSS con *Rey Lear* y la famosa Opera de Pekín, entre otros, conformaron el amplio espectro de la escena internacional, con la presencia de centenares de teatristas, críticos e investigadores de todo el hemisferio.

A su vez el Comité de Teatro Nuevo del Centro del ITI de Finlandia, organizó un Taller que contó con la dirección de los profesores Penny Allen, de EE.UU.; Santiago García, de Colombia; Mohamed Priss, de Túnez; Kim Jeong Ok, de Corea del Sur; Souleymane Koly, de Costa de Marfil y Giovanni Pampiglione de Italia, junto a actores de diversas nacionalidades quienes durante diez días de entrenamiento y creación realizaron propuestas escénicas concebidas a partir de *El Kalevala*, poema nacional finés.

«El Teatro como puente cultural» fue la premisa del Festival y el Congreso. Ralf Langbacka, presidente del Centro finés, señaló durante el concierto de apertura la importancia y suerte de antecedente del Congreso celebrado en La Habana en 1987 alrededor del tema «El teatro por la identidad cultural y el desarrollo». La crítica cubana Rosa Ileana Boudet fue reelegida por amplia mayoría para integrar a nombre de Cuba el Comité Ejecutivo de la organización y el dramaturgo y director teatral Héctor Quintero en el *Board* del Comité de Teatro Musical.

*Tablas* estuvo presente en la reunión del Comité de Publicaciones donde participaron editores de prestigiosas revistas como *Sippario*, *Ballet International*, *Theater Heute* y *Teatr*, entre otras y se realizó el lanzamiento del número 2 de 1989 de nuestra publicación.

La posibilidad del encuentro con el teatro del mundo parece ser una utopía. Una mirada abarcadora resulta inalcanzable, más aún cuanto se suceden los más disímiles espectáculos. El Festival Internacional, concebido esencialmente para el público finés, distribuyó su programación durante todo el mes de mayo y principios de junio. Sólo algunas puestas en escena coincidieron con la semana del Congreso, aunque sí hubo la oportunidad de poder conocer el teatro nacional que se concentró durante la celebración del principal evento.

El primer encuentro del público cubano con la escena finlandesa fue en el Festival de Teatro de La Habana en 1984. La presencia del Teatro Kom con *La noche de concreto* tuvo una amplia repercusión de público y crítica a partir de la gira que realizaron por todo el país. No obstante el teatro escandinavo resultaba desconocido.

Helsinki ahora, me permitía el encuentro con un movimiento teatral organizado, estable y con un público que asiste a los diversos espacios de la capital no como tradición, sino como necesidad espiritual. El teatro aquí, es un punto cardinal de la sociedad.

## RETO AL MELODRAMA

Con *Pesärikko*, participó el Teatro Kom. Una especie de melodrama que apela al juego entre escena y espectador donde la esencia trágica se perfila desde una perspectiva irónica. *Pesärikko* es el término de un deporte finés parecido al beisbol que puede traducirse como «violar la

base», aunque su interpretación metafórica está más cerca de la versión realizada al inglés, «rompiendo el nido». Basada en la obra homónima de la escritora finlandesa Okvokki Kutio, refleja la vida de un pueblo al norte del país durante la década del 60. Con dramaturgia y puesta en escena de Pekka Milonoff, actual director del Kom, *Pesärikko* se ha mantenido en el repertorio activo del grupo, por su resonancia popular.

El escenario del Kom es rectangular, muy largo y poco profundo. En las paredes desnudas, pintadas de negro, no hay telones para esconder los mecanismos teatrales y hacia los extremos se acomodan restos de escenografía, un piano y los actores se preparan y esperan su salida a la vista del público. Sólo 4 o 5 hileras de espectadores a lo largo de la es-

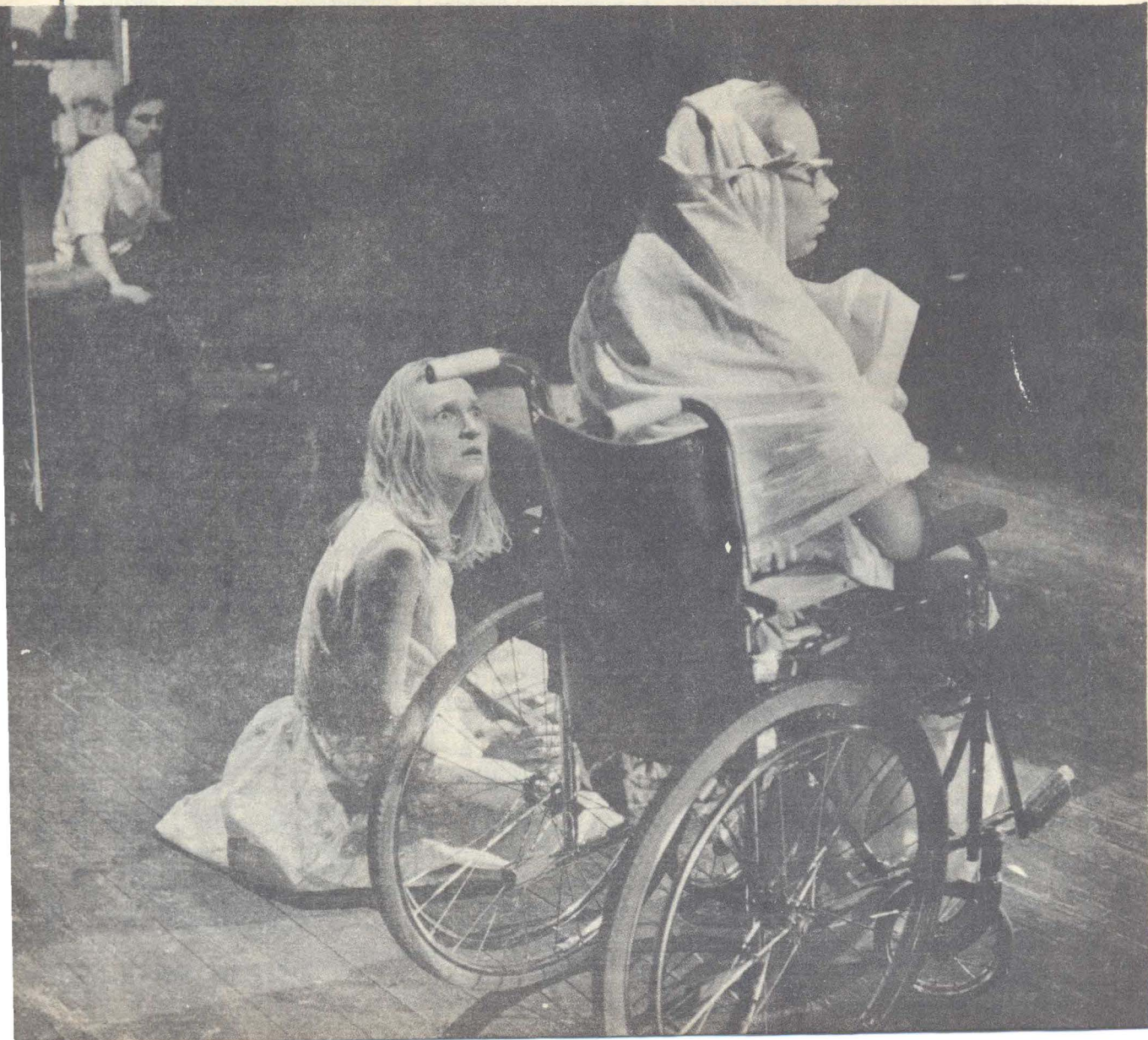
cena. Toda la obra está impregnada de una atmósfera provinciana, donde el ritmo de la vida transcurre como las estaciones. La familia es el centro del drama. La tragedia surge cuando se rompen las reglas, cuando lo establecido se viola. Las ataduras emocionales de los personajes con sus padres, una madre egoísta y dominante con el hijo, el amor de este a una joven que abandona su hogar por él, conforman la trama. La obra está estructurada a través de diversas crisis, pero los puntos climáticos se estremecen con una situación irónica, una especie de distancia crítica que ubica el director. El melodrama se teje como en una telenovela, donde la música acrecienta las situaciones dramáticas y entenece en las escenas de amor. Hay una especie de juego cinematográfico; el espectador, como el ojo de una cámara, capta a

través de un ritmo establecido las escenas que se suceden a lo largo del escenario, una especie de plano secuencia logrado con un cuidadoso trabajo de luces.

Pekka Milonoff utiliza los resortes del melodrama y en ocasiones los abandona. Hay cierta ironía en el manejo de los actores, aunque ellos no establezcan rupturas en su progresión y entrega dramática. Milonoff perfila esta distancia con otros recursos como la luz o la música, la cual aquí ocupa un lugar protagónico.

*Pesärikko* me recordó en ocasiones, la propuesta de Lila, la mariposa de Flora Lauten, en la medida que utilizaba un texto para su «composición» en el drama mismo y su relación con el espectador.

● *Pesärikko*, del Teatro Kom (Foto Rauno Träskelin).



## EDITH PIAF A ESCENA

*Piaf Piaf* fue uno de los espectáculos de mayor promoción en el Festival. Presentado en el edificio teatral más moderno de la ciudad, el Helsingin Kaupungin Teatteri, era una de las propuestas atrayentes ya que, teniendo como fondo la vida de Edith Piaf se anunciaba como un nuevo tipo de drama musical. Concebido por el destacado coreógrafo finés Jorma Uotinen junto al joven escritor Juha Sittanen, *Piaf Piaf* desborda en movimiento y música. La vida de la cantante francesa se muestra en un juego delirante de sueños y fantasías, donde la «realidad» aparece siempre como ruptura, para contraponer los diversos planos de la mujer-mito que pasaba bruscamente de la felicidad a la tragedia, sin transiciones.

En la imagen del París trasnochado de postguerra se ubica la puesta en escena. Los suburbios, los café llenos de putas y marineros, hombres y mujeres que buscan un encuentro para reafirmar su soledad, la traición y los celos, los crímenes pasionales, se estructuran como *clichés* de una época llena de ensueños e inmortalizada en numerosas películas. Pero Uotinen utiliza esa imagen como cita recontextualizada, desde una cierta perspectiva irónica, sutil, pero presente en cada situación que teje con una fuerte carga melodramática.

La figura de la Piaf se concibe como ha llegado hasta nosotros en oscuras fotografías. Con la frente amplia y despejada, pelo hacia atrás, batido por el viento, las cejas finas, los ojos como lágrimas, la mirada triste, su pequeña estatura, su fragilidad, vestida de negro. Pero aquí la actriz canta sin imponer el timbre del personaje. En finés asume el amplio repertorio de la Piaf sin recurrir a las canciones más conocidas; sólo al final se oye una grabación original de *La vida en rosa* sobre el rostro apagado de la mujer que cautivó a varias generaciones. Jorman Uotinen pretende mostrar en el espectáculo los deseos ocultos y los grandes sueños de la Piaf; qué hay detrás de las letras de las canciones que todo el mundo ha aplaudido. Su teatro es una perfecta combinación del movimiento a través del espacio y el



● Piaf Piaf, del Teatro de la Ciudad de Helsinki (Foto Stefan Bremer).

sonido. Con influencias de Cunningham o Wilson, como él mismo ha reconocido, busca a su vez una interpretación personal de la danza entre el orden y el caos, donde el escenario se transforma en una poesía viva. Uotinen lo define como un teatro visionario donde el realismo en su estado formal no es representado.

Con una orquesta de 22 músicos y el grupo de danza del Helsingin Kaupungin Teatteri, el coreógrafo integra actores y cantantes en una de las producciones más pretensiosas de la institución. El enorme escenario del HKT se divide en varios espacios mediante una escenografía construida a través de planos que virtualmente se mezclan, traslucen y desaparecen a los ojos del espectador en un virtuoso trabajo de luces de Claude Neville, capaz de crear atmósfera, construir espacios y abarcar el mito de la Piaf tras el velo nostálgico y una aureola inverosímil que subyugan. Sin duda, Uotinen y Neville, colaboradores inseparables, son los creadores de la imagen plástica que define el espectáculo, del pulso dramático que trasciende hacia el espectador en las casi tres horas de representación.

*Piaf Piaf* no es un homenaje al mito. Es la perspectiva humana, el mito convertido en mujer. *Piaf Piaf* es el pretexto para asumir un musical desde los parámetros más contemporáneos del género. Una producción costosa, desde la misma esencia del teatro; utilizan la técnica como un elemento más manipulado por el creador.



## VIOLENCIA EN EL LILLA TEATERN

Una versión del relato *La sala número 6* de Anton Chéjov, fue presentada por el Lilla Teatern de Helsinki con el título de *El teatro del comisionado Nikita*. La puesta en escena del director soviético Kama Ginkas utilizó el texto como punto de partida para crear la atmósfera opresiva y de terror que domina el relato.



El escenario es la sala de enfermos del hospital psiquiátrico. Las paredes cubiertas de azulejos blancos. Es un lugar aparentemente abandonado hacia un extremo hay tablones, muebles destruidos, bañaderas. Son los restos de un lugar que antes fue habitable, la única ventana al exterior está tapiada. La entrada es una reja. Entre los escombros duermen los enfermos. Tienen la cabeza rapada y visten la típica ropa de los locos. Hay viejos y jóvenes. La iluminación parece natural, sin artificios teatrales, como si por un espacio de la ventana clausurada entrase el único haz de luz. Al despertarse, aquellos hombres buscan donde refugiarse, cada uno descubre la necesidad de protegerse, de respetar los límites establecidos. Quitar la madera que cubre la ven-

tana. Ahora la luz es más fuerte, incomoda. El mugre es evidente. Los hombres se mueven lentos, con gestos incoherentes, desordenados. Están hambrientos. El espacio es invadido por el exterior, son hombres con «cordura». Los observan cómo utilizan las muestras de un espécimen extinguido. No hay necesidad de diálogo, es un encuentro sin respuestas. Son alimentados como bestias, comen como bestias. La hora del baño es, sin duda, una muestra de violencia. Los despojan de sus ropas y se colocan de espaldas a la pared, como quien espera la orden de fusilamiento. Están débiles, temerosos, el frío los aniquila y les lanzan cubos de agua, como latigazos. Regresan a sus lugares en busca de restos de comida, a protegerse del frío, de cara a la luz. Es la rutina.

La realidad es el exterior, la antítesis de la sala número 6. La puesta en escena utiliza un contrapunto entre los dos espacios. Muestra al escritor en su cuarto, tratando de crear y en una crisis es transportado al hospital. Los límites desaparecen. El poder está encima de todos. *El teatro del comisionado Nikita* es una propuesta de atmósfera. La crudeza para mostrar la decadencia humana provocada por el hombre, la ola de terror desatada por una fuerza oculta, la necesidad de sobrevivir en un medio hostil y autoritario, marca el ritmo del montaje. El tiempo es un protagonista. Las escenas se estructuran con una lentitud agobiante. El universo de los «locos» está minuciosamente detallado como si quisieran trasladarnos su ansiedad. Creo que aquí está el mayor logro de la puesta.

