

# tablas

revista de artes escénicas No. 4/1992

• Cádiz '92. Dramaturgia:  
Dos ponencias

• Teatro para niños  
UNA DECADA



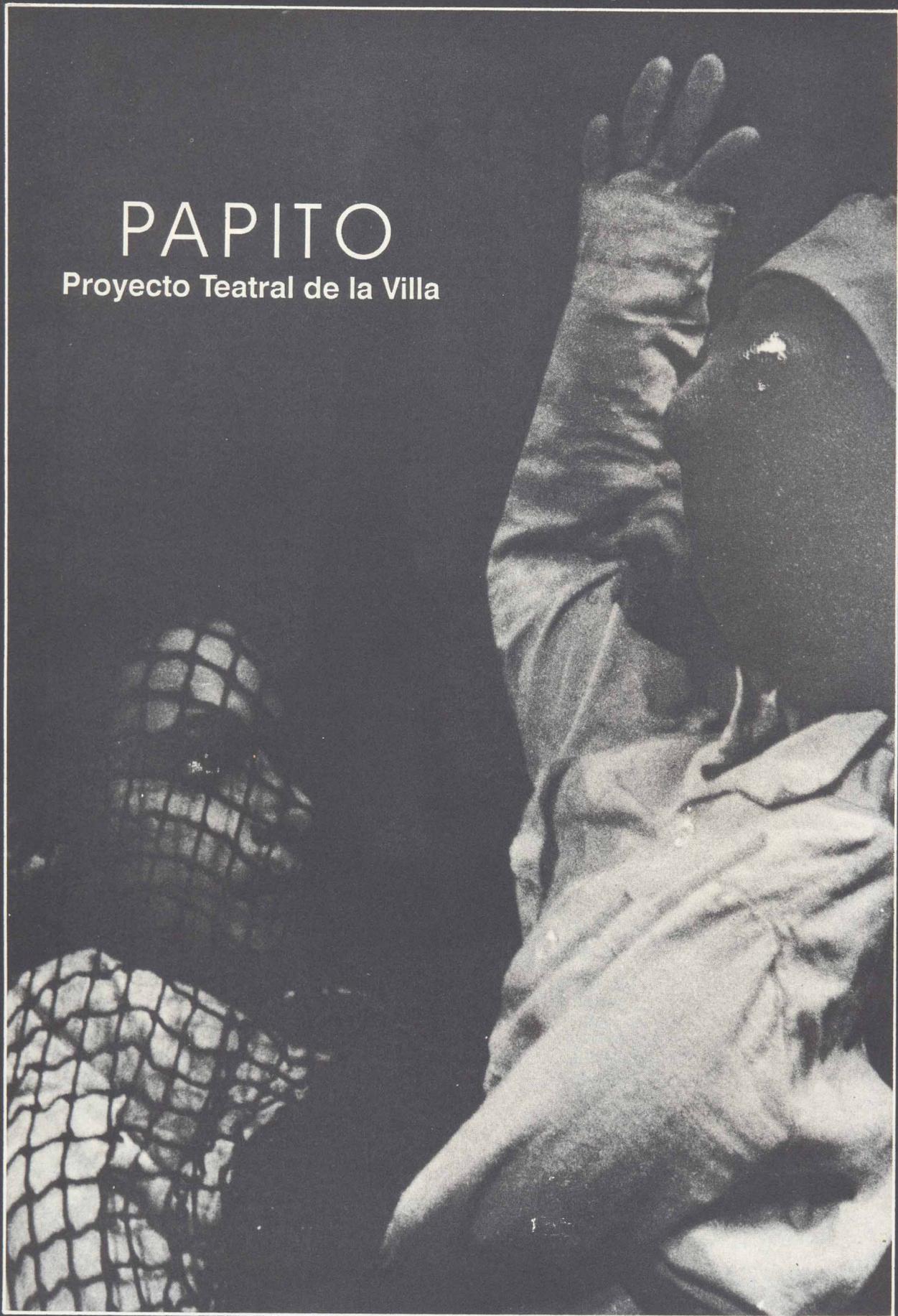
• Libreto No. 28  
Joel Cano

**Fábula del insomnio**

• Mejores puestas 1992

# PAPITO

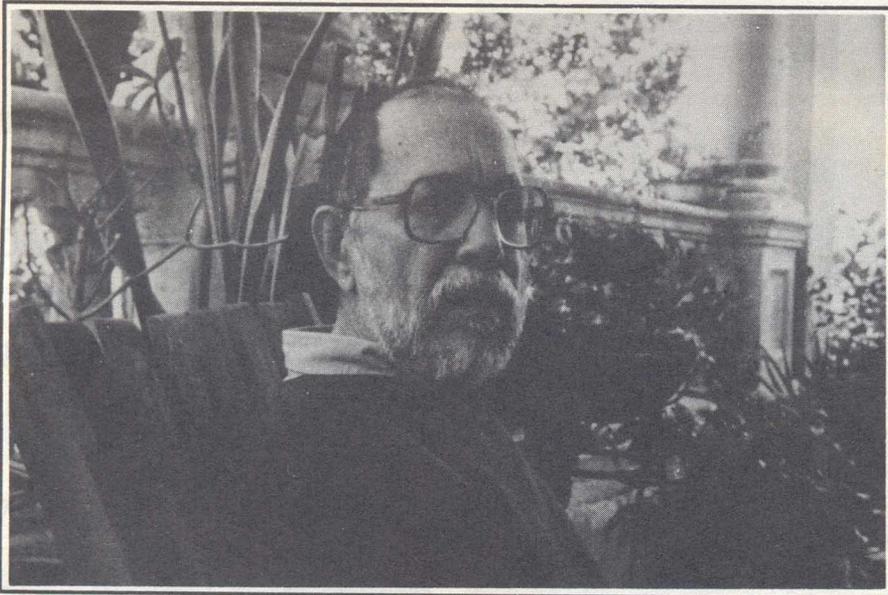
Proyecto Teatral de la Villa



# TRIBUTO

Al cierre de este número recibimos con júbilo una noticia que, por su significación, bien podría ser un punto de partida (entiéndase pretexto si se quiere) para contactar con su protagonista y dedicarle más espacio del que, lamentablemente, podemos brindar en esta ocasión.

## Abelardo Estorino Premio Nacional de Literatura 1992



De todas formas, y con el aliento que nos da la certeza de poder saldar la deuda muy pronto, no hemos querido dejar de reflejar en esta última edición del 92, lo que a nuestro juicio constituye uno de los motivos de mayor regocijo en el año teatral que ya culmina.