*El teatro del comisionado Nikita* es una obra que permite el desarrollo virtuoso de sus actores. Un trabajo colectivo que descuelga en su unidad, como un bloque de tensiones apagadas, reprimidas. El Lilla Teatern presentó, sin dudas, la mejor puesta en escena del teatro finés durante el Festival.

#### ¿TEATRO POSTMODERNO?

En el mismo escenario del teatro Kom se presentó TIE 3 (Teatro Internacional en Europa) de Bélgica, con su puesta en escena *Ali y las 1001 pesadillas*, una producción de 1987. Con sólo 5 integrantes (dos actores, un técnico, el manager, una secretaria) y una enorme y pesada carga escenográfica viajó el TIE 3 a Helsinki para luego continuar una gira por la URSS y otros países escandinavos. Promocionado como uno de los diez mejores espectáculos del año del Festival de Teatro de Amsterdam y señalado por la crítica como postmoderno y controvertido, *Ali...* despertó el interés de los invitados y delegados del evento teatral.

Eugene Bervoets, director general, artístico y protagonista del espectáculo, escribe el texto junto a Paul Pouweur a partir del *best-seller, Gaz Unten* (1986) del reconocido periodista alemán Gunter Wallraff, quien se hizo pasar por un obrero turco (cabeza negra) y vivió la discrimi-

nación, la hipocresía y la explotación que sufren los inmigrantes en la RFA. El libro fue un escándalo y conmocionó a la «bien establecida» sociedad alemana. Su publicación en toda Europa y en países de América, su versión cinematográfica y televisiva inspiraron a los creadores belgas para asumir la puesta en escena de la obra de Wallraff. Pero aquí, Bervoets y Pouweur no siguieron fielmente



● *Alí y las 1001 pesadillas*, de TIE 3, de Bélgica.

el libro. Para ellos la historia era conocida por el público y decidieron apropiarse del proceso vivido por el periodista y crear un espectáculo nuevo. Para representar al hombre negro, seleccionaron a Ken Keilountag Ndiaye, bailarín senegalés formado en la compañía de Maurice Bejart, quien asumió además la coreografía del montaje.

Una jaula de hierro ocupa todo el escenario. A un extremo, un televisor, al otro un butacón donde está sentado el hombre blanco elegantemente vestido. Al alcance de su mano, el negro, su mascota. Con el torso desnudo, un pantalón de piel y peinado con largas trenzas, el negro es el instrumento de juego del blanco. A los espectadores explica, sentado y apasible, cómo el racismo es el peor engendro humano, que todos somos iguales y que no debe existir la esclavitud. Cuando el negro quiere intervenir, el blanco se lo impide. En el televisor una locutorada del parte meteorológico y brinda consejos familiares, constantemente interrumpe la acción, como rutina. La enorme jaula metálica es el espacio de lucha. El negro y el blanco se enfrentan, se intercambian sus realidades, donde cada uno tiene derecho a defender su identidad. *Alí y las 1001 pesadillas* es un viaje agotador. Es la supervivencia de dos seres humanos en un ring de boxeo. Es el encuentro antagónico de dos culturas.

El diseño del artista holandés Niek Kortekaas, no es sólo el cliché de la prisión. Su jaula de hierro es el límite del espacio. Los personajes pueden transgredirlo, pero no destruirlo, están enmarcados en una sociedad no construida por ellos. En la iluminación hay un predominio del negro y el azul metálico; los haces de luz atraviesan cortantes el espacio y el humo encubre la zona de representación.

La imagen escénica de *Alí...* es cercana a la estética de los conciertos de rock. El director lo asume concientemente. Es una violencia que en ocasiones se desborda y en otras se reprime. Con música de Peter Gabriel, Prince la banda sonora del film *La misión*, cantos gregorianos y ritmos africanos, se crea un universo sonoro disímil, pero que funciona como enfrentamiento y ruptura en una zona de intercambio cultural, donde se crean nuevas relaciones. La audiencia puede estremecerse, distanciarse o abandonar la función. Es un acto creativo mutuo donde lo reiterativo condiciona una nueva voluntad como espectador. Cercano al *happening*, *Alí...* es una propuesta que indaga en las posibilidades del lenguaje escénico y explota mecanismos de los *mass media* en función del teatro. TIE 3 es un proyecto cultural que, como me definiera su promotor Yves Hermann, trasciende los límites culturales. El 3 viene de los tres mundos. Es un tea-



# PEKING OPERA



SVENSKA TEATERN  
3-4.6.1989

ITI

tro de la ironía y del impacto visual, un puente abierto a las diferentes razas. Un teatro de alianza.

## TRADICION MILENARIA

El último día del Festival se presentó, en el teatro sueco de Helsinki, la afamada ópera de Pekín. Con la escenificación de *El rey mono*, el elenco chino, con más de treinta actores y músicos, mostró el arte de una cultura que cada vez más cautiva e influye en occidente. Entre el exotismo y el asombro, el distanciamiento y la emoción, lo desconocido e ininteligible, el público recibía el espectáculo como una vieja postal hermosa, pero indecifrab-

Muchos creadores han sido cautivados por el arte oriental. Investigaciones del teatro hindú, chino o japonés se han revertido en la escena. Artaud o Brecht, Grotowski o Barba, Brook o Mnouchkine, han abierto un puente entre las culturas, inagotable, que fluye y refluye más allá de actores y dramaturgos, de un público iniciado o no para marcar, tal vez, el sello de una época. Pero aún, la muestra «original» se recibe desde una posición intransferible, «culta», desde el punto de vista del «otro». Es difícil enfrentarse a la tradición pura, más cuando está dirigida a un público que la conserva a través de siglos, como tradición y para occidente este término funciona, muchas veces como subdesarrollo.

*El rey mono* es una típica obra del repertorio de la compañía. El escenario desnudo. Al fondo un símbolo chino con su traducción al inglés: *Peking's Opera*. A la derecha, la orquesta de jóvenes músicos, solo un lateral del público puede observarlo. Cada personaje entra con un *leit motiv* musical. Aquí se define su estado de ánimo, su carácter. La música marca sus movimientos y el ritmo de la escena, a través de los instrumentos tradicionales. Los trajes de seda, de vivos colores, con predominio del dorado, definen la clase o condición social, pero en ocasiones hasta un vagabundo puede estar vestido con harapos de seda. El dominio de la voz y del cuerpo, de técnicas tan

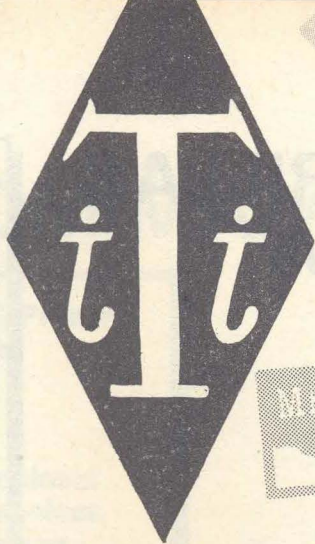


especializadas como el maquillaje, son fundamentales para el actor chino que tiene que ser cantante, bailarín, pero también acróbata.

*El rey mono* es una historia de persecuciones y batallas, de amores imposibles y traiciones, sin el halo trágico del Kabuki. Es más bien una ópera cómica donde lo verosímil no existe, donde la escenografía y los accesorios, se crean a través de la ilusión, donde el actor establece códigos para comunicarse con nosotros, como puede ser el típico gesto de montar a caballo, abrir una puerta, llorar, pero siempre mediante su estilización. No hay nada que sea cercano a la realidad. La Opera de Pekín crea su propia realidad como arte milenario, la cual aceptamos. Cada actor tiene el momento para demostrar su virtuosismo, un derroche de acrobacia que estremece al público. Son secuencias en que emplean el movimiento y el canto, siguiendo las reglas prefijadas, invariables para cada escena. El actor puede ejecutar un triple salto mortal o una cadena de saltos con un vestuario complejo, rodeado de tentáculos, colas o enormes sombreros. La luz es sin artificio; si es de noche, el personaje lo define. Es un espectáculo lleno de color y destreza, donde un actor en escena puede ayudar al otro para su despliegue acrobático. No hay trucos, porque el mecanismo se muestra. Sólo quedan atrás, escondidos, sin que nos percatemos de ello, como si todo se lograra a través de rigurosos ensayos, los años de trabajo que tiene que vencer el actor chino para salir a escena.

La Opera de Pekín visitó Cuba al inicio de la década del 60. Pronto se presentará otra vez en la isla con una muestra de su repertorio. El teatro finés volverá a encontrarse con el público cubano, en la gira del grupo Kom a La Habana en enero del 90. Podremos tener otra mirada, aunque inabarcable, del teatro del mundo.

Con el XXIV Congreso del ITI en Turquía, Estambul se convertirá en 1991 en el centro del teatro. Creadores de diversos países se darán cita para la confrontación y desarrollo de un arte milenario e inagotable. Se abrirá entonces un nuevo puente entre las culturas. ●



MENSAJE POR EL DIA INT

MENSAJE POR EL DIA INTER  
DEL

## MENSAJE POR EL DIA INTERNACIONAL DEL TEATRO

Una sociedad que posee un teatro en el que el público se halla confrontado con los comediantes, en el mismo espacio en el que esos comediantes —presentes físicamente— pueden reaccionar ante las reacciones que han suscitado; esa sociedad, esa comunidad, toma conciencia de sí misma de una manera excepcional, y no solamente porque los comediantes se constituyen en el espejo de una manera de vivir y de los interrogantes de esa sociedad, sino también porque el público —entidad colectiva que es entonces representativa de la comunidad— expresa sus reacciones, su aprobación o su desaprobación, su acuerdo o su rechazo, de la imagen de sí misma que le es ofrecida.

Así, el teatro juega un papel importante en la conformación de la imagen de un país, de una sociedad, de su cultura; en la gestación de su sentimiento de identidad y de especificidad, quizá más que cualquiera otra expresión de su existencia.

La imagen que un país tiene de sí mismo, a través de su literatura dramática y de su estilo de interpretación, refuerza no solamente la percepción de su propia identidad, sino que se erige en un factor decisivo en la creación de su presencia visual ante el mundo entero. Lo mismo que el hecho extremadamente importante de establecer un circuito regular de comunicaciones, porque es a través de las traducciones y de las representaciones de obras de otros países y de otras culturas, y más aún, por el intercambio intenso de compañías y de producciones teatrales, que se contribuye a lograr no solamente una mayor comprensión mutua, sino que las ideas y las técnicas se fecunden recíprocamente.

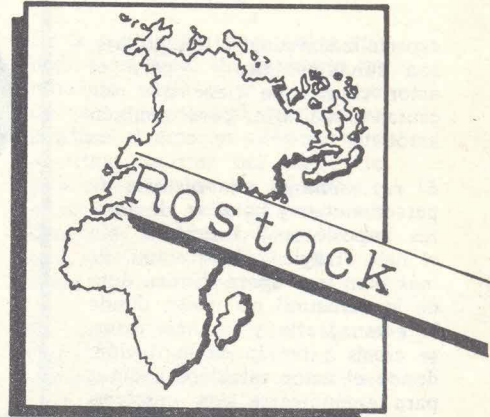
En un tiempo y en un mundo agobiados por el diluvio de programas baratos de televisión, producidos según criterios comerciales, el teatro vivo —guardián de las tradiciones y de la singularidad de las culturas—, aún amenazado por esta avalancha de trivialidades, permanece pleno de vitalidad en el fluir de la riqueza y de la diversidad de la cultura, como nunca antes en la historia de la humanidad.

Martin Esslin

1989

# TEATRO A ORILLAS DEL WARNOW

Ileana Azor



Una ciudad portuaria en el norte de Europa. Eso sabía. Como conjetura, algo que me parecía bastante improbable: Rostock se presentaba en calidad de balneario para turistas. Las aguas del mar Báltico, consideradas entre las más frías del mundo, eran el mayor atractivo para visitantes de varios países. El Festival de Verano en julio venía congregando desde hacía varios años delegaciones de pueblos nortños cercanos y convirtiendo así a Rostock durante estos días en capital de continuas celebraciones en las cuales el despliegue de excelentes bandas musicales tienen sitio de honor. Lo que nunca imaginé, rodeada del bullicio de equipos deportivos y grupos de música, fue encontrar allí una ciudad teatral.

Sin hipérbole, por espacio de tres semanas, cada dos o tres años, no sólo las corrientes del río Warnow y del mar Báltico, que bañan las costas de Warnemünde, se hacen más cálidas. También «sube la temperatura» en la programación teatral. Pero no en las salas o espacios escénicos (monasterios, plazas) como es costumbre. Me refiero al intercambio de teatrístas latinoamericanos con figuras artísticas y dirigentes de la política cultural, al debate constante de técnicas, teorías y prácticas teatrales, a la discusión abierta y sin paños tibios de los problemas que frenan el desarrollo de la escena en cada país, a la posibilidad de confrontar vida cotidiana-vida en el teatro, de conocer lo que piensan los jóvenes alemanes sobre el futuro del arte teatral en su país, y de establecer felizmente el diálogo con los colegas más cercanos, en un lugar del viejo continente.

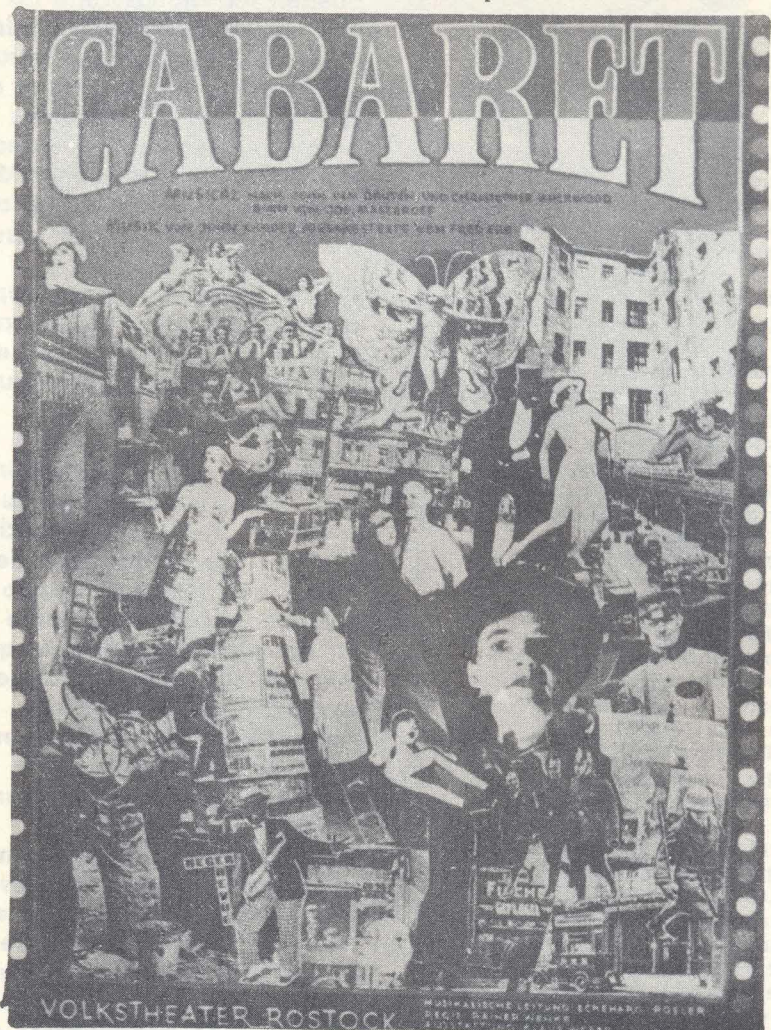
Todo esto, gracias al Teatro Popular de Rostock y a sus dos organizaciones principales, Eva Sapff y Claus Hammel.

## OTRO PAISAJE, ¿OTRO TEATRO?

El V Seminario Internacional de

Teatro (junio-julio 1989) venía a confirmar, por tanto, la necesidad del encuentro de culturas que a veces imaginamos más distantes e incomunicadas.

Para hacer honor a la verdad, esta era casi para todos la primera oportunidad de ver teatro



alemán en su lugar de origen. Delegados de Argentina, Brasil, Nicaragua, Ecuador, Perú, Chile, Uruguay y Cuba pudimos tener contacto con una buena muestra de la vida cultural, escénica y funcional de la sociedad en la República Democrática Alemana.

Monumentos arquitectónicos y pictóricos de los siglos XII, XIII hasta el XVII, le imprimen a Rostock un sello de ciudad antigua, devocionaria de su patrimonio. La superposición de épocas y la conservación de estas evidencias históricas encuentra, sin embargo, el mejor sello en la restauración de viviendas, calles enteras rescatadas de las ruinas después de la segunda guerra mundial.

La conjunción de una ciudad casi escenográfica con la presencia física, palpable, del respaldo popular al teatro, no hizo sino corroborarse en los veintidós días que duró el evento. Visitas a lugares de gran interés como la escuela de teatro, ocho conferencias y veintidós puestas en escena, serían el saldo más notorio, pero no el mayor. Una corriente subterránea permitió encontrar por parte de todos, especialmente en las sesiones-debate, la razón de ser de un seminario como este: la reflexión colectiva, el autorreconocimiento reafirmativo de los logros que en ocasiones subvaloramos, la conciencia de pertenecer a un universo mayor, diverso, pero con problemáticas comunes, la existencia de un lenguaje unificador en la búsqueda del teatro que deseamos y no tenemos. Después de asistir a cada función, conversar con actores, directores, creadores de la escena, jóvenes estudiantes de teatro, estas son mis visiones en la memoria.

## RECREAR LA HISTORIA

Estábamos advertidos. No veríamos una selección exquisita del repertorio que el Teatro Popular de Rostock posee. Todas las manifestaciones (danza, pantomina, ópera, teatro dramático, para adultos, jóvenes y niños, comedia musical, teatro de muñecos), estarían representadas, pero incluyendo los distintos niveles de calidad que la creación tiene en cualquier lugar del mundo.

Sin mucho esfuerzo, encontramos noche tras noche constantes que

nos produjeron real asombro: estrenos mundiales de autores de la RDA o descubrimiento para la escena de dramaturgos de la RFA, una línea de montajes latinoamericanos y una preocupación permanente por la historia.

La confirmación que Hammel tuvo de su propia existencia como un hombre de la generación nacida con la guerra, nos reveló en la tarde de las presentaciones el modo en que la historia puede formar parte cotidiana de la vida, sin necesidad de metaforizarla.

Haciendo un recuento, más de la mitad de las piezas que vimos elaboran peculiares maneras de acercamiento a la historia. Al ciclo por el Centenario de la Revolución Francesa: *Los bandidos* de Schiller, *La misión* de Heiner Müller y una ópera en concierto sobre *Medea*, pueden asimilarse la comedia de Claus Hammel *Vienen los prusianos*, *El Cónsul y la terrorista* del chileno Omar Saavedra, el profesional trabajo de *Cabaret* y las dos obras de la dramaturgia alemana occidental: *Pasaje* de Christoph Hein y *El ocaso* de Walter Jens, entre otras.

Del apego a una imagen bastante frontal, sin mayores transparencias conceptuales escapan pocos espectáculos. Desde luego, cada montaje es una propuesta que requiere la aproximación exacta al género y al estilo que la dirección seleccionó para ella. Totalizar, por tanto, desdibuja el trazo preciso del diseño escénico, ignora matices de las puestas. Pero de todas formas, es posible observar en esta selección que vimos una aproximación bastante plana a la idea que de la historia pudiéramos estar necesitando hoy. Hablo de la imagen teatral y no de los textos. Atmosferas no agotadas en todo su caudal expresivo limitan, por ejemplo, muchas de las escenas de *Pasaje*, pieza que en otros montajes ha tenido gran repercusión en la RDA. Monótona a ratos, desaprovechaba el ambiente de tensión que viven estos perseguidos por los nazis en su permanente espera para fugarse sin ser detenidos.

La lectura nos parecía estática, como si el tiempo se hubiera detenido y nos presentaran una postal de lo que vivieron los alemanes y luchadores contra las

fuerzas regresivas del nazifacismo hace cuarenta años. A esto es a lo que hemos denominado frontalidad, no a la utilización del espacio diseñado por Jochen Hassel Wander, cuyo plano posterior concebido como un gran ventanal tapiado atrapa por momentos al espectador y le da algún marco al actor, que uno sigue sintiendo decididamente desaprovechado por la dirección de Heinz Klevenow.

Por otras razones, *Cabaret*, *El ocaso* y *El cónsul y la terrorista* comparten efectos sobre el público, que responden a su concepción artística. La primera, mundialmente disfrutada por todos, gracias a la versión cinematográfica, retoma el texto original de Fred Ebb, la música de John Kander y el guión de Joe Masteroff para mostrar un musical «bien hecho». Ritmo, afinación, cuerpo de baile perfectamente acoplado, actuaciones convincentes, algunas excelentes voces y una escenografía que sin dejar de ser creativa y racional con el espacio de la gran sala del teatro, ajusta sus propuestas al conjunto expresivo del montaje, trabajando el contraste del blanco, los tonos grises, el negro y una línea de diseño sensual y brillante para las escenas del cabaret, con los ocre suaves para la casa de Fräulein Schneider. Del conjunto, homogéneo, sin destellos, impresiona en particular el agudo trabajo de Peter Pagel en el presentador y el despliegue vocal de Rosita Mewis como la señorita Schneider. Nuevamente el ascenso del nacionalsocialismo queda como telón de fondo, borroso, congelado y sólo las inteligentes intensiones de Pagel, cuyo histrionismo no desborda el desempeño conveccional pero impacta por la limpieza y la fuerza de su actuación, nos transmiten esa sensación de profundidad, un acto que se transforma en el escenario, de una historia vuelta a contar, en algo significativo más allá de la anécdota.

Versión contemporánea de *Las Troyanas* de Eurípides —Jens escribió *El ocaso* en 1982— este drama trágico es una advertencia ante la desaparición de todo vestigio de vida, si se produjera una tercera guerra mundial.

La luz y la actuación han sido los puntos más elaborados por la dirección de Uwe-Detlev Jessen, 57

quien condujera hasta su muerte la labor del Teatro Popular de Rostock. Ursula Figelius contiene la pasión de una reina que se sabe demasiado responsable del destino de Troya y sufre las mayores consecuencias. Su Hécabe está dibujada con gran sobriedad y dominio de los resortes expresivos del rostro y las manos. Concentrada, detenida en dos zonas del escenario a lo largo de la extensa pieza, ofrece una lección de maestría artística. Las visiones de los vencidos, la tragedia de estas mujeres, se completa con un cuidadoso diseño de luces que va narrando cada cambio anímico, de conflictos, de intenciones dramáticas. Por eso la parábola resulta más desarrollada, la historia puede volver a repetirse o quizás ya se está repitiendo en algún lugar del planeta.

En la sala experimental se estrenó el montaje que Wilfried Kretschmer concibió para *El cónsul y la terrorista*, el enfoque de dos mundos: el de la diplomacia europea y la revolución latinoamericana. Un texto que apela a la historia cotidiana, donde se entremezclan lo real y lo onírico, superponiendo la vida de un joven luchador desaparecido, cuyo canje por el hasta entonces indiferente diplomático pudiera arrojar una esperanza de sobrevivencia. Al final, la historia ha sido imaginada por el europeo Jacobsohn, al parecer, pues ese joven ha muerto diez años atrás. Una pieza sobre la solidaridad, escrita por un chileno residente en Rostock, tema que sobrepasa con creces cualquier apreciación de rigor crítico sobre el espectáculo.

La revolución y sus contradicciones permanentes resultan los tópicos fundamentales que aparecen en las tres obras del ciclo dedicado al Centenario de la Revolución Francesa. Karl Moor, Debuison, Sasportas, Galloudec y Medea son las reacciones posibles frente a una situación revolucionaria. La traición a sus ideales, la reformulación de sus principios, el abandono del compromiso, el contrapunto entre su carácter indetenible y el impulso subjetivo que la lleva adelante, las dudas, los temores, las claudicaciones, los avances y retrocesos aparecen como fenómenos naturales, lógicos, de procesos en los cuales el curso acompasado de las cosas se violenta, confor-

mando un torbellino de transformaciones.

La estructura de *La misión* garantizó una pluralidad de significados difícil de encontrar en los otros dos textos. Müller vuelve una y otra vez sobre sus preguntas: ¿Puede el hombre contemporáneo despojarse de sus herencias sociales, culturales? ¿Cómo enfrentar las enormes tareas que le han sido asignadas? ¿Hasta dónde está solo en esta empresa? Libre de ataduras verbales, las escenas, inconexas para una mentalidad logicista, propician un montaje donde la historia puede realmente ser recreada. Sugerente en la selección de imágenes visuales, el trabajo, en una fase de elaboración en busca de su última resultante, quedó a medio camino de los posibles logros.

Sátira penetrante, la comedia de Claus Hammel *Vienen los prusianos* advierte con sana agudeza las fisuras de una mentalidad esquemática frente al rescate de la historia. Interpretada con cautela, la historia no puede menos que sonreír. Pero el precio de esta ingenuidad puede pesar para siempre sobre nuestro destino. Ni alabanzas desmedidas ni tabúes inaccesibles, parecen decirnos Lutero, Federico II de Prusia y sus aventuras, conducidas por la manipulada historiadora, dirigente del Instituto de investigaciones para la reintegración de

● *La misión*, de Heiner Müller, puesta en escena del Teatro Popular de Rostock.

personalidades históricas. Intriga, humor y un pertinaz sentido de la crítica recorren la obra, pero lejos de arrojar un producto superficial, regocijante y picaresco, el texto crece en dimensión filosófica. La puesta posee además el don de establecer la comunicación inmediata con el espectador, conservando un trabajo riguroso de actuación en todo el elenco.

#### REFLEJAR UNA DINAMICA DISTINTA

En otro plano encuentro la aproximación que la escena hace a la leyenda, los mitos, y la realidad alemana más reciente. En esta tendencia los jóvenes llevaron la batuta.

Dos espectáculos estudiantiles nos aproximaban al mundo más incitante para cualquier viajero. La lozania inteligente de quienes comienzan con energía envidiable a reconocerse y explorar el universo que los circunda.

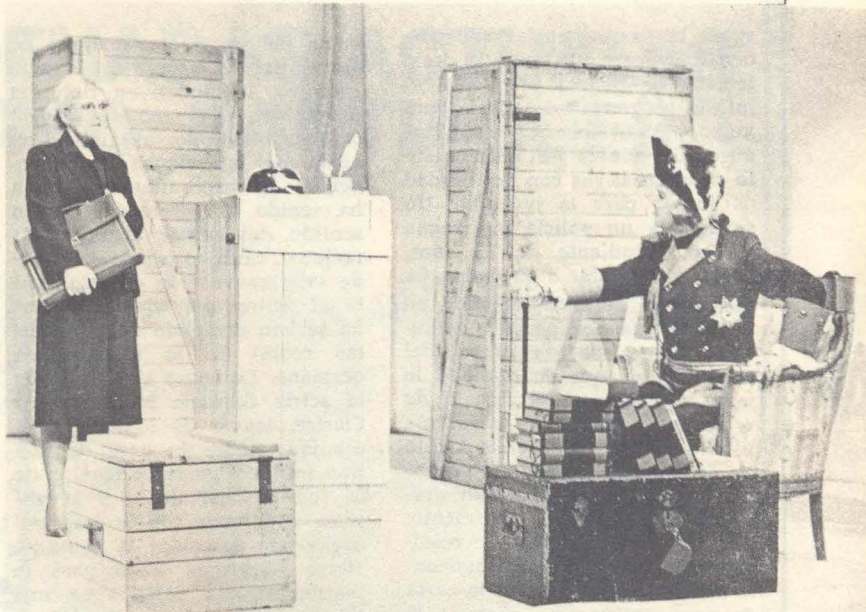
*Sueño de una noche de verano* constituyó en el patio del Monasterio de Santa Cruz una fiesta para los sentidos. Con apenas seis grandes paños colgados tras los cuales desaparecían los jóvenes actores del segundo año de la Escuela de Artes Dramáticas «Ernst Buchs» y algunos elementos de vestuario, consiguieron atrapar la atención por espacio de casi dos horas que



transcurrieron con la ligereza de aquello que disfrutamos a plenitud. Sutilezas en la versión como dividir el personaje Puck en dos imágenes, una femenina y otra masculina, y el deliberado propósito de dejar con su interpretación una amplitud de lecturas que incluía la contienda entre la razón y la pasión, entre el entorno social de los rayos del bosque y los artesanos; permitieron que la meticulosidad del trabajo actoral fuera paladeado sorbo a sorbo por los espectadores. Las soluciones musicales (un tango bailado y actuado para expresar las tirantes relaciones entre Titania y Oberón), el movimiento escénico casi acrobático, muy expresivo y lejano del alarde, el trabajo de las situaciones hasta el detalle, con aportes de finísimo humor e imaginación, despertaron gran interés en los delegados latinoamericanos y nos convenció de la tradición de una escuela actoral sólida. Las preocupaciones estéticas que mostraron más tarde en la discusión nos revelaron que no era obra del azar lo que habíamos visto.

Simpatía despertaron también los alumnos del Instituto de Ciencias Latinoamericanas de Rostock con la obra infantil *La gran Muralla* del escritor español Ignacio del Moral. En un perfecto español nos hicieron pasar una tarde agradable y demostraron un excelente método para poner en práctica el aprendizaje de una lengua extranjera con esta ocu-  
rrente comedia.