Por ahora, queremos felicitar a Estorino en nombre -y dispensen la libertad- de esos actores ávidos de encarnar seres verosímiles y complejos, de fino trazado psicológico; de aquellos partidarios del teatro de autor que disfrutaron con gozo el reconocimiento de una estética; del público que luego de finalizada la función no lamenta haber asistido a ella; de los críticos que pueden encontrar un rico material permisible de desentrañar y de hacer múltiples valoraciones; y de **Tablas**, por recoger en sus páginas la obra de este dramaturgo y los juicios que acerca de ella emiten críticos y estudiosos.

**Tablas No. 4/1992**  
Revista del Consejo Nacional de las Artes  
Escénicas  
San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapía,  
Habana Vieja, Cuba

Directora:  
**YANA ELSA BRUGAL**

Redactores:  
**RAFAEL PEREZ-MALO**  
**ANA Ma. GARCIA NUÑEZ**

Diseño y realización:  
**ORLANDO S. SILVERA**

Publicidad:  
**CARIDAD ROSEÑADA**

Administración:  
**JOSE L. VARGAS**

Secretaria:  
**YACQUELINE PUEBLA**

Portada: **Fábula del insomnio**. Teatro Nacional de Guiñol. Foto: Héctor Molina.  
Reverso de portada: **Papito**. Proyecto Teatral de la Villa. Foto: Silvera. Contraportada: XI Congreso de la ASSITEJ. Diseño: Silvera.  
Reverso de contraportada: Mejores puestas en escena 1992.

**TABLAS** aparece cada tres meses. No se devuelven originales no solicitados. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Permitida la reproducción indicando la fuente.



CONSEJO  
NACIONAL DE  
LAS ARTES  
ESCÉNICAS

**Ministerio de Cultura**

**Asociación Internacional de Teatro**  
**EN CUBA: XI CONGRESO**  
**ASSITEJ**  
Ana Ma. García Núñez..... 4

---

**TEATRO PARA NIÑOS:**  
**UN VISTAZO A LOS 80**  
Freddy Artilles..... 7

---

**EL ARTE DE CONTAR:**  
**UN ESFUERZO CREADOR**  
Mayra Navarro..... 13

---

**ESCRIBIR TEATRO**  
**PARA LOS JOVENES**  
**ESPECTADORES**  
Maurice Yendt..... 15

---

**TODO PASA POR EL ACTOR**  
Roberto Cossa..... 17

---

**TEMAS DE DRAMATURGIA**  
Mauricio Kartun..... 19

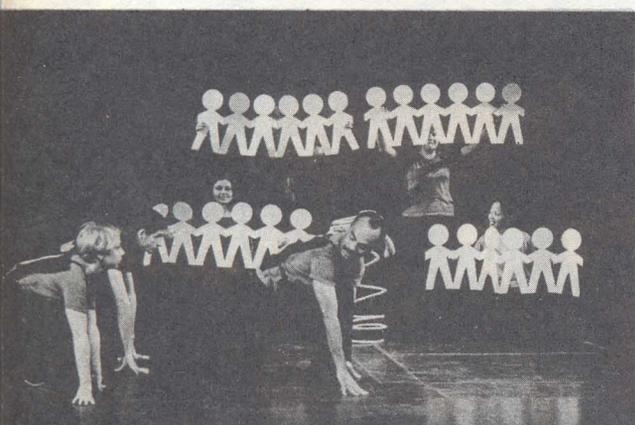
---

**SANTA CAMILA:**  
**UN ABANICO DE VISIONES**  
Roberto Gacio..... 24



para la Infancia y la Juventud

# ASSITEJ



Críticas

EL UNIVERSO COMPARTIDO  
Jorge Luis Torres ..... 31

PAPITO:  
LA MAGIA DEL TITERE  
Ignacio Gutiérrez ..... 36

ALQUIMIA Y LUCIDEZ  
BAJO RAICES  
Roberto Pérez León ..... 38

PROLONGACION ESCENICA  
DE UN RITUAL SECRETO  
Raúl Alfonso ..... 42

CUÁNDO ERAMOS  
TAN JOVENES  
Waldo González ..... 46

TRES HISTORIAS  
PARA UN ACTOR  
Alberto Curbelo ..... 50

ECUE YAMBA O: ROLANDO  
Rigoberto Espinosa ..... 52

EVENTOS DEL C.N.A.E. .... 56

TABLILLAS ..... 58

INDICES 90, 91, 92 ..... 62



ACTA ..... 64

SELECCION DE LAS MEJORES  
PUSTAS EN ESCENA 1992

# En Cuba: *XI Congreso ASSITEJ*

Profesionales del teatro de diversos países se reunirán a comienzos del año '93 en La Habana para celebrar el XI Congreso de la ASSITEJ (Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud).

**Eddy Socorro destacado teatrista, autor de puestas en escena como:** La historia de una muñeca abandonada -1978-, La estrella que cayó del cielo -1986-, La gata que iba sola -1988-, Tendrás estrellas -1990- y Los hijos de Medea -1992-; **concede esta entrevista a propósito de tan importante evento, en su condición de Presidente de la Asociación en Cuba y uno de los Vicepresidentes a nivel internacional.**

**- ¿Cómo surge la ASSITEJ, y qué objetivos sustenta su creación?**

Un pequeño grupo de teatristas europeos se propuso la fundación de un organismo internacional que agrupara en su seno a los profesionales de todo el mundo, que dedicaran sus empeños artísticos al público infantil y juvenil. En ese grupo inicial se destaca la presencia del francés León Chancerel, quien fuera un notable autor, investigador y crítico teatral que desde bien temprano en su intensa vida creadora, estimuló la práctica teatral destinada a ese público. Corría el año 1965 y en él queda recogido el nacimiento de

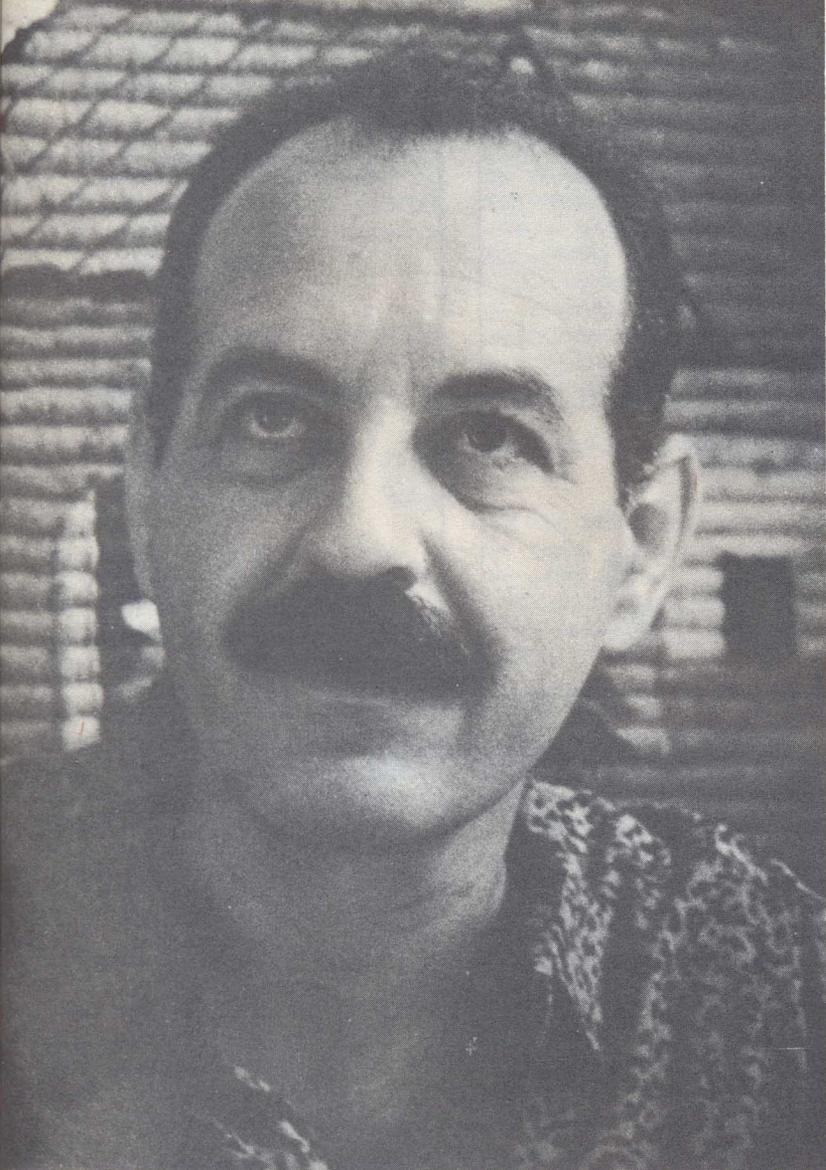
la Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud -ASSITEJ- organización no gubernamental, adscripta a la UNESCO, que cuenta actualmente con 52 países miembros localizables en los cinco continentes.

Lo que hace veintisiete años atrás pareciera una utopía ante los ojos de una considerable cantidad de detractores, puede mostrarse hoy como una hermosa conquista de la historia teatral contemporánea, donde los postulados de la ASSITEJ: "Contribuir al desarrollo profesional del Teatro para Niños y Jóvenes"; "Propiciar el acercamiento y conocimiento de las diferentes culturas teatrales en

ella representadas", poseen una incuestionable vigencia.

**- ¿Qué opina de la designación de Cuba como sede del Congreso número XI de la ASSITEJ?**

Durante el Congreso número diez, que tuvo como sede la capital de Suecia, Cuba resultó electa para la celebración en 1993 del XI Congreso de la Asociación. Dos rivales bien fuertes, Estados Unidos y Canadá, retiraron sus candidaturas respectivas durante la Asamblea General en gesto de apoyo a nuestro país, acto sin precedentes en la historia de la organización en los momentos de



● Eddy Socorro

foto: SILVERA

elegir el país sede de un Congreso.

El gesto de los colegas y amigos de Estados Unidos y Canadá se corresponde con la sólida posición que ha alcanzado nuestro país durante todos estos años dentro de la ASSITEJ; posición avalada por un efectivo y dinámico trabajo tanto en el plano nacional como internacional y, por el prestigio conquistado, en primer orden, por los profesionales del teatro cubano en los múltiples programas desarrollados por la asociación. El Congreso de La Habana responde también a una estrategia política que ha podido conducir a la ASSITEJ

a un status verdaderamente mundial, desprendiéndola del carácter eurocéntrico que durante muchos años acaparó toda su atención.

**- ¿Qué aspectos contendrá la parte teórica y, qué actividades se realizarán por parte de nuestro Comité para esta ocasión?**

**EL TEATRO PARA EL PUBLICO JOVEN EN EL CONTEXTO TEATRAL CONTEMPORANEO** es el tema que convoca a los profesionales de todo el mundo para reunirse en La Habana. Por primera vez, un teatrasta latinoamericano ha sido aprobado por la Comisión Artística del Comité Organizador

Internacional para presentar la ponencia central, la cubana Raquel Carrió, figura relevante de la investigación, la docencia y la crítica teatrales. Otros temas serán sometidos a la consideración de los delegados al evento; también se constituirá un panel internacional integrado por actores cubanos y extranjeros que se ocupará del tema **LA REPRESENTACION DEL NIÑO EN LA ESCENA**. Gran importancia concedo a la convocatoria librada por nuestro centro nacional para la celebración, también en el Palacio de las Convenciones, del **COLOQUIO INTERNACIONAL SOBRE LA CREACION DRAMATICA CONTEMPORANEA** que estará conducido por los cubanos Esther Suárez, Gerardo Fullea León y Freddy Artiles.

También se han organizado dos talleres internacionales que sesionarán en la Casa de las Américas y el Teatro Nacional. Uno de ellos: **EL ACTOR Y SU CUERPO**, será impartido por la actriz y directora artística del Teatro Buendía, Nelda Castillo, importante figura de nuestro universo teatral actual, que ha representado a nuestra nación en varios eventos de la ASSITEJ.

**REFLEXIONES Y VIVENCIAS SOBRE LA CREACION TEATRAL PARA NIÑOS Y JOVENES: UN ESPACIO PARA COMPARTIR**, es el punto de partida del taller teórico-práctico que impartirán la Dra. Mónica Sorín y la Lic. Mayra Navarro, quienes también cuentan con experiencias internacionales dentro de la ASSITEJ, junto al instructor de teatro Pedro Mario López.

Estas iniciativas del centro cubano han despertado gran interés entre la membresía, y le aportan un carácter diferente al momento de un Congreso que devendrá, sin duda alguna, en importante confrontación profesional.

A pesar de las difíciles circunstancias, el Congreso de La Habana, podrá desarrollar su muestra internacional de teatro, que reunirá interesantes propuestas artísti-



# ASSITEJ

cas. A las más de veinte puestas en escena nacionales, se sumarán dos de Finlandia y una coproducción de este país amigo con el nuestro, así como tres procedentes de Dinamarca, una de Francia, Suiza, Perú, México, Angola y Nicaragua. Las ciudades de Matanzas y Santa Clara han sido distinguidas como sub-sedes de la muestra nacional, y aquí rompemos, también, con el típico esquema de concentrar todos los programas en las capitales.