*Fiesta de susurro* de Rudi Strahl se inscribe más en el camino de un acercamiento desprejuiciado a los problemas que pueden tener un grupo de jóvenes en cualquier sociedad, incluso en la socialista. Desajustados emocionalmente, King y Uwe han trasladado su falta de afecto a otros planos de la vida, asumiendo como filosofía el acceso a productos provenientes del área capitalista como principal móvil de su existencia. La vía fácil para llegar a los Intershop es su única preocupación y para lograrlo harán cualquier cosa: fregar automóviles a los hospedados en los interhoteles y recibir a cambio el pago en divisas, o convertir en una vulgar prostituta a Kiki, quien enamorada de uno de ellos es capaz de dejarse arrastrar, más inconciente que convencida de sus actos. La irresponsabilidad de



estos jóvenes no es casual ni imputable sólo a ellos. ¿Es acaso gratuita la imagen de una mujer risueña en un afiche, que como contraste preside la puesta, acompañada de una consigna entusiasta sobre la juventud alemana?

El hombre es dueño de sus actos, mucho más en el socialismo, pero es igualmente cierto que aún podemos mejorar nuestra forma de dialogar con los jóvenes. Las críticas a la falta de opciones culturales atractivas, a la ausencia de buena atención por los padres, a la ineficiencia que todavía padecen algunos de los

productos de la industria socialista, sin embargo, no desconocen tampoco que existe, sobre todo en los días que corren, la ineludible lucha ideológica que trata de ganar terreno desesperadamente, por cualquier vía y a cualquier precio. No sentimos un enfoque discursivo. La imagen de los jóvenes estudiantes de actuación, vitales, entregados a su trabajo, salvaba las deficiencias del texto y algunas confusiones espaciales que la puesta no logró resolver.

*En edad penal* de Gert Heidenreich, autor de la RFA, vuelve



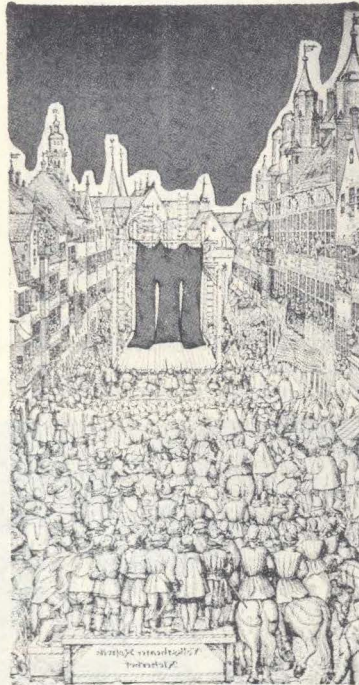
sobre las consecuencias que pueden traer para un joven la desatención de padres y escuela, el influjo de un medio social adverso, bastante perdido en la búsqueda de valores y el ofrecimiento de alternativas con posibilidad de futuro para la juventud. Un sicólogo y un policía interrogan a Ted, estudiante de 17 años, acusado de matar a su padre. La historia de su vida, narrada en retrospectiva nos permite descubrir algunas de las causas del asesinato, aunque en realidad lo más revelador es el círculo de relaciones hostiles que lo rodean. El trio familiar madre-padre-hijo es apenas inexistente. El afecto que encuentra en su joven profesora está destinado al fracaso, por prejuicios, porque no resulta ser un sostén lo suficientemente sólido y en la escuela la carta de presentación que gana es la de Brandes, un alumno cuyo modo de vida está bastante emparentado con las bandas neofascistas. La acumulación de insatisfacciones llevan a Ted a una situación de inestabilidad emocional y de incertidumbre en cuanto al rumbo que van a tomar sus pasos futuros. Finalmente mata al padre, símbolo de la mecanización de una existencia que merece ser borrada más que imitada. De modelo o patrón, el padre pasa a encarnar la antítesis de lo que su hijo ha imaginado.

Texto ingenuo en ocasiones, con propuestas no del todo justificadas, lo que más nos impresionó fue la dinámica del montaje, un ritmo inusual en los espectáculos que presenciamos, la comunicación excelente con el público y la actuación de Thomas Dehler, joven actor que mantuvo un sostenido trabajo durante las puestas de la temporada, consiguiendo en su Ted un resultado de gran nivel artístico.

Dos montajes más atrajeron la atención de los asistentes al Seminario: *Servidor de dos patronos* de Goldoni y *El retablo de los diablos de Redentín*, una pieza anónima del siglo XV, rescatada por Claus Hammel.

La *Commedia dell'arte* encuentra en este Goldoni del TPR una ágil solución, tanto escenográfica

como del propio movimiento de los actores, el manejo del espacio escénico, las luces, en fin, una propuesta para representar en cualquier tablado, al aire libre, en la cual intervienen el público, verbal y corporalmente. Quien ha tenido la referencia de un sentido del humor alemán más racional, cáustico o ingenuo, puede salir convencido de esta visita al teatro que aquí al menos no se han cumplido esas supuestas reglas de la idiosincracia germana. Delicioso el trabajo de la actriz Gabriele Möller en la Clarice, lejano de la caricatura, dibujado sobre la base de una fina ironía y un rigor técnico de la voz, la gestualidad y la mímica que juega con la improvisación sin descuidar la pauta que Heinz Klevenow trazó para la puesta. Holger Schulze en una intervención casi sin posibilidad



*Das Teufelspiel  
von Redentín*

des, alcanza con un solo recurso la hilaridad cada vez que sale al escenario. Y así, de manera general, un resultado de conjunto que el público agradece.

Partiendo de un hecho real, la cristianización forzada que recibieron los eslavos que vivían en lo que hoy es Rostock en el siglo XII, surge esta idea de recrear en un retablo a los antiguos dioses eslavos, convertidos en diablos por los prejuicios cristianos. Un auténtico infierno apareció ante nuestros ojos gracias a la escenografía de Falk von Wangelin la dirección de Uwe-Detlev Jessen, la música de Wolfgang Bayer y la coreografía de Manfred Schnelle. Nuevamente el patio del monasterio servía de ideal referencia espacio-conceptual para celebrar allí la gran fiesta que Lucifer organiza a partir de la búsqueda y castigo de almas pecadoras. Orgía grotesca, brillante, que revaloriza las fuentes más esenciales del teatro, incorpora el musical, la comedia, la farsa, los misterios, el espíritu baquiano de las dionisiacas, en un espectáculo que no parece tener la duración de dos horas y media.

Lucifer, Satanás y la Presentadora, interpretados por Erhard Schmidt, Manfred Gorr y Gabriele Möller respectivamente, representan con alto nivel artístico tres líneas de la interpretación dramática en la obra. Los diablos recrean la atmósfera de juego, elaborando un dúo con sus «captados» para el infierno: el panadero, el carnicero, la cantinera, el cocinero, el sastre, todos ladrones y estafadores de sus clientes que van a cumplir una condena simbólica, pues Lucifer en realidad quiere que su reino sea un lugar agradable. Reafirmación cultural religiosa en sus orígenes, hoy *El Retablo de los diablos de Redentín* es una carta de presentación del Teatro Popular de Rostock en cualquier foro teatral.

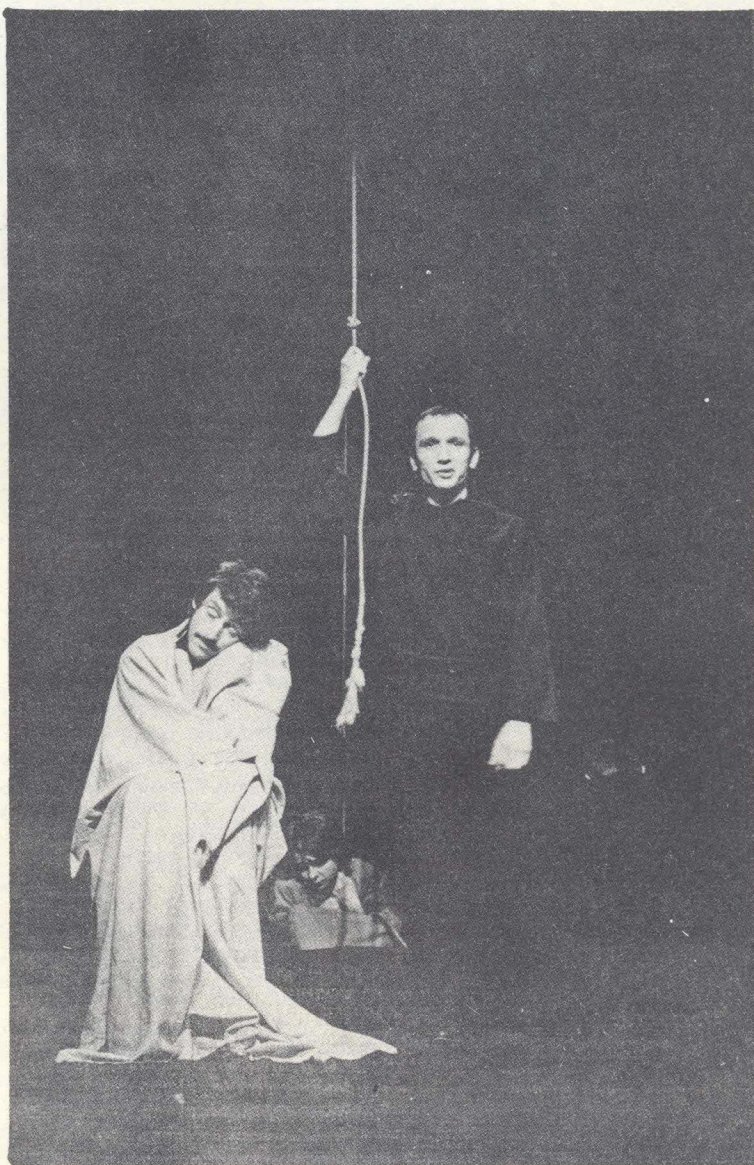
El Seminario cerró sus puertas con un informe por países hasta 1992, en su sexta edición para continuar su labor fundadora de verdadero intercambio y diálogo abierto con los teatristas del continente americano. (I. A.) ●

# ¿COMO ENTRAMOS A LAS PUERTAS ABIERTAS?

Elena Azarnikova

El destacado dramaturgo soviético Alexei Arbuzov, que trabajó en el teatro toda una época, en cierta ocasión formuló una pregunta que él mismo se respondió: ¿En todas las épocas se hace necesario el teatro estudio? Al parecer sí, pero no todas las épocas lo propician. En realidad en la Unión Soviética casi siempre han existido los teatros estudios y en este movimiento pueden señalarse momentos cumbres: El umbral de los siglos, cuando todo el mundo siente la necesidad de abordar con una mirada fresca la realidad; la víspera de 1914, comienzo de la primera guerra mundial; 1956, período en que el teatro soviético vivió un momento de crisis cuando se inauguró el teatro Sovremennik y desde 1986 hasta nuestros días, cuando una nueva etapa del teatro concluyó otra vez en crisis.

De esta forma se puede decir que los cambios en la vida favorecen el florecimiento y desarrollo de los estudios. El movimiento de los estudios teatrales siempre ha tratado de encontrar una solución alternativa a los problemas que han surgido en el arte y en la sociedad, como una variante a la escuela tradicional. Pero si en los primeros veinte años del siglo los estudios se engendraron en las entrañas de los teatros profesionales y su existencia no dependía de la distribución de los espectáculos, la situación en nuestros días es diferente por completo. Hace aproximadamente un año el gobierno dictó una disposición que permite a toda persona jurídica crear un estudio.



● *¿Quién escucha la sangre derramada?* del Teatro estudio En las tablas.



● *Gluki.*

Así, si en 1986 en Moscú existían cuatro estudios de forma oficial, en estos momentos funcionan más de veinte, y en todo el país más de 150. Como regla, estos estudios deben mantenerse según el principio de autofinanciamiento; de esta forma todas las puertas están abiertas a la creación, pero para traspasar el umbral se necesitan no sólo recursos creadores, sino también materiales y por cuanto los estudios, por lo general, cuentan con salas pequeñas de capacidad para entre cincuenta y cien personas, como promedio, se ven obligados a representar quinientas funciones al año para justificar su existencia desde un punto de vista económico.

Además, en estos momentos en el movimiento de teatros estudios en la URSS tiene gran importancia un serio problema social:

está subiendo a las tablas una generación cuya edad oscila entre 30 y 40 años y que en las décadas anteriores no tuvo posibilidades de realizarse en la profesión. Por esto se hizo evidente la tendencia revanchista de «ahora me toca a mí», peligrosa para la esencia misma del movimiento: crear un teatro de alternativa. Con frecuencia esta generación lleva a escena ideas creadoras que no se trataron cuando el momento lo exigía y ya han caducado. Con toda intención he centrado la atención justo en los puntos débiles del movimiento de teatro estudio contemporáneo, ya que precisamente esto da la posibilidad de comprender por qué hasta el momento los estudios no han justificado las esperanzas que en ellos se tenía, y en qué atmósfera y problemas se desenvuelven en nuestros días los líderes que descollan dentro del movimiento.

Para su trabajo los líderes se apoyan en los procesos que tienen lugar en la vida y en las tendencias que en esta se manifiestan.

Al elegir entre cientos de estudios buenos, de mediana calidad y francamente malos, yo me inclino, en primer lugar por los siguientes: «El hombre» (*«chelovek»*), «Junto a las puertas de Nikitski», «Escuela de arte dramático» sobre el que ya se habló en *Tablas*, (ver número 3/88), «Laboratorio del teatro y la plástica» y «En las tablas». Estos teatros tienen su propio yo, que no se asemeja a ningún otro, más aún, se encuentran en una confrontación artística característica de su perfil, a través de la cual se pueden seguir las vías principales de sus aspiraciones ideológicas y artísticas.



El estudio «En las tablas» («*Na doscax*») defiende la idea del estudio pequeño, y llamado «pobre» que satisface las exigencias de un determinado grupo de espectadores. Al teatro le preocupa que mientras la literatura y el periodismo estudien la sociedad, el arte teatral en los últimos años ha excluido este tema de su actividad. Los miembros del movimiento consideran que el único medio que tiene hoy el teatro para sobrevivir es hermanarse con otras esferas de la actividad intelectual. Por ejemplo, emplean el psicoanálisis de la conducta social o hacen directamente en la escena el análisis filológico de una obra literaria.

En el espectáculo *Educación según el doctor Spok*, de V. Velov, se analiza el mundo espiritual de un intelectual contemporáneo que

debe solucionar las incógnitas de Hamlet. En la puesta en escena *¿Quién escucha la sangre derramada?*, según la pieza del director del estudio S. Kurguinian, realizada sobre la base de documentos de la etapa revolucionaria, se trata el destino de unos intelectuales muy jóvenes incorporados a la revolución y de lo que ocurrió con ellos cuando la sangre, otrora abstracción, se tornó realidad. De esta forma el teatro planteaba la idea de que las dictaduras más terribles han llegado al poder aplastando todos los valores morales. Al estudio, «En las tablas», le preocupa que la sociedad, en la que se han borrado los principales conceptos ideológicos y morales, se torna psicodirigible.