**- Como integrante del Consejo Mundial: ¿Cuáles son los problemas, según Ud. que más aquejan al Teatro para Niños y Jóvenes?**

El Teatro para Niños y Jóvenes (Teatro para el Público Joven) se hace más necesario y urgente en los tiempos difíciles que vivimos, y de ello existe gran conciencia en todas partes. Desde luego, me refiero al teatro como categoría artística en el que sus espectadores han dejado de ser objetos de manipulación de los adultos. Me refiero al teatro que ha logrado despojarse de la sensiblería especulativa y aberrante, y que asume su papel en conocimiento de que "lo más interesante para el hombre, es el propio hombre". Me re-

fiero al teatro que es capaz de aprehender la dinámica y las pulsaciones de nuestros tiempos.

**- ¿Qué significación tiene este evento para el desarrollo del trabajo de los teatristas cubanos y para todos aquellos que contribuyen con su labor al Teatro para Niños y Jóvenes?**

La ASSITEJ ha brindado muchas posibilidades a los teatristas cubanos durante todos estos años, pero pienso que la presencia de cientos de teatristas de todo el mundo en nuestro país, constituye un momento excepcional y servirá de mucha utilidad para todo aquel que esté en condiciones de aprovecharlo. El diálogo, la comunicación directa, son medios muy efectivos de la era moderna.

La celebración del XI Congreso de la ASSITEJ viene a ratificar la necesaria presencia del teatro en nuestras vidas. Es la mejor carta de presentación de un movimiento que lejos de ir en decadencia, según la opinión de unos cuantos, se afianza en sus mejores tradiciones y prolifera en todos los confines al buscar la imagen, la poesía, la palabra de la vida que se asoma ya a un nuevo milenio. ●

Al triunfo de la Revolución en enero de 1959 existía en toda Cuba un solo grupo de teatro de títeres para niños radicado en la capital. Tres décadas más tarde un movimiento profesional con más de treinta colectivos de titiriteros y actores se despliega por todo el país, y si hubiera que calificar cada una de las décadas transcurridas se pudiera hablar de **despegue** en los 60, **reajuste** en los 70 y **consolidación** en los 80.

## VEINTE AÑOS SON ALGO

La década del 60 marcó la existencia por primera vez en Cuba de un movimiento profesional de teatro para niños con la creación de un grupo de teatro de títeres y otro de actores en cada una de las seis provincias de entonces, tras un proceso que culminó en 1962. Cuatro años más tarde se celebraba el primer festival de teatro para niños y en 1969 el segundo. Ese mismo año comenzó a funcionar la Escuela Nacional de Teatro Infantil (ENTI), que aparte de formar jóvenes titiriteros, actores y directores, propiciaría la aparición de una docena de nuevos colectivos profesionales.

Si bien desde principios de la década existían muchos nuevos grupos, faltaban las obras. Fue por eso que el Departamento de Teatro Infantil y de la Juventud del Consejo Nacional de Cultura -fundado en 1961- aglutinó a diversos escritores con el fin de promover la creación de piezas para niños y jóvenes. A estos autores se

# Teatro para niños: un vistazo a los 80

unieron varios directores artísticos de los conjuntos recién creados, quienes escribían obras originales o adaptaban a la escena cuentos tradicionales, folklóricos o de la narrativa cubana y universal.

En los años 70, todo lo creado hasta entonces parece reajus-

tarse como en busca de un equilibrio que no se logrará hasta la década siguiente. Algunos de los grupos formados por la ENTI y otros de la década anterior desaparecieron, pero a la vez muchos colectivos titiriteros se fusionaron con otros de actores. Esto comenzó a perfilar uno de los rasgos más característicos del teatro

para niños cubano a lo largo de veinte años: la mezcla de muñecos y actores en el mismo espectáculo. Un aspecto al que nos referiremos más adelante.

Aunque sin una consecutividad ni criterios organizativos o artísticos bien definidos, en los años 72, 75, 76 y 79 se celebraron otros

● **Hombrecitos de la prehistoria.** Dirección: Julio Cordero.

foto: VIDAL HERNANDEZ



festivales nacionales. También la dramaturgia fue estimulada al instaurarse en 1972 el Concurso La Edad de Oro de obras para niños y más tarde incluirse premios a textos dramáticos para niños y jóvenes en otros certámenes ya establecidos como Casa de las Américas, UNEAC, 26 de Julio y 13 de Marzo.

Un hecho importante fue la fundación en 1976 del Ministerio de Cultura. Dentro de su Dirección de Teatro y Danza se creó un Departamento de Teatro para Niños que funcionó como tal hasta 1978 y a partir de esa fecha mantuvo a un especialista a cargo de la orientación metodológica del movimiento. Por otra parte, el Plan de Desarrollo del Teatro para la Infancia y la Juventud (PLADTIJ), que funcionó entre 1978 y 1981, integraba a su estructura el Centro de Superación de Actores y Directores, por el que pasaban periódicamente los elencos completos de los grupos profesionales para recibir un entrenamiento teórico-práctico en diversas disciplinas teatrales.

## COMIENZAN LOS 80

En los 80 el teatro para niños cubano parece florecer, y prueba de ello es que en estos años se habla, se opina y se escribe más que nunca antes acerca de una forma teatral que en todas partes se mantiene a la zaga del teatro para adultos.

La década comienza con el proceso de evaluación artística, y de los 28 grupos existentes en 1980 quedan 24 hasta 1986; al año siguiente se reducen a 23 y esa es la cifra estable hasta finales de la década, sin olvidar que algunos colectivos de teatro para adultos como Teatro Escambray, Teatro Estudio, Rita Montaner y Teatrova montan diversos espectáculos para niños a lo largo de este período.

Un elemento fundamental en el auge de los 80 fueron los festivales, ahora concebidos para celebrarse cada dos años, en la ciudad de La Habana y tras una previa y rigurosa selección de los



● *La nana.* Dirección: Raúl Guerra Mir.

espectáculos. Esta nueva organización, que se puso en práctica a partir del 7mo. Festival, celebrado en 1981, se mantuvo en los tres siguientes, y en todos los casos el nuevo formato, por su despliegue propagandístico, la calidad de la mayoría de las propuestas y la diversidad de locaciones en que se presentaban, logró una masiva afluencia de público y -algo muy importante- un amplio reflejo en la prensa y en los medios de difusión masiva.

En cuanto a publicaciones especializadas, también se produjo en estos años una especie de **boom** si establecemos una comparación con los escasos materiales aparecidos en las décadas precedentes. En 1981 los centros cubanos de la ASSITEJ y la UNIMA editaron dos números del **Boletín ASSITEJ** y uno de **Kokoricamo**, respectivamente, aunque dificultades materiales impidieron continuar este trabajo. Ese mismo año la Dirección Provincial de Cultura de Ciudad de La Habana publicó en forma de folletos **Los 40 años de Modesto Centeno** y **La actuación en el teatro de títeres**, de Freddy Artiles.

Al año siguiente, 1981, la Editorial Letras Cubanas lanzó a la venta

**Teatro para niños**, y en 1988 **Aventuras en el teatro**, dos volúmenes que incluían un total de 24 piezas para niños y jóvenes de autores cubanos. El ensayo **Teatro y dramaturgia para niños en la Revolución**, de Freddy Artiles, apareció también en 1988 publicado por la misma editorial.

La frecuente mención de quien esto escribe como autor de tales publicaciones le indicará a cualquier lector avezado que no abundan los críticos e investigadores interesados en la materia, sin embargo, los festivales fueron un estímulo para que otros teatrólogos dirigieran su pupila crítica al teatro para niños.

En este sentido tuvo gran peso la aparición en 1982 de la revista **Tablas**, que en su enfoque de la escena cubana ha brindado espacio para el análisis del teatro para niños y jóvenes a otros especialistas como Jorge Martínez, Mayra Navarro, Eberto García Abreu, Esther Suárez, Waldo González, Inés María Martiatu, Gerardo Fullea León, Osvaldo Cano y Roberto Gacio, entre otros; ha publicado también piezas completas e incluso dedicado algunos números en su ma-

por parte a esta especialidad teatral.

El folleto **Teatro para las primeras edades**, que recogía experiencias de trabajo del grupo Işmaelillo, del municipio Boyeros, se publicó en 1988, y al año siguiente la Editorial Pueblo y Educación lanzaba otro título importante: **Método de manipulación y trabajo del actor en el teatro de títeres**, de René Fernández Santana, con prólogo de Jorge Martínez e ilustraciones del propio autor. Por otra parte, los festivales de la década siempre estuvieron acompañados de boletines y materiales informativos, y algunos artículos sobre el tema aparecieron de manera esporádica en las revistas **Bohemia**,

## Conjunto y Revolución y Cultura.

En el campo de la docencia, se impartió entre 1982 y 1986 un Seminario de Teatro para Niños a los alumnos de Teatología y más tarde a los de Actuación en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte (ISA), así como dos cursos de postgrado a profesionales de diversa procedencia en 1987 y 1988. Aparte de que estos seminarios contribuyeron a familiarizar a los alumnos con una disciplina teatral que no se contempla en sus planes de estudio, se trataba de la primera vez en Cuba que el teatro

(1) Para mayor información sobre el tema, ver: Navarro, Mayra. "Las publicaciones especializadas y el teatro para niños", en **En julio como en enero**, La Habana, No. 10/92, p. 58-61.

para niños se impartía como asignatura a nivel universitario; una saludable práctica que, lamentablemente, no se ha continuado hasta el momento.

## AUTORES, DIRECTORES Y PUESTAS

El festival de 1981 trajo varios estrenos interesantes que obtuvieron diversos premios. Julio Cordero aprovechó los espacios abiertos para delinear un divertido espectáculo con actores y muñecos al dirigir **Hombrecitos de la prehistoria**, de Orlando Vigil-Escalera. Algo semejante hizo Pedro Valdés Piña con **Las aventuras de Mambí**, pieza de David García Gonce que indaga en las raíces de nuestra nacionalidad. Empleando también un espacio abierto, Eddy Socorro recreó de forma espectacular la conocida pieza de la polaca Hanna Januszewska **El Tigre Pedrín**, y en el marco del escenario teatral Ignacio Gutiérrez concibió **¡Llega el circo!**, de Freddy Ariles, como un alegre y colorido espectáculo musical.

Ese mismo año el autor y director Fidel Galbán logró con su pieza **Raulín y las flores** una puesta atractiva por su sencillez y su carácter eminentemente titiritero, y la dramaturga, directora y diseñadora Yulky Cary llevó a escena con imaginación y poesía **El caballo de hierro**, una leyenda vietnamita recreada por José Milián. Por su parte, Bebo Ruiz concibió un montaje espectacular para su obra **La gallina de Guinea**.

En 1982 surgieron nuevas obras y espectáculos que participaron con éxito en posteriores festivales, entre ellos **Agüé el pavo real y las guineas reinas**, de Yulky Cary, cuya puesta dirigida y diseñada por la autora, alcanzó una efectiva síntesis artística. También **El pequeño buscador de nidos**, de Francisco Garzón Céspedes, y otras dos piezas que con ésta conforman una trilogía, estuvieron presentes en el repertorio de varios grupos. Lo mismo sucedió con **Ruandi**, sólida y poética obra de Gerardo Fullea León,

● **Chímpete-Chímpata**. Dirección: Armando Morales.

foto: KUKO



entre cuyas puestas se destaca la del director cienfueguero Enrique Poblet, premiada junto con el texto en el festival de 1985.

Un momento importante en esta década teatral fue el estreno en 1982 y su aparición en el festival del siguiente año de **El porrón maravilloso**, de Rogelio Castillo, comedia musical campesina que abordaba con delicadeza y humor, por primera vez en nuestra escena para niños, la relación sexual de la pareja. Con la puesta de esta obra el director villacla-reño Fernando Sáez alcanzaba un momento estelar de su carrera. El dúo Castillo-Sáez saldría de nuevo a escena en 1985 con **El caballo de ceiba**, experiencia que, de cierta manera, sentaba las bases para el posterior montaje por Sáez de **El hijo**, un exitoso trabajo experimental con actores dirigido al público juvenil.

El director camagüeyano Mario Guerrero asombraba en los festivales del 1983 y del 1985 por el creativo empleo de títeres de piso y de mesa, técnicas poco usuales en Cuba, para sus montajes de **Balada para un pollito Pito** y **El patito feo**, prescindiendo en ambos casos del texto para conformar un universo de poética belleza basado en el trabajo de los manipuladores y la música. Por su parte, el autor, director y diseñador matancero René Fernández Santana aportaba a la escena para niños y jóvenes dos espectáculos brillantes a partir de leyendas del folclor cubano: **Nokán y el maíz**, de Dania Rodríguez García, premiado en 1985, y **Okin, pájaro que no vive en jaula**, del propio Fernández, un trabajo unipersonal del actor-titiritero Rubén Darío Salazar que desde su estreno en 1988 ha girado con éxito por seis países de Europa y América.