Aunque parezca paradójico, el teatro en su método de creación, durante los ensayos, utiliza este

mismo procedimiento de psicodirección; o sea, llevar al actor a un estado de semihipnosis para liberar su subconciencia y estimular la improvisación en los límites del guión. Sin embargo, en la escena del teatro estudio «En las tablas» no vemos ninguna improvisación en el sentido habitual de la palabra, al parecer el estricto guión, el sistema de signos claramente elaborado que el espectador descifra durante el espectáculo, no exigen del actor capacidades excepcionales. Una vez liberada la conciencia del hombre el director enseguida lo lleva a un nuevo estado, sin permitirle apartarse del modelo propio, para tratar de unirlo todo en un denominador ideológico único.

El estudio «Laboratorio del teatro y la plástica», bajo la dirección de O. Kiseliiov, es un opositor vehemente de esta tenden-

● *Las vacaciones de la torre de Pisa*, del Laboratorio del teatro y la plástica.



cia. En su opinión es un fracaso tratar de lograr una unidad ideológica en el movimiento de estudios-teatrales, ya que este se estancaría y no originaría la ansiada variedad de formas teatrales que deben impulsar la renovación del teatro contemporáneo. Kiselióv considera que el error del teatro de los años pasados radica en que trataron de encontrarlo todo en los conceptos generales: felicidad, mal, bien, progreso. En estos momentos, según su opinión, la conciencia del hombre se ha quebrantado. Por esto la tarea principal es aprender en la naturaleza a respetar su voluntad y en el hombre, su naturaleza. O sea, su teatro propone analizar no las formas sociales establecidas, sino buscar en ellas lo sustancial, su naturaleza pura, volver a la vida además de las posiciones morales, el concepto de la belleza.

Es curioso que en su raíz las metodologías de Kurguianin y Kiselióv se asemejan: la liberación de los recursos complementarios del actor. Pero ellos intentan purificar la base psicobiológica de la vida del hombre con diferentes objetivos; el primero, para llevarlo hacia nuevas fronteras; el segundo trata de utilizar la naturaleza innata para descubrir las fuentes de la belleza del hombre y su vida. El lenguaje de *Laboratorio Gliuki* y *Las vacaciones de la torre de Pisa* parece superficial, pero está impregnado de contenido verdaderamente intelectual.

El héroe de *Gliuki* es el poeta que durante mucho tiempo y en vano vence la cotidianeidad, luchando no sólo con las circunstancias de la vida, sino con él mismo. El carácter diabólico y espontáneo del espectáculo evidencia una percepción escéptica y trágica del mundo. El arte contemporáneo no se puede detener al borde del abismo. Los intentos del estudio de Kiselióv de descubrir a través de la fealdad exterior del mundo su belleza originaria es una proposición para encontrar nuevos puntos de apoyo sobre este abismo.

Es el caso que hoy en los espectáculos los directores y artistas no muestran cómo ellos imaginan la perestroika, sino como sufrieron la época de estanca-

miento y esto es natural porque no puede engendrarse una nueva cultura si no bulle primero en la vieja cazuela. La renovación del arte nunca ha surgido de los recursos del propio arte, de la creación mecánica de nuevos métodos. La fuente de estos cambios y del surgimiento de un nuevo lenguaje artístico tenemos que verla en una conmoción espiritual y precisamente en esto se ha convertido hoy la nueva forma de analizar nuestra propia historia. Por esto los clásicos de la literatura rusa Pushkin, Dostoievski, Saltikov-Shedrin han inundado las tablas.

Aparecieron por primera vez en el teatro Mijail Bulgakov, Erdman, Yuri Olesha, Platonov. Es como si los teatros lucharan por llevar a la escena las mismas piezas. Aparecen nuevos géneros teatrales que hace poco habían caído en desgracia como por ejemplo, la comedia musical, el *vaudeville*, el *show*.

Mark Rozovski, uno de los fundadores del movimiento que trabajó de forma brillante el estilo de teatro psicológico en uno de los teatros estudios más antiguos de Moscú, «En las puertas de Nikitski», recientemente realizó la puesta en escena de una comedia musical según el cuento de A. Kuprin «Gambrinus» y reveló en el estilo «informal» las fuentes fastuosas del nuevo teatro.

Es una característica que los estudios prefieren trabajar los géneros compuestos, como: la farsa trágica, la tragicomedia y el drama poético. La serie de grandes puestas en escenas, trabajada en estos géneros, del teatro estudio de la ciudad norteña de Arjángelsk (director V. Panov), *El suicidio*, de N. Erdman, *Corazón de perro*, de Bulgakov, *La túnica envenenada* de N. Gumilióv, hizo que este teatro provincial se destacara entre los líderes del movimiento. Es necesario señalar que la abundancia de festivales de teatros estudios le permitió, al fin, mostrarse como provincia teatral, y con frecuencia los «provincianos» superan a los moscovistas en la competencia de creación.

Hace un año se celebró el XX aniversario del teatro estudio «Maniquí» de la ciudad de los

Urales Cheliabinsk, con un festival del movimiento en el que participaron teatros jóvenes de otros países. Durante mucho tiempo «Maniquí» estuvo dirigido por A. Morozov, hoy director del Teatro del Konsomol Leninista de Leningrado. El puso su creación en manos de Yuri Bobkov, miembro del movimiento, que con motivo del aniversario llevó a escena un espectáculo maravilloso *La Zenaida nacarada*, de M. Roshin. Ridícula y dramática es la vida del escritor que trata de luchar contra las trivialidades de la vida con los recursos de su trabajo literario, cuando la vida misma está llena de poesía y, al parecer, no es imprescindible ser escritor para descubrirla...

De forma conciente e subconciente he agrupado en mis notas teatros estudios diferentes por completo, invitando a los lectores a volver la vista hasta los Urales y el norte de mi país. La diversidad de formas del movimiento contemporáneo de teatros estudios me impuso la composición del artículo, además, cautivada por el principio de su revista «cada autor expresa su opinión», quise vencer el estereotipo de «autor extranjero» que por lo general cita decenas de nombres y denominaciones que por sí solas no tienen ningún contenido. Quise, incluso, omitiendo la descripción detallada de los espectáculos, contar la esencia, la teoría y la práctica de un fenómeno que determina en gran medida la vida teatral de la URSS. Pienso que la garantía del desarrollo de nuestro teatro consiste precisamente en la diferencia que existe hoy entre el teatro estudio y el resto del teatro. Al teatro profesional acuden personas hechas del material del teatro, al estudio llega algo de la misma vida, acuden aquellos que tienen interrogantes para esta vida y precisamente una pregunta formulada a tiempo se convierte en un aporte a la cultura.

El teatro estudio puede responder a la interrogante que él mismo formuló y convertirse en un teatro verdadero. Pienso que en esta unidad dialéctica y en esta lucha de contrarios radica la energía de desarrollo y renovación de nuestro teatro actual. (Trad. Ania Hernández) ●

# FRAGATA Y LOS DEMONIOS



Grupo Teatro  
MIRÓN  
CUBANO

El relato, esa antigua, hermosa e imperceptible hazaña del artista de todos los tiempos ha vuelto a escena y *Fragata* del Mirón Cubano confirma que la narrativa latinoamericana continúa incitando la creatividad de nuestros directores, convocando la imaginación del espectador.

Si los actores descartaron el oficio del juglar fue porque junto a Albio Paz prefirieron transferir en imágenes no verbales la fuerza del **raconto**. Otra manera de narrar en teatro y un homenaje iniciaron las pequeñas puntadas de un tejido que los envolvió hasta cubrirlos totalmente. Luego, los primeros resortes desaparecieron y quedó, descarnado y provocador, el montaje de tres cuentos para un espectáculo.

La selección de los textos era, por lo tanto, doblemente compleja: la historia, su parábola, como recurso de comunicación en el nivel lógico, y la sugerencia de un discurso sensorial que funcionara en calidad de alternativa entre la propuesta de concepto y su recreación artística.

Exploraciones anteriores conducían a la búsqueda de un estilo bastante peculiar dentro del panorama escénico cubano: el contrapunto que subyace entre la aproximación in-

genua, característica del juego infantil, como base de las soluciones en la puesta, y la estridencia del grotesco más hiriente y agresivo para el público. De esta manera, la crítica de costumbres, transformada en sutil meditación filosófica por Juan Bosch, resultó una suerte de «aquelarre caribeño», intemporal, a pesar de los casi cincuenta años que median entre los cuentos originales y la versión colectiva que nos entregó el Mirón.

Tras una breve obertura poética, *Dos pesos de agua* es la estampa que da inicio a la función, aún no integrada del todo al **tempo** y tono del montaje. No soy de las que renuncian al contacto con los creadores durante la búsqueda de imágenes y el tanteo de recursos para una puesta en escena, en favor de una asepsia crítica que, por lo demás, no existe. Y en este caso, declaro, sin rubor, el goce estético que sentí en **mis** dos encuentros con el colectivo dirigido por Paz, previos al estreno.

El suave destello de aquella escritura de principios de siglo adquiría, poco a poco ante mis ojos, una enorme vitalidad en lo que a modo de ejercicio me mostraron de *Fragata*, cuento que además aporta su nombre al espectáculo. Entonces comprendí que aquellos jóvenes actores,

crítica

casi todos graduados en la primera hornada del Instituto Superior de Arte, habían encontrado un lenguaje contemporáneo, brillante, al teatralizar historias que quizás parecieron envejecidas para algunos; estaban rescatando la esencia universal y eterna de aquello que trascendía la linealidad social de cada cuento: los estragos que causan la ignorancia, los prejuicios y la vida gris de la pobre gente que habita esta parte del mundo.

Otro intercambio me permitió tener una visión más exacta de lo que veríamos después. **Un hombre virtuoso** descubría nuevas aristas grotescas y de farsa que en la *Fragata* anterior resultaban más atenuadas por el énfasis en el estudio de la subjetividad dramática de la prostituta, protagonista del relato.

Los avances no se apreciaban tanto en las actuaciones, salvo en uno o dos casos, sino en el diseño general de la propuesta, la narración gestual de las acciones, las posturas físicas, los recursos vocales, la imagen plástica y musical.

En la discusión posterior priorizamos entonces el despeje de unidades conceptuales que atravesaban el ensayo que habíamos visto. Un mundo abigarrado y estridente como estilo se nos encimaba a través del humor, ese característico del grotesco que sondea pasiones aparentemente risueñas, ridículas, y al mismo tiempo trágicas; tras él podíamos apreciar el disloque de una moral en crisis, apuntada por Bosch y reforzada con sano y desprejuiciado espíritu por el equipo creador.

Las mendicidades del alma quedaban al descubierto y con ellas una de las claves para transformar el entorno cotidiano, o intentarlo al menos. Porque cuando desaparecen las miserias materiales permanecen sus huellas, a veces sin que nos demos cuenta, y seguimos pensando igual aunque tengamos un ropaje diferente. Los códigos rígidos, superficiales, siguen gravitando como testigos implacables del pasado, mientras olvidamos otros principios realmente superiores, que engrandecen las relaciones huma-





nas y el desarrollo armónico de una sociedad como la nuestra. Si nos perdemos en preceptos intrascendentes cuando de lo que se trata es de profundizar en nuestras reales necesidades individuales y colectivas, estamos perdiendo de vista el objetivo mayor: construir un universo, donde todos los dispuestos y capacitados tienen cabida. La obsesión correctiva del vecino ante el pequeño vicio ético del carpintero Queen, —costumbre que por lo demás lo ayuda a trabajar— en **Un hombre virtuoso**, el desprecio clasista de la beata de barrio frente a una desvalida prostituta en **Fragata** y el fanatismo ingenuo como recurso del ignorante que pretende suplir el juicio equilibrado con fórmulas absurdas en **Dos pesos de agua**, plasman una realidad que desafortunadamente permanece en muchos lugares todavía, pero también en otros contextos donde lo anecdótico no encuentra un paralelo lineal y sin embargo se perpetúan sus efectos retardados. Tildar de negativas las

transgresiones de lo que para un grupo de personas debe constituir el orden, sin buscar los reales motivos de la conducta humana, siempre nos, llevará por caminos equivocados, porque no se entenderá el proceso en su esencia, sino en sus manifestaciones externas y en épocas de cambio lo que propicia al verdadero desarrollo está en el estudio de fondo de lo típico y lo atípico, del conjunto heterogéneo y plural que compone la vida. Lo demás, es actuar por exclusión y aplicar esquemáticamente cánones que para nada se corresponden con lo real, imponer voluntades a capricho, desconociendo lo que nos define como ser social.

Con gran sagacidad el Mirón captó ese subtexto en los relatos de Bosch y pudo trasmitirlo además de manera singular, en una puesta concebida para espacios abiertos, cromática y chillona, rabiosamente poética.



Partiendo de texturas fibrosas —yute, coco, caña brava, hojas de palma, madera— se conformó el universo plástico artesanal de la escena. Primitiva, como las reacciones de muchos de los personajes, la concepción escenográfica y de vestuario, más que trasponer ideas, desarrolla sensorialmente elementos apuntados por la palabra o que ni siquiera esta pronuncia, devora a los actores como las convenciones que se critican en la puesta, compone estructuras desde el punto de vista dramático, actúa, en fin, sobre las tablas al unísono de los demás componentes vivos. El color crece en la misma medida que avanza el espectáculo. Ocres en máscaras, accesorios y ropas se combinan con el negro en las fuerzas tenebrosas de la naturaleza. Poco a poco aparecerán el blanco, y después el naranja, el rojo, la fiesta infantil que rodea a la prostituta del cuento final.

La música se propone deliberadamente ofrecer una lectura de oposición, casi nunca descriptiva. Marchas, rondas populares dominicanas y las canciones de Teresita Fernández se integran a una banda sonora rítmica de acentos humorísticos y dramáticos. Esto no impide que por momentos la percusión dese-

quibre la escena. Su omnipresencia llega a ensordecer si no se le ajusta y le reduce a los instantes en que este inteligente recurso valide los propósitos de la puesta.

Atmósfera visual y sonora alcanzan Rolando Estévez con el diseño, de extraña belleza, y la propuesta que cada actor hizo junto a Favio Hernández en la asesoría para la partitura musical.

La palabra conforma otro espacio de recreación artística. Sólo los diálogos que puso Bosch en sus cuentos; el resto lo justifica el actor con improvisaciones que coordina la dirección escénica. Esto exige la medida milimétrica casi imposible de lograr en un espectáculo ampuloso y audaz como *Fragata*: conseguir matices en una actuación que caricaturiza, profundidad en las ideas con el gesto, objeto o cuerpo humano.

Indudablemente hay escenas en las que el actor queda opacado por el despliegue de los demás elementos o hace un esfuerzo desdibujado por el asedio barroco de la concepción espacial como ocurre en *Dos pesos de agua*, pero también es innegable que se entregan con pasión a su trabajo integrado a plenitud en la concepción general del espectáculo.