En el ámbito de la década cabría mencionar además varios trabajos importantes de figuras reconocidas, como las puestas de **El canto de la cigarra** y **La serpiente**, de Onelio Jorge Cardoso, por Félix Dardo, un director caracterizado por su agudo sentido hu-



● **Galápago.** Dirección: Liuba Cid.

morístico y titiritero del espectáculo; la versión escrita y dirigida por Roberto Fernández de **El flautista de Hamelín**; el nuevo montaje de Raúl Guerra Mir para su obra **La nana**; la ingeniosa puesta de **Viaje a las galaxias**, de Ignacio Gutiérrez, concebida por Ricardo Garal; el trabajo como titiritero solista y director de Armando Morales en su unipersonal

**Chímpete-Chámpata**, así como la experiencia única del grupo habanero Ismaelillo al ligar los muñecos a la psicología con un sentido terapéutico en sus "Psicotíteres" y al animar el titiritero Augusto Carrazana los juguetes de los niños en los círculos infantiles para su espectáculo **Creación y fantasía**.

Componentes insoslayables del espectáculo teatral para niños son la música y el diseño, y en este campo realizaron trabajos meritorios, entre otros muchos, los compositores Juan Marcos Blanco, Héctor Angulo, Juan Piñera, Teresita Fernández, Mario Crespo, Ricardo Guerra de León, Luis Chanivecky, Alberto Anido, Noel Gorgoy, Matilde Calderfús, Fidel Galbán y Maricela Miranda, así como los diseñadores Jesús Ruíz, Yulky Cary, Zenén Calero, Derubín Jácome, Armando Morales, David García Gonze, Enrique Misa, Allán Alfonso y Olga Jiménez, entre otros.

## ALTAS Y BAJAS

Aunque los mejores momentos del teatro cubano han sido tradicionalmente un hecho habanero, en los 80 fueron los grupos del interior del país los que marcaron el paso de la renovación y acapararon la mayoría de los premios en los festivales. Suce-

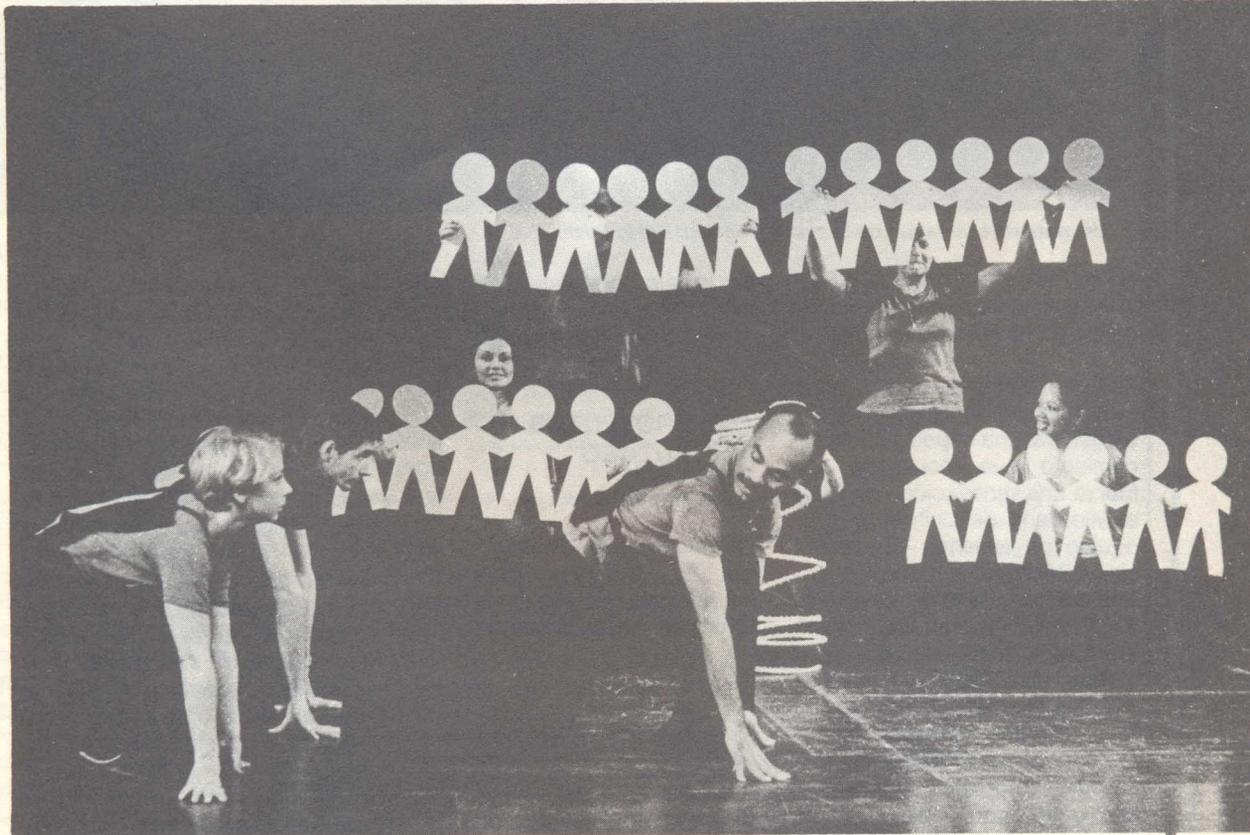
dió así con los colectivos Papalote, de Matanzas, el Centro de Teatro Experimental de Santa Clara (luego llamado Teatro 2), los guiñoles de Camagüey y Cienfuegos, y los Cuenteros, de San Antonio de los Baños, sin olvidar el aporte de grupos capitalinos como el Teatro Nacional de Guiñol y Anaquillé.

Aparte de lo anterior, se produjo otro hecho importante: desde mediados de la década comenzaron a irrumpir con fuerza **los nuevos**: jóvenes autores y directores que debutaban con buena dosis de talento y modernidad. En 1985 Salvador Lemis sorprendía por la ternura y gracia de su pieza **Galápago**, que entre sus diversas puestas alcanzaría un alto vuelo poético en la versión de la joven directora Liuba Cid. **Para subir al cielo se necesita...**, de Esther Suárez, se estrenaba en 1987 bajo la dirección de su autora en el Teatro Nacional de Guiñol, y en 1989 Joel Cano comenzaba a desarrollar su estilo de

escritura en verso con **Fábula de un país de cera**. Al mismo tiempo, noveles directores como Carlos Celdrán y Nelda Castillo concebían puestas en escena tan vitales como **El rey de los animales** y **Un elefante ocupa poco espacio**, respectivamente.