Por eso la desmesura de *Fragata* construye el universo escénico que le interesa defender. Es la muestra apasionada de un colectivo que se ha estado buscando y descubre que ha encontrado una línea propia, susceptible de afinar, como le corresponde a toda creación que se sienta responsable de su rol en el intercambio social. Así lo prueban los tanteos en distintos escenarios y la respuesta cada vez más orgánica público-escena. ¿Quién duda que *Fragata* se perfeccione hasta convertirse en lo que ya es en gran medida hoy, un espectáculo incitante? ¿Acaso no lleva en su savia los demonios irreverentes de la creación que estamos esperando? (I. A.) ●

# ADMIRABLE VENGANZA TEATRAL

Roberto Gacio Suárez

Culminar los cinco primeros años de ejercicios formativos dentro del arte de la actuación —puesto que la exigencia de conocimientos y el trabajo sobre sí mismos no cesarán mientras ejerzan la profesión a la cual arriban ahora— y hacerlo con un espectáculo artísticamente exitoso, he ahí la fortuna de estos egresados del Instituto Superior de Arte en 1989.

Los jóvenes estuvieron asesorados a través de su carrera por la tarea pedagógica de un artista fundamental en nuestras artes escénicas: la profesora, directora y actriz Raquel Revuelta.

La selección del texto para esta puesta en escena-graduación recayó en *La venganza de Don Mendo* de Pedro Muñoz Seca (1881-1936) comediógrafo español, autor también entre otras piezas de *Soy un sinvergüenza*, *Dos mujeres en casa*, *El verdugo de Sevilla*, *El diablo está en la quinta* y *La casada millonaria*, llevadas a nuestros escenarios en la década del cuarenta. Estos ingeniosos títulos denotan la tendencia hacia el juego de enredos, pletórico de equívocos cuyo interés fundamental radica en la diversión a costa de la crítica de costumbres y mediante los retruécanos argumentales.

*La venganza...*, divertimento calificado por el dramaturgo como «verificada caricatura de comedia»,<sup>1</sup> verdaderamente resulta un pastiche que

encierra elementos estructurales tomados de la rica tradición de los brillantes comediógrafos del Siglo de Oro, así como de otros posteriores. Para lograr sus objetivos el escritor fusiona lugares comunes formales y de contenido y emplea estilos y corrientes cultivados en diferentes épocas. De ese modo entrelaza la comedia de enredos con la de caracteres junto a la de capa y espada.

Caricatura, en tanto exagera rasgos burlones de situaciones y personajes, la obra intenta plasmar mediante las deformaciones propuestas ciertos rasgos y actitudes recurrentes en un mundo de damas, caballeros y majestades, mostrar su vacuidad y falsos valores camuflados tras acciones aparentemente justicieras.

Especie de *collage*, este discurso textual viene a ser un ensamble de otros textos, donde resuenan diversos ecos culturales. Rememora no sólo temas sino también elementos extructurales y genéticos que denotan su marcado carácter de intertexto, pues como afirma Sklovski «el escritor marcha hacia sí a través de las obras literarias ajenas, de las que resuenan al oído de su época; él se dedica a contaminar».<sup>2</sup>

En primer lugar, *La venganza...* ridiculiza los afanes humanos por evitar imprevistos creados por el propio hombre en el afán de trascender sus limitaciones por lo abarcador de sus aspiraciones.

crítico

69

<sup>1</sup> Notas al programa de la obra

<sup>2</sup> Citado por Beristáin, Helena en *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Poesía S. A., México, 1985, p. 264.

Muñoz Seca, como hábil comediógrafo, toma una historia manida que, en parte por su ingenio y en mucho por la concepción de la puesta, deviene un asunto con ribetes insólitos que desbordan la trayectoria de los sucesos.



Una joven prometida a Don Pero, al cual no ama, se reúne en secreto con su verdadero amor (Don Mendo), quien para salvarla se autoacusa de ladrón. El padre, exigente de la honra, logra castigar al galán, éste mediante una estratagema conserva su vida y aparece luego como el trovador Renato en un bucólico pasaje, centro de campañas guerreras, adonde acuden su antigua novia, ahora casada con su rival, el padre de ella y hasta los mismos soberanos. Tras una serie de peripecias delirantes, en un argumento movido y lleno de absurdos, todos los personajes caen derribados como simples barajas de un juego de naipes.



Fotos: Felix Arencibia

La intención de la *mise en scene* asume la categoría de espectáculo, —de acuerdo a los requerimientos enunciados por Pavis— ya que resaltan los rasgos del mismo, lo significativo de los diversos componentes y el empleo de la sala de butacas, la utilización de todos los medios expresivos: canto, baile, efectos de maquinaria teatral y de plástica escénica. Por supuesto, se añade la concepción del juego dramático, lejos del ilusionismo de la identificación, ese sentido lúdico que impregna toda la pieza.

¿Cómo se organiza esta puesta en escena? ¿Cuáles son sus principios artísticos fundamentales? —El concepto escénico parte de las leyes tradicionales del teatro pero las transgrede continuamente con una enriquecedora participación de los propios actores-estudiantes como creadores. De ahí ese sentido actual, fresco, fluido, desenfadado, permeado de tintes muy a la cubana, sin facilismo ni concesiones.

Varios han sido los recursos expresivos empleados: anacronismos, como la presencia del trovador actual encerrado en la vieja chimenea, acciones de los actores que exprofeso se tornan fallidas, textos a manera de comentarios en *off*, sonidos onomatopéyicos como el de las lágrimas al caer, congelamientos de actitudes y expresiones en los finales enfáticos de algunas escenas fundamentales. Se subrayan las dualidades de significados como la referencia al de Toro, destacando la connotación de hombre engañado por su cónyuge o la frase Heno de Pravia en su significación «comercial» de odorífero.

El espacio gozó de una utilización pródiga e inteligente, el proscenio para trasladarnos los más relevantes acentos del conflicto, el centro para las escenas de grupos en lograda colocación. No debe olvidarse la secuencia de la celda cuya plasmación humorística radica en el exceso de personajes ubicados en tan estrecho *set*, la cual deviene una solución de risible impacto.

Jesús Ruiz concibe una escenografía corpórea con paredes de cartón de aparente convencionalidad pero cuyas soluciones apuntan a lo contrario. Aunque alude a contextos epocales, su verdadero trasfondo es contemporáneo, quedan expresadas toda una serie de analogías con la realidad y enfatiza además las falsas apariencias como motivo central. El telón de boca nos muestra un mundo fantástico que ha quedado en los libros y en la imagen cliché del medioevo como los caballeros con sus escudos, los dragones, las banderolas que rodean a una hermosa mujer desnuda, figura promisoría del placer. Por otra parte, el decorado recuerda con aires de sátira la pretenciosa escenografía interior de una aventura televisiva.

El vestuario, a cargo de Miriam Dueñas, reproduce un conjunto imaginativo con base racional en lo geométrico del corte. La diseñadora lo concibe a partir de la yuxtaposición



de elementos de la realidad imbricados con los propios en la época. El sentido final de los trajes integra elementos de dimensión o especie diferentes no coherentes ni coordinados en apariencia, sin embargo, se consigue una cualidad expresiva donde lo histórico y lo actual se superponen apoyados en colores brillantes y un tono general abigarrado que entronca con la premisa de la directora.

Cierto aspecto paródico de la representación se sustenta en la música de fondo, la cual incluye conocidas referencias de teleseries muy populares en nuestro país, así como pasajes musicales balletísticos cuya introducción plantea una contraposición satírica con las imágenes escénicas. Un tratamiento particular del *kitsch* como singularización y énfasis de ciertas situaciones dramáticas.

¿Cómo fueron los resultados en cuanto al arte de la actuación en esta puesta en escena-diploma de graduación? ¿Por qué se destacaron tantos jóvenes actores con innegables condiciones que obtuvieron alto dominio de sus personajes dentro de un espectáculo con múltiples dificultades?

El primero de estos escollos a solventar se refiere al verso, una de las inquietudes principales al escoger precisamente esta obra porque como se afirma en el programa «quizás la forma verbal más difícil de dominar en la incorporación de un personaje sea el verso». Fue la emisión vocal en la inmensa mayoría de los intérpretes precisa, rica en matices e inflexiones, efectiva en los difíciles apartes.

Otro notable logro tiene que ver con la flexibilidad corporal manifestada en los lances esgrimísticos, en la caricatura de los caracteres a través de una gestualidad insólita y en movimientos farsescos en contradicción con la palabra de contenidos aparentemente austeros. El baile y sobre todo las burlas a un supuesto

estilo clásico, han sido tareas superadas por este colectivo con suficiente brillantez.

Los recién egresados asumen la actuación de esta comedia con ribetes de trabajo muy colectivo, ya que casi todos enfrentan tanto los roles protagónicos como los pequeños con el mismo entusiasmo y vivacidad, que se transmiten más allá de la escena. Además resalta la colaboración al crear la imagen de un personaje entre varios actores cuando enfrentan esta labor.

Por supuesto que los aciertos mayores o menores se relacionan con el grado de desarrollo de sus potencialidades. Pero en términos generales puede hablarse de tres tendencias observables en los intérpretes. Un grupo se destaca por la identificación con sus personajes al concebirlos desde el propio texto, otros se enfrentan a la creación a partir de sus potencialidades como humoristas, y una pequeña parte logra también la encarnación de sus caracteres pero les aporta además la crítica de sus actitudes. Estos últimos consiguen así una dimensión más elevada en sus actuaciones.

En algunas apariciones breves obtienen destaque Rubén Pérez como Alfonso VII por su desenfado humorístico y a su lado la Berenguela de Ivón López, desbordada de pasión satírica. Las tres actrices a cargo de la esclava árabe Azofaifa conforman un mosaico donde una logra la imagen física, la otra, la vocal y una tercera, Maribel Barrios, integra ambas con ímpetu y proyección notables al burlarse de la concepción maniqueísta de la bailarina oriental.

El Moncada —un poco *alter ego* del protagonista— cuenta con Alberto Contreras en una faena propia del comediante; en tanto, Juan Luis Castillo aprovecha intenciones, valora el texto y define su tipo como el amigo incondicional, lo que llamamos en cubano, el socio.



Ramón Veloz, hijo, enfrenta tres personajes y consigue particularmente en el carcelero un depurado trabajo, aprovecha elementos del teatro popular cubano que hacen de este borracho y jocosó anciano una estampa inolvidable. En Froilán logra revelarnos con sutiles actitudes y entonaciones la naturaleza de su psicología.

En las características hallamos la típica figura de carácter Doña Ramírez, alcahueta, que tuvo en Daisy Quintana la minuciosa incorporación de una beata reprimida sin aparente sentido de orientación, lo cual manifiesta su incoherencia corporal y psíquica. Quintana llena los silencios con su efectiva mímica facial. En el mismo rol, Verónica López enfatiza en los rasgos de consejera amorosa. Sus rápidas transiciones y su fuerza expresiva determinan la comunicación inmediata con el público. Como Don Nuño, el personaje denominado barba en las tradiciones del teatro español, Jorge Folgueira sabe aprovechar sus condiciones personales para construir un desfacedor de entuertos débil en apariencia pero imbuido de una fuerza interna que le permite responder como si fuera un radar a todos los «deshonores» e «injusticias» que capta a su alrededor. Folgueira aporta un tono farsesco intenso a sus apariciones.

El antihéroe se halla representado por el Don Pero de Juan Carlos Rodríguez, alardoso, cobarde, quien apoya con amplios movimientos expresivos sus intervenciones, consiguiendo un tipo sufrido, impotente, hazmerreír de los demás. Para ello emplea registros sordos de la voz que denotan su proceso interior. Los protagonistas: la damita y su galán descubrieron aristas potenciales. En Magdalena encontramos tres propuestas, todas atendibles. Sally Ramos, sustentada en su hermoso físico, consigue sus mejores momentos en las escenas climáticas pero mantiene a su joven cortesana en la línea más conocida del melodrama. Por otra parte, Liudmila Alonso en-

carna con picardía sobre todo y se acerca bastante a la concepción plasmada por el dramaturgo. Sandra Rosa González descubre facetas como la sinuosidad o el cuidado de las falsas apariencias, o sea las máscaras de Magdalena.

Don Mendo en manos de Jorge Luis González es más actual, se atiene a una concepción más naturalista propia del cómico. Proyecta su galán como alguien inconsciente, de poco seso.

La tarea de mayor acabado se halla en las posibilidades descollantes de Javier Avila. En el Mendo establece un contrapunto entre la tradición del personaje como figura de capa y espada y un sentido crítico reciente, cuestionador de sus actitudes negativas. Su actuación se enmarca dentro de las tradiciones artísticas de Teatro Estudio como una simbiosis de la psicológico y lo social en el arte del actor. Sus acciones más complejas se encuentran permeadas de afectación y desgano, como expresión de la decadencia de este supuesto héroe.

La cohesión y el amor al oficio actoral se ponen de manifiesto en esta promoción, a todo ello constituye el trabajo en equipo, la experiencia acumulada en años anteriores cuando transitaron diversos géneros y estilos y desarrollaron habilidades necesarias en el difícil y espinoso camino hacia el profesionalismo.

Raquel Revuelta como maestra, se preocupó en primera instancia de darles una formación a partir de la técnica stanislavskiana, desde sus innumerables experiencias como actriz, y capacitarlos para enfrentar con los requerimientos esenciales los diferentes medios artísticos.

Ahora, el lugar que estos artistas tendrán en nuestro teatro estará determinado por muchos factores, uno de ellos será indudablemente el rigor que impongan a sus creaciones teniendo como basamento la riqueza de las enseñanzas aprehendidas ●



# LA TERAPIA ESTA EN LA CALLE

Oswaldo Sánchez

## DE LA ABSOLUTA TRANSPARENCIA DEL GESTO A LA FRAGIL RETORICA DE LAS POMPAS DE JABON

Este año la escena cubana parece reafirmar una toma de conciencia sobre los roles represivos, la intolerancia, la intolerancia y la neurosis. Ya estaba planteado en *Eppure si muove*, en *La cuarta pared*, en *Un eletante...*, en *Las perlas de tu boca*... Es decir que *Test*, bien podía reducir su contribución al lujo mínimo de insistir sobre un alarman- te «lugar común».

Sin embargo, *Test* resulta un buen espectáculo, vivo, dentro de la estética postmoderna cubana, único en nuestra expresión escénica por su modo sinfónico de discursar abiertamente utilizando a conciencia —sin frías barreras analíticas— los contenidos históricos de los que son portadores códigos ya establecidos del lenguaje verbal, gestual, vocal, danzario, etc... códigos producidos —sintetizados, desvirtuados, sacralizados— por nuestro contexto o apropiados culturalmente de la historia de la comunicación social, artística o no. Quizá lo más sorprendente de *Test*, es esa manipulación de códigos y lenguajes disímiles ahora con una dosificación más refinada, sin llegar al acabose dionisiaco que ostentaba *Eppure...*, aunque con la misma referencia crítica, inequívoca, a la compleja cotidianeidad.

Esta vez se destaca el peso performático de textos verbales, que se auto-cuestionan, con una falacia suicida, lo mismo a través de una voz operática, de tribuno romano, que de una voz neutra, inductiva, a lo Ra-

dio-Relej. Además, junto a esa transparencia del gesto del cubano, ya catalogada en *Eppure...* está el juego vocal que nace de una exclamación bullanguera hasta convertirse en un aria; también están los recursos corporales que van desde el ilusionismo de la pantomima a la acrobacia, pasando por las impecables puntas, la precisión minimalista, la brutalidad motriz a lo Bausch, la torpeza contraída del *clown*... Están la cita y el pastiche: De Pimpinela a Balanchine, del *Sex-peep-show* a *La cuarta pared*, de la cola del Cuerpo de Guardia a la monodia gregoriana. Lo excelso y lo vulgar, todo mezclado. Nada vacío, nada formalista, nada inocuo, nada inocente. Esta vez el Ballet Teatro de La Habana, en su apasionada frontalidad, elude las exuberantes negaciones de sus anteriores espectáculos y, aunque fiel a ese tipo de sacrilegio que significa regeneración, logra hacer su discurso. Están ya maduras las propuestas conceptuales y las posibilidades expresivas que costaron a Caridad, a Charin, a Mirtica y a todo el grupo de actores, un riesgo ya común en la historia reciente de nuestra vanguardia de los '80.

Tal y como sucedió en *Hablas como si me conocieras* y en *Eppure si muove*, BTH ha trabajado a partir de una colaboración. En *Test*, Caridad Martínez instrumenta con sabiduría la propuesta de Rubén Torres Llorca sobre una terapia para la neurosis, la aprovecha como contexto temático y como hilo estructura-

dor; pero sabe librarse con un dejo de simulación, sin trascendentalismo, de cualquier intención didáctica o de evocar un chamanismo evangelizador, a lo Joseph Beuys; que aunque válido, parece ajeno a la ideo-estética del BTH. La colaboración, con Torres Llorca se ve favorecida en la solidez estructural de este espectáculo, y por supuesto en su coherencia plástica; dos anteriores puntos débiles que Caridad lograba disimular tras el derroche magnífico de vitalidad estética y de frescura original —tan escasos en nuestra escena— de sus primeros trabajos; que además, junto a los de Víctor Varela y Marianela Boán resucitaron —con mayor o menor calidad inicial— la audacia investigativa de la expresión escénica cubana de los '60.

*Test*, puede ser descrito literalmente como una sucesión de doce cuadros «clínicos», tipificadores de distintas neurosis. Cada cuadro, desarrolla su peripecia a partir de lo que se denomina en psicología *evento*. Sin embargo, mas que una serie de ilustraciones, son filones de un contexto caleidoscópico. Si en *Eppure* se iba del simulacro de una reunión colectiva al vértigo compulsivo del carnaval multitudinario y se hacía énfasis en el grupo como fuerza expresiva; aquí en *Test* se trabaja más la relación entre los ejecutantes a partir de dúos; rescatando la emo-

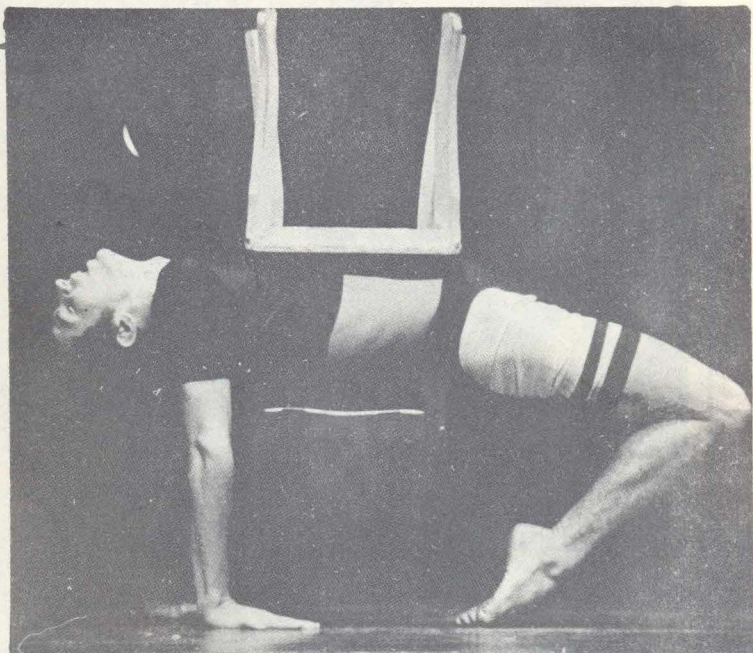
ción concreta, el preciso rol existencial de cada «bailarín». La constante está en el cinismo complaciente, dramáticamente escindido, con que los protagonistas «viven» sus patologías. La neurosis colectiva ironiza sobre el destino personal y viceversa.

Hay cuadros o bloques regulares, mejores, y no pocos excelentes. Claro que por razones distintas. Entre los méritos de constancia está la preparación física y expresiva. Ya las limitaciones van dejando de ser lo que nutría la enunciación de una forma diferente de «bailar». Caridad Martínez ha logrado hacer sus «bailarines». En el BTH la técnica es ante todo *técnica de comunicación*, y en ese sentido escapa tanto al formalismo de la reproducción virtuosa de códigos cuyos contenidos iniciales fueron devorados por la forma. Ahora es más fácil constatar esa otra manera de «hacer» sobre las tablas, de cada «bailarín» y de cada «actor», porque las claves gestuales son más precisas, hay una mayor organicidad en el manejo intencionado de los impulsos motrices «naturales», las dinámicas logran transiciones muy sutiles, y se bombardea al público con una expresividad actoral vigorosa, todo el tiempo en diferentes planos, simultáneos y contrapuestos, capaz del paroxismo. Hoy por hoy, Selma Soreghi, con un antecedente destacado en *Lila, la mariposa* de Flora Lauten, es una de las actrices y bailarinas más sólidas de nuestras tablas; y no hay nada que fundamentar, ni nadie a quien instituir. Tanto los que provenían del teatro como las figuras que abandonaron el BNC, han ido encontrando conjuntamente una maestría en la expresión de la danza y del teatro postmoderno. Duraron poco los augurios de «populismo mediocre» y de «anarquía experimentalista». *Test* disfruta de un alto profesionalismo y no gracias a un gran presupuesto ni a una divulgación priorizada, ni a un mito estilístico, ni a sus relaciones públicas; sino a sus posibilidades técnicas y expresivas, individuales y colectivas de sus integrantes y a la agilidad de su dirección.



La técnica postmoderna en *Test*, se centra en el *body-contact*, en las cadenas mínimas gestuales y en la codificación de la dinámica «natural» bruta y cotidiana, y alcanza momentos memorables en el *pas de deux* (sic) de Selma Soreghi y Cristóbal González. Y no es sólo la kinesiología lo que asombra en este cuadro. Los textos repetidos continuamente adquieren un dramatismo expresionista, ligado —en tanto discurso simultáneo— al destino inteligente de cada movimiento. La figura de los textos de Jean Portante, poeta exquisito, posibilitan a María E. Diardes desarrollar con intensidad una feroz gestualidad de *clown*, una agresividad de pobre diablo, de una comicidad sardónica, en el *pas de deux* con ese genio «curado de fama» que es Rosario Suárez cuyo contrapunto acrobático, —frio, andrógino, justo— catapultea hacia el público la también clownesca neurosis de ser a toda costa «el *number one*». En el trabajo de Mirtha García, muy plena en *Test*, la catatonía minimal queda imbricada a la tensión propia de la técnica del ballet, y teje su dramatismo con el uso del texto verbal —de una ironía antológica—, cuando se juega con la apropiación por parte del «actor» de frases martilladas una y otra vez por esa voz, radial, trascendente que asegura «el mundo de los espectáculos es complejo», que «las lentejuelas también pueden llevarse con dignidad». El público delira de gracia. Si en anteriores presentaciones del BTH se podía especular ante ese inusitado sentido del humor de algunas coreografías que utilizaban el vestuario o la técnica del ballet clásico; esperamos que ya se hayan acostumbrado a la idea de que el tutú no es un atributo institucional. Hace años, y no fue precisamente en La Habana, ni a desmérito de nadie, que Trisha Brown colocó el tutú en el cuello de sus bailarines convirtiéndolos en payasos, subrayando las deudas del ballet con el circo. Parece obvio que un género no es patrimonio de nadie.

Otros momentos de alto profesiona-



lismo son: el cuadro interpretado por Caridad Martínez, donde la gestualidad cotidiana, el uso del tiempo real (vestirse, desvestirse) y el desplazamiento natural, son deconstruidos por cambios mínimos, sutilismos de dinámica, de *tempo*, de gestualidad; logrando un dramatismo denso y desgarrado, donde la admiración del espectador es sustanciada por la emoción liberadora del autorreconocimiento. También Pedro Sicard, asumía un reto al «bailar» con una silla —símbolo de intimidad y de recogimiento— recurso ya explotado hasta la saciedad por la danza moderna. La actuación de Sicard ratificaba con el aplauso que el público cubano ha ensanchado su concepto de «virtuosismo» y de «danza»; aún cuando a la coreografía le falta —en lo dramático— realce y originalidad.

En *Test*, el vestuario mantiene la línea esbozada en *Eppure...*, donde uno dudaba si eran trajes de comunión, ropa interior del siglo XIX o camisas de orates de gusto exigente; pero esta vez el vestuario es menos exuberante, con la excepción de esos trajes eróticos, del final, hechos con espuma de goma, y que reproducen con una perversa animación una sexualidad inocente y grotesca, entre Muppet y pintura *naïf* de baño público. Sin embargo hay que ser



aberradamente finisecular para insultarse por estos disfraces de *sexshop* artesanal. Sacrilegos, por supuesto, para quienes sólo saben idealizar la constante sexo de nuestra vida cotidiana, que ciertamente está lejos de ser socialmente una panacea. También, ya en el marco escénico, molesta a quienes todavía creen que «desnudarse» el pie es la máxima libertad expresiva del desnudo (como contenido) en la expresión corporal y en la danza.

La escenografía de Torres Llorca, reafirma la intención lúdica que subyace siempre a los trabajos de Caridad, y en este caso envaselina las entradas y salidas a escena, la sucesión de bloques, con una funcionalidad óptima, sin engolamientos.

Como aspecto a revisar de toda la puesta, está el uso de la música, que a veces conspira contra la intimidad de las atmósferas por sus altisonantes efectos o mantiene un sustrato dulzón en bloques que no lo requieren. También en el cuadro de Durán y Selma los textos si bien de un contenido ético-político cuya verificación exigiría una polémica fuera de la escena sí tienen un énfasis y una ansiedad de panfleto que enturbia el dramatismo de la relación —la frágil retórica de las pompas de jabón por medio— entre el joven cordero y la autoridad medieval, entre la hiperactividad de uno y el inmovilismo esterilizante del otro. Quedan todavía flojos, con un aliento a desarrollar: la comedia meló, ácida y ligera, del dúo en traje de bodas de Cristóbal y Durán, no del todo explotada; así como el cuadro donde se juega con los mecanismos sado-maso, cuya idea —y objetivo— por momentos se dispersa, perdiéndose ese sabroso exotismo absurdo, lleno de sentido, que apenas logra apuntar una burla al folklorismo. (Vuelve aquí a aparecer un sardonismo

*kitsch* que por el tono recuerda a Almodóvar, en la gracia para emplazar los valores más *camp* de nuestra idiosincracia. Esta crítica a valores idiosincráticos fue una intención también de *Eppure si muove*, donde se desmitificaba esa archirrepetida imagen halagadora que tiene el cubano sobre sí mismo.)

*Test* sin embargo es más concreta en su testimonio, más inteligente en sus preguntas, más acabada en su lenguaje, más responsable con el contexto.

Con *Test*, el Ballet Teatro de La Habana —un grupo de apenas un año, sin grandes recursos, con obras antológicas para la historia de la danza, el ballet y el teatro cubanos, y con un público creciente— vuelve a marcar con calidad el calendario de nuestra escena. Hecho que algunas mentalidades apegadas al caudillismo estético pretenden ignorar, oponiéndose de hecho y con ofuscación a la iniciativa más creadora del Ministerio de Cultura en la esfera de las Artes Escénicas: los proyectos de creación.

Quieren devorar a los otros y temen ser devorados, a su vez; por esto se estudian mutuamente con miradas cargadas de sospechas... Si abandonaran estos pensamientos se sentirían a sus anchas en el trabajo, en el paseo, en la comida, en el sueño. Para franquear este obstáculo sólo hay que dar un paso; pero el padre y el hijo, el hermano y el hermano, el marido y la mujer, el amigo y el amigo, el enemigo y el enemigo y hasta aún los desconocidos, forman un clan, se aconsejan y se retienen mutuamente para que a ningún precio alguien dé este paso.

*El diario de un loco.* Lu Sin

La terapia está en la calle ●

● El Teatro Nacional de Guíñol realizó una amplia gira por Italia, donde participó en tres importantes eventos: el Festival Internacional de Teatro Infantil en Muggia, Trieste; «La luna e azurra», IV Festival Internacional de Teatro de Figuras en San Miniato, Pisa y el VI Festival de Teatro para Niños de la villa comunal de Battipaglia, en Trieste, todos con amplia participación popular y con una programación que abarcó plazas, parques, centros culturales y otros espacios.

El colectivo cubano presentó tres espectáculos: *Historia del muy noble caballero Don Quijote Mulamánca y su tiel compañero Ze Chupanza*, de Oscar Von Pfhul, bajo la dirección de Roberto Fernández, el unipersonal de Armando Morales *Chimpete chám-pata* y la puesta de *La lechuzca ambiciosa* del mismo actor. Los artistas cubanos compartieron la escena con el grupo Caleidoscopio, de Argentina, el Taller de Marionetas de España, el Teatro del Pequeño Príncipe, de Italia, Jacques Bourgaux, de Francia y el Teatro Dora Gabe, del Estado de Tolbuhin, Bulgaria, entre otros.



● El grupo Pregones, integrado por puertorriqueños residentes en los Estados Unidos y preocupado por crear una expresión de identidad que desmienta el estereotipo de los puertorriqueños en Nueva York, se presentó en La Habana y en varias ciudades del interior del país con tres de sus espectáculos: *Voces de acero*, *Cantata a los emigrantes* y *La caravana*.

● Organizado por la Asociación de Artes Escénicas de la UNEAC se realizó el Primer Concurso Nacional de Escenas Líricas, en la Casa de la Música Alejandro García Caturra, donde subieron a escena alrededor de ochenta personajes en títulos cubanos y del repertorio internacional, más de veinte de ellos en estreno, interpretados por profesionales de las agrupaciones de teatro lírico y musical del país.