Sin embargo, algunas corrientes subterráneas lastraban el movimiento; entre ellas, la decadencia del títere. Si bien en los 70 la mezcla de muñecos y actores había resultado provechosa, ahora desplazaba al títere de un plano central a otro secundario, a veces con el peligro de su total extinción. En esto influía además la inexistencia de planes para la formación de titiriteros, la escasez de información sobre esta especialidad, el no funcionamiento del centro cubano de la UNIMA y el hecho de que los graduados de la escuela que ingresaron al movimiento, formados para el teatro de actores, desconocían la técnica de manipulación. Un problema serio, aún por resolver,

● *Para subir al cielo se necesita...* Dirección: Esther Suárez.





• *Un elefante ocupa poco espacio. Dirección: Nelda Castillo.*

sobre todo en una época en que el títere ha alcanzado en el mundo entero su más alto nivel artístico.

Por otra parte, se notaba en el movimiento y en el teatro cubano en general una especie de estancamiento que reclamaba con fuerza una renovación. En 1987 el Ministerio de Cultura creó un equipo de expertos que realizó visitas técnicas a todos los grupos del país. En el festival de 1988, celebrado en Cienfuegos, el informe resultante de estas visitas, elaborado por los especialistas Mayra Navarro y Miguel Sánchez, que planteaba en detalle los logros, deficiencias y problemas por resolver, fue presentado y discutido, y el festival mis-

mo, que no dio premios, se concibió como una muestra de lo alcanzado hasta entonces.<sup>2</sup>

## LOS PROYECTOS Y EL FUTURO

La creación del Consejo de las Artes Escénicas y la implantación del sistema de los **proyectos artísticos** marca el punto de giro

(2) Ver: Navarro, Mayra y Miguel Sánchez. **Estudio sobre el movimiento profesional de teatro para niños**, Dirección de Teatro y Danza, Ministerio de Cultura, agosto /1988 (folleto en impresión ligera).

hacia la década del 90. La nueva estructura organizativa, que por la esencia dinámica del sistema podría modificarse en los próximos años, delinearé la faz de nuestro teatro para niños y jóvenes en la presente década con su eterna contradicción: los que fueron niños y adolescentes diez años atrás hoy ya son jóvenes y adultos, han cedido su puesto dentro del público infantil a una nueva generación y lo mismo va a suceder con el público actual. La pregunta es: ¿abandonarán su gusto por el teatro o le seguirán siendo fieles? De lo que todos hagamos por enaltecerlo dependerá el futuro. Demos, pues, lo mejor de cada uno y podremos ser optimistas. ●

# El acto de contar: un esfuerzo creador

El arte de contar cuentos ha sido redescubierto como un arte escénico en la segunda mitad del siglo XX con los aportes y el quehacer inagotable del cubano Francisco Garzón Céspedes. La existencia de un movimiento iberoamericano de narradores orales escénicos y la celebración de múltiples Festivales Iberoamericanos y Muestras Nacionales e Internacionales, dejan constancia inobjetable.

Si me pidieran una imagen para definir el acto de contar, diría que se me presenta como la maquinaria de un reloj donde cada pequeño tornillo encaja en la tuerca que le corresponde -todo en el lugar exacto- para que podamos percibir la armonía de su funcionamiento preciso. Es la culminación exterior de un proceso de enriquecimiento interno que hace posible la fuerza dramática para la comunicación entre los protagonistas inseparables de este arte milenario: el narrador y su público. Es el llamado "momento de la verdad", la prueba máxima que transforma un espacio cualquiera en el espacio del cuento.

En el acto de narrar se ponen en juego todos nuestros recursos expresivos; la voz, la postura y los gestos deberán ser congruentes<sup>1</sup> con el significado de las palabras -lo verbal- para lograr una buena narración.

El dominio de la voz es esencial. En su artículo **Permanencia de la voz**, el investigador suizo Paul Zunthor hace interesantes plan-

(1) El psiquiatra y narrador oral venezolano Edgar Benítez (1951) ha dictado clases magistrales sobre **Aspectos comunicacionales de la narración oral escénica** donde aborda la necesidad de la congruencia de los lenguajes -lo verbal y lo no verbal- para una comunicación clara.

teamientos: "La voz, efectivamente, desborda a la palabra. A aquella no cabe reducirla a su función de portadora del lenguaje, porque en realidad éste, más bien que ser llevado, transita por la voz cuya existencia física se nos impone con la fuerza del choque de un objeto material. (...) Ante mí está un cuerpo que me habla, representado por la voz que de él emana. **Gracias a la voz, la palabra se convierte en exhibición y don**, virtualmente erotizado, en agresión también, en voluntad de conquista del otro, que en el placer de oír se somete a ella." Una articulación y una dicción correctas aseguran una buena recepción y, apoyados en una respiración<sup>2</sup> profunda, la voz será resonante y agradablemente modulada.

El ritmo es un aspecto de inapreciable valor en el desarrollo del relato y bien manejado, ayuda a ganar intensidad en la expectación, si se retarda -enunciando despaciosamente las palabras- o si se apresura la narración. Las pausas son otro elemento importante; una pausa en compañía de la mirada que se desliza sobre los oyentes, bastará

(2) Klippenberg en su libro sobre **Rilke**, citado por Dora Pastoriza de Etchebarne, la califica como "cuna del ritmo".

en ocasiones para suscitar emoción: "La experiencia (...) marcará al narrador las pautas a seguir en el manejo de este artificio."<sup>3</sup>

La presencia del narrador, su postura, es otra vía de expresión desde el momento en que se presenta, ya sea en una contada con niños o con adultos, en un pequeño local o en un gran escenario, bajo techo o al aire libre. La primera impresión que ofrezcamos de nuestra figura debe ser profesional, entendiendo por ello la seguridad de nuestros ademanes, el vestuario que llevamos, la naturalidad para relacionarnos y para "improvisar" lo que vamos a decir como introducción; ese improvisar entrecomillado resalta la necesidad de prever con rigor qué decir, aunque en el momento de decirlo tengamos la libertad de variar, quitar o añadir, pero sobre ideas bien definidas. Un narrador sobrio en todo sentido, sin estridencias ni estereotipos, con apariencia natural y sin adoptar actitudes arrogantes, tiene asegurado parte del éxito. Además, la postura no es la misma para narrar con niños que con adultos, ni tampoco los matices de los

(3) Garcini, María del Carmen. "Fundamentos y recursos del arte de narrar". En: **Teoría y técnica del arte de narrar II**. Vol. **Textos para narradores**. La Habana, 1966.