El jurado de la UNEAC distinguió a Alfonso Menéndez en dirección artística, por el montaje de *La casa de Bernarda Alba* y otorgó mención a Los amigos por su *Teatro loco*. En ópera, los premios de interpretación fueron otorgados a Lázara María Lladó por *Turandot* y a Waldo Díaz por *Eugenio Onegin*, con una mención para Olga Díaz por *Rita*. En opereta se premió a Alberto Alvarado por *La corte de Faraón* y se confirió mención a Elina Calvo por la misma obra. Judith Oviedo en *Cecilia Valdés* y María Elena Salas en *Pedro Navaja* recibieron menciones en interpretación de zarzuela y comedia musical. Los premios de interpretación masculina recayeron en Heriberto Madera, por *El caletal* y Pedro Díaz Ramos por *Pedro Navaja*. También se otorgó mención a Gustavo Galán por *La leyenda del beso* y a Héctor Zervigón por *Vida de perros*.



● La cuarta edición del Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz se celebró en la ciudad española con la participación de cerca de una veintena de colectivos teatrales del área, entre los cuales figuraron el Teatro Circular de Montevideo; el Clú del clau, de Argentina; la Mama, de Colombia; el Teatro Imagen, de Chile; el Grupo Circo Graffiti, de Brasil; Sol del Río, de El Salvador; Cuatrotablas, de Perú; Los Indios Voladores de Papantra, México, y el Teatro Mio, de Cuba, con el montaje de *Pasión Malinche*, de Alberto Pedro Torriente. De la península ibérica estuvieron en Cádiz también La Zarranda, de Jerez; La Cazuela de Alcoi; La Cubana, Zotal, Sémola y el grupo portugués Seiva Troupe. En la próxima edición *Tablas* dará a conocer una valoración sobre el evento.



● El Concurso «Francisco Covarrubias» 1989 de la Asociación de Artes Escénicas de la UNEAC entregó los siguientes premios: Mejor música, compartido a Juan Marcos Blanco, por *Don Juan Tenorio* (Teatro de Arte Popular) y a Marieta Veulens y Juan Antonio Leyva, por *Las perlas de tu boca* (Teatro Buendía); reconocimiento especial al colectivo, de actores de la puesta en escena de *Fragata*, del Mirón Cubano, por su labor integral; mejor actuación joven, compartido, de actores de la puesta en escena de *Fragata*, del Mirón Cubano, por su labor integral; mejor actuación joven, compartido, a Nelda Castillo, por *Las perlas de tu boca* y a Erdwin Fernández (hijo), por *Puebla de las mujeres* (Teatro Estudio). En actuación masculina el premio fue declarado desierto y se otorgaron menciones a Jorge Cao y Francisco García por *El día que me quieras* (Teatro Estudio). En actuación femenina recibieron premios Daysi Granados, por *Réquiem por Yarini* (Teatro Plaza Vieja) y Adria Santana, por *Las penas saben nadar* (Teatro Estudio). Se otorgó además un premio especial a María Eugenia Barrios por *Payasos* (Opera de Cuba). En puesta en escena se entregó un reconocimiento a Juan R. Amán, por el montaje de *Payasos*. El premio al mejor montaje de obra cubana fue declarado desierto y se otorgó premio a Albio Paz por su puesta en escena de *Fragata* (Mirón Cubano).

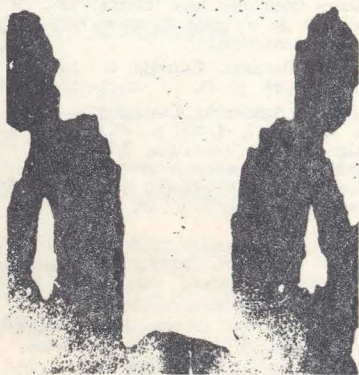


● El Festival Internacional de Expresión Ibérica se celebró del 1ro. al 11 de junio en Portugal. Como es habitual, el evento, uno de los más importantes de Europa, reunió varios grupos de América Latina. El FITEI rompió esta vez las fronteras de Iberoamérica e incluyó en su programación colectivos de Checoslovaquia y Mozambique. Seiva Troupe (Portugal), Denise Stoklos (Brasil), El Galpón (Uruguay) y el Teatro de la Danza (España), entre otros, avalaron la muestra del Festival en su duodécima edición.



● Invitado por la Asociación Hermanos Saiz de jóvenes creadores, se presentó en la sala del Teatro Nacional de Guíñol *Robinson & Crusoe*, un inteligente y ameno espectáculo producido por el Cabildo Insular de Gran Canaria. Escrito y dirigido por Nino D'Introna y Giacomo Ravicchio, como culminación de un taller dedicado a la acción y el gesto, el montaje indaga con emotividad y humor en la necesaria comunicación entre los hombres.

# ROBINSON & CRUSOE



● El mimo cubano Ramón Díaz realizó una exitosa gira por diversas ciudades mexicanas con el espectáculo *Saludos de Cuba*. El diario *El Informador*, de Jalisco señaló: «El arte del maestro Ramón Díaz se distingue por su sello de originalidad y un acercamiento al teatro de movimiento, separándose de la frecuente imitación al estilo de Marcel Marceau».

● Varios colectivos teatrales cubanos han sido invitados a participar en importantes eventos de América Latina. El Teatro 2 de Santa Clara con su puesta en escena de *El hijo*, realizó una amplia gira por Brasil después de representar a nuestro país en la 2da. Muestra Latinoamericana de Teatro, en el marco del Festival de Londrina, dedicado esta vez al 40 aniversario del grupo uruguayo El Galpón, y junto a colectivos de México, Argentina, Paraguay, Nicaragua, España, Portugal y Suiza. El Teatro Irrumpe, por su parte, participó en el I Festival Internacional de Ciudad de México con *Mariana*, junto a la conocida puesta de *Seis personajes en busca de un autor* de Anatoli Vasiliev y a un montaje de Andrej Wajda con el Stari Teatr, entre otros. El Ballet Teatro de La Habana presentó su repertorio ante el público azteca y Elena Herrera, de la Opera de Cuba, dirigió *La esclava* en el II Festival Latinoamericano de Arte y Cultura celebrado en Brasilia, donde tuvo lugar la reunión de Ministros de Cultura que contó con la asistencia de ministros de más de 20 países del continente.

● La joven actriz cubana Liliam Rentería fue premiada por los críticos mexicanos como la mejor actriz en el I Festival Internacional de Teatro de Ciudad de México. El Premio de puesta en escena recayó en el montaje de *El coronel no tiene quien le escriba* de Carlos Giménez con el grupo venezolano Rajatabla.

SUSCRIBASE A  
SUBSCRIPTION TO  
**tablas**

Desde cualquier parte del mundo reciba la revista del teatro cubano. Ediciones Cubanas se la hará llegar al precio de dólares USA o en cualquier moneda libremente convertible. Precios: América (\$ 14.00) Europa (\$ 15.00). El resto del mundo (\$ 16.00).

From every part of the world you can receive the magazine of Cuban theatre. You are kindly requested to send your prepayment in any convertible currency or USA dollars. Rates: America (\$ 14.00) Europe (\$ 15.00), other parts of the world (\$ 16.00).

EMPRESA DE COMERCIO EXTERIOR DE PUBLICACIONES  
Publicidad y Promoción  
Obispo No. 461 Apartado 605  
Ciudad de La Habana. CUBA

**Ediciones Cubanas**



**A**

Alfonso Esperón, Mónica: La reafirmación de un método, 1/89, p. 53./ Confrontación ¿fin de una trayectoria?, 4/89, p. 34.  
 Artiles, Freddy: Títeres en Atlanta, 1/89, p. 24.  
 Azarnikova, Elena: ¿Cómo entramos a las puertas abiertas?, 4/89, p. 61.  
 Azor, Ileana: Fragata y los demonios, 4/89, p. 65/ Teatro a orillas del Warnow, 4/89, p. 56.

**B**

Blanco, Gabriel: A favor del monólogo, 3/89, p. 28.  
 Boudet, Rosa Ileana: Mérida: las noches de los mitos, 1/89, p. 57./ Cádiz ¿brújula o testimonio?, 2/89, p. 33./El malogrado viaje de Kemp a las maravillas, 2/89, p. 37./ Woody Allen: un gag íntimo, 3/89, p. 42.  
 Brook, Peter: El teatro vivo, 4/89, p. 41.  
 Brugal, Elsa: Seis momentos del Berliner Festtage, 2/89, p. 39.  
 Brunet, Luis: Viaje al teatro checoslovaco, 3/89, p. 52.  
 Buenaventura, Enrique: Texto verbal y textos no verbales, 3/89, p. 10.

**C**

Caballero, Atilio J.: El hijo: una nota, una reflexión, 2/89, p. 57.  
 Cano Obregón, Joel: Libreto No. 21: Fábula de un país de cera, 1/89 (páginas centrales).  
 Cano, Osvaldo: Guirigai en La Habana, 3/89, p. 75.  
 Correa, Armando: Camagüey'88: ¿reto a la crisis?, 1/89, p. 39./ Bajo el signo de la nostalgia, 2/89, p. 30./ Infinidad de rostros en la memoria, 3/89, p. 66./ Helsinki: puente entre las culturas, 4/89, p. 49.

**D**

Díaz Fernández, Pascual: Coordenadas actuales del teatro santiaguero, 4/89, p. 21.  
 Dorr, Nicolás: Libreto No. 24: Confrontación, 4/89 (páginas centrales).

**E**

Esslin, Martin: Mensaje Día Internacional del Teatro 1989, 4/89, p. 55.  
 Espinosa, Rigoberto: Simpatía por Anaquillé, 2/89, p. 52.  
 Estévez, Abilio: Libreto No. 22: Hoy tuve un sueño feliz, 2/89, (páginas centrales).  
 Estorino, Abelardo: Libreto No. 23: Las penas saben nadar, 3/89, (páginas centrales).

**F**

Fábregas, Olga Flora: Pantomima y expresión corporal, 4/89, p. 25.

Fernández, Laura: ¿Revivir a los clásicos?, 3/89, p. 64./ Teatro de los jóvenes en Elsinor, 3/89, p. 21./ X Festival de Teatro para Niños: Declaración final, 1/89, p. 23.  
 Fullela León, Gerardo: Sobre el Olimpo santiaguero, 3/89, p. 55.

**G**

García Abreu, Eberto: Verdaderas razones para el teatro, 1/89, p. 14./ Moscú: realidad y espejismo, 3/89, p. 45.  
 García, Santiago: La urgencia de una nueva dramaturgia, 3/89, p. 5.  
 Gacio Suárez, Roberto: Galápagos: la magia en escena, 1/89, p. 19./ Una máscara para el teatro en Santiago, 3/89, p. 24./ Seis horas de viaje desde los orígenes, 3/89, p. 32./ Admirable venganza teatral 4/89, p. 69.  
 Goldfeder, Sonia: Jesús Gregorio, nuestro amigo en La Habana, 3/89, p. 13.  
 González López, Waldo: Los palacios de Xiomara, 1/89, p. 29.

**H**

Hernández Arocha, Esther María: Las perlas de Buendía, 3/89, p. 59.  
 Hernández Espinosa, Eugenio: Libreto No. 23: Emelina Cundiamor, 3/89 (páginas centrales).  
 Hoz, Pedro de la: Eppure si muove: de la gesticulación al gesto, 2/89, p. 44.

**M**

Mari, Andrés: Teatro Estudio en Angola: la palabra viva, 2/89, p. 17.  
 Martiatu, Inés María: Hacia una visión contemporánea, 1/89, p. 10.  
 Martínez, Gloria María: Un desafío a la creatividad, 1/89, p. 34.  
 Martínez Tabares, Vivian: Encontrar las vías de desarrollo, 4/89, p. 2/ Oportunos reclamos al teatro de hoy, 4/89, p. 9/ El circo ¿escena de la magia? 4/89, p. 32.  
 Mayedo, Raquel: Danza abierta: reto a la vanguardia, 2/89, p. 48.

**O**

Ortega, María Elena: Sensaciones y recuerdos de un jardín, 3/89, p. 51.

**P**

Padrón Nodarse, Frank: Al corazón del Music Hall, 2/89, p. 59./ Teatro musical en Cuba: balance de los 80, 4/89, p. 15.  
 Pavis, Patrice: ¿Hacia una puesta en escena postmoderna?, 2/89, p. 10.  
 Pineda Labairo, Roxana: Tres Marías con alas en una jaula de vidrio, 3/89, p. 69.

Pino, Amado del: La zapatera de Holguín, 1/89, p. 64./ Inventario de inéditos, 1/89, p. 68.

Pogolotti, Graziella: Para una reflexión latinoamericana, 3/89, p. 2.

**Q**

Quintero, Héctor: Teatro en la mitad del mundo, 2/89, p. 20./ Libreto No. 23: Declaración de principios, 3/89 (páginas centrales).

**R**

Rivero Sánchez, Bárbara: Diatriba de amor contra la soledad, 3/89, p. 17.  
 Romero, Raúl E.: Ris et dancieries: la teatralidad de la danza, 1/89, p. 61./ El lirismo en su apogeo, 3/89, p. 62.  
 Sántana, Gilda: Jorge Cao; disfrazarme, transformarme, cambiarme, 2/89, p. 24.

**S**

Sánchez, Osvaldo: La terapia está en la calle, 4/89, p. 73.

**T**

Tablas: X Festival de Teatro para Niños, 1/89, p. 2./ Trascender los límites. Mesa redonda sobre la escena para niños, 1/89, p. 3./ Premios del Festival de Teatro Camagüey'88, 1/89, p. 46./ Líneas y problemas de la escena cubana actual (encuentro-debate celebrado en el Festival de Camagüey, con la participación de Rine Leal, Graziella Pogolotti y María Elena Ortega), 1/89, p. 48./ Acta de selección de las mejores obras teatrales de 1988, 1/89, p. 67./ Revistas en coedición, 1/89, p. 70. 2/89, p. 62. 3/89, p. 78. 4/89, p. 78./ Tablillas, 1/89, p. 72. 2/89, p. 64. 3/89, p. 78. 4/89, p. 78. Circuba 89, 4/89, p. 29.

**V**

Vázquez, Liliam: Al encuentro del grito, 2/89, p. 55./ Un espacio para tres personajes solitarios, 3/89, p. 38.

**Ilustradores:**

Saavedra, Waldo: 4/89, p. 35, 37, 39 y libreto  
 Sánchez, F. R.: 4/89, p. 32.  
 Soler, Aldo: 2/89, p. 31 y libreto  
 Silvera, Orlando: 3/89, p. 51.  
 Tamayo, Reinerio: 1/89, p. 34-37 y libreto

ADJUNTO CHEQUE POR VALOR DE: \_\_\_\_\_  
 (Check in enclosed for):

NOMBRES Y APELLIDOS: \_\_\_\_\_  
 (Name):

DIRECCION: \_\_\_\_\_  
 (Address):

CIUDAD: \_\_\_\_\_  
 (City): (State or province):

PAIS: \_\_\_\_\_  
 (Country): Letra de Molde por favor (Block Letter, please)

SIRVANSE  
 SUSCRIBIRME  
 A LA REVISTA

tablas

# FRAGATA

TAS CUBA  
diR Ección AlBIO Paz

DE JUAN BOSCH  
CR Ección COLETV  
del

TEATRO MIRON CUBANO de Matanzas





Entre nosotros  
la Opera de

TERON