● *Mayra Navarro narra uno de sus cuentos*

foto: KIKE

gestos. Con los pequeños, recurrir a la mímica es más común que con los adultos, para quienes se reserva excepcionalmente y en determinados cuentos. Los niños gozan de la onomatopeya y la imitación, pero habrá que dominar muy bien estas técnicas pues se corre el riesgo de la afectación.

Se ha discutido mucho sobre la conveniencia de narrar sentados o de pie. Dora Pastoriza de Etchebarne sostiene -no sin razón- que con los niños la narración que se realiza sentados es más eficaz para establecer una relación afectiva y porque estando de pie se mantiene una distancia en "actitud de espectador y no de actor (...) más próximo a partir que el que se sienta".<sup>4</sup> Sin embargo, para decidir sobre esto hay que considerar el espacio y la cantidad de público, pues contar sentados en un local muy grande y con muchas personas, sería una limitante desde todos los ángulos.

Lo gestual viene a completar la

fuerza comunicacional. En principio el gesto fluye espontáneo, traído por la palabra. Sin rechazar la elocuencia de **la improvisación, siempre esencial en el arte de narrar oralmente**, trataremos de seleccionar e incorporar aquellos gestos que marquen con precisión momentos importantes de la historia, pero velando porque no se conviertan en algo ajeno, externo, superpuesto o ficticio, sino natural. **El gesto debe ser seguro y plástico, no pasará del esbozo, sólo para sugerir.**

También debe tenerse en cuenta el tiempo de los gestos, su duración. Algunos son rápidos, pero otros requieren determinada valoración, sostenerlos por unos instantes si deseamos la concentración de una imagen para prolongarla. El peso de los gestos en una narración es tal que puede destruir su atmósfera. En una ocasión, durante un taller de perfeccionamiento, un alumno narraba un hermoso cuento poético que lo había impresionado profundamente. Embargado en sus emociones -e influido por su experiencia de hombre de teatro- centró toda su atención en un movimiento, a tal punto que se sintió la ruptura de la comuni-

cación con el público al tornarse ilustrativo. Cuando analizamos su trabajo nos dimos cuenta de lo que había sucedido; entonces le pedí que lo repitiera sin detenerse a "observar" el gesto, sino sosteniéndolo fuera de él, lento, casi imperceptible, mientras seguía el curso del relato poniendo énfasis en la interacción con el público mediante la mirada.

El resultado fue sorprendente; pudimos mostrar en la práctica cuán determinantes son los lenguajes no verbales. No por gusto los estudios comunicológicos arrojan que el porcentaje mayor corresponde a la significación de lo gestual.

Ante un auditorio pequeño la narración puede transcurrir apoyada en gestos suaves, con la voz enmarcada en los límites audibles de una conversación. En un espacio grande, con público numeroso, es necesaria una voz vigorosa, proyectada hacia el fondo de la sala y con una esmerada articulación; lo gestual requiere entonces mayor fuerza pero sin olvidar, desde luego, las consideraciones hechas con anterioridad.

(4) Pastoriza de Etchebarne, Dora. **El arte de narrar: un oficio olvidado**. Buenos aires, Ed. Guadalupe, 1989.

Si bien es cierto que no hay una receta para "hacer" narradores, también es cierto que la mayoría de los problemas que afronta el narrador en la práctica se deben a la falta de una verdadera preparación en el dominio del relato y a la necesidad de estudiar a fondo las particularidades teóricas y técnicas de este arte para comprender su esencia.

El narrador deberá afrontar su profesión con ojos críticos, proponiéndose constantemente nuevas formas de expresar el cuento, tratando de apartarse de todo lo que pueda convertir en un hecho mecánico lo que debe ser un hecho artístico y creativo, hasta alcanzar una versión que se acerque lo más posible a una forma de expresión ideal, a partir de la cual pueda asumir la historia recreándola una y otra vez. El efecto que consiga en el auditorio estará directamente relacionado con el esfuerzo creador que realiza, con su capacidad de concentración y auto-control, con el abandono de sí mismo y su nivel de entrega.

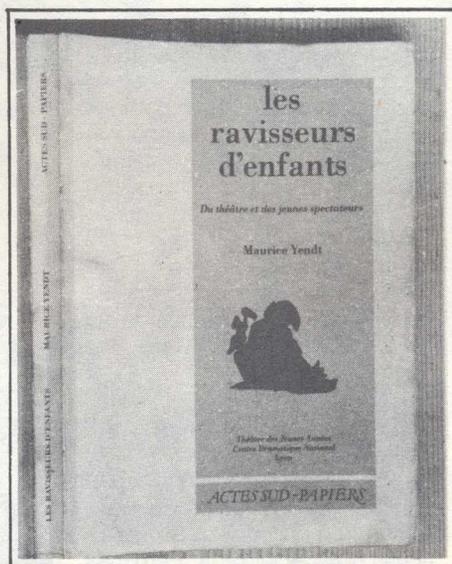
Creo necesario incluir una pequeña cita de Sara Cone Bryant tomada del capítulo que dedica a cómo narrar el cuento pues, a mi juicio, ayudará a completar criterios: "El arte de narrar es, sustancialmente, una expresión de la propia personalidad: por lo tanto sus rasgos externos varían y se perfeccionan de acuerdo con las posibilidades y el temperamento del narrador."<sup>5</sup>

El esfuerzo creador del acto de narrar culmina cuando logramos conciliar todos sus recursos con cierta consciente inconciencia, transitando casi mágicamente de nuestras imágenes internas hasta los ojos de quienes nos escuchan, incitándolos a evocar juntos las escenas, pero disfrutando absolutamente de lo que hacemos, inmersos en la satisfacción extraordinaria de compartir una obra de arte. ●

(5) Bryant, Sara Cone. **El arte de contar cuentos**. Tr. por Editorial Nova Terra, Barcelona, 1967.

Maurice Yendt

# Escribir teatro para los jóvenes espectadores



Desde hace muchos años, la práctica de la creación dramática colectiva se ha definido como un medio privilegiado para la renovación de las formas y los contenidos del teatro contemporáneo. Ese modo de creación se desarrolla, en gran medida, a partir de un rechazo al poder abusivo que durante mucho tiempo habían ejercido el autor y el texto sobre el conjunto del proceso teatral. Según Artaud, es un fenómeno más profundo, definiéndolo como la necesaria respuesta a la dictadura del verbo y la literatura sobre la teatralidad. El avance de la creación dramática colectiva ha sido ilustrado, muy a menudo, con hallazgos y aportes particularmente significativos e innovadores que han devenido medio eficaz para hacer surgir el teatro. Estos hallazgos, en el mejor de los casos, han arrojado luz sobre sus propias limitaciones artísticas, traducidas en la ausencia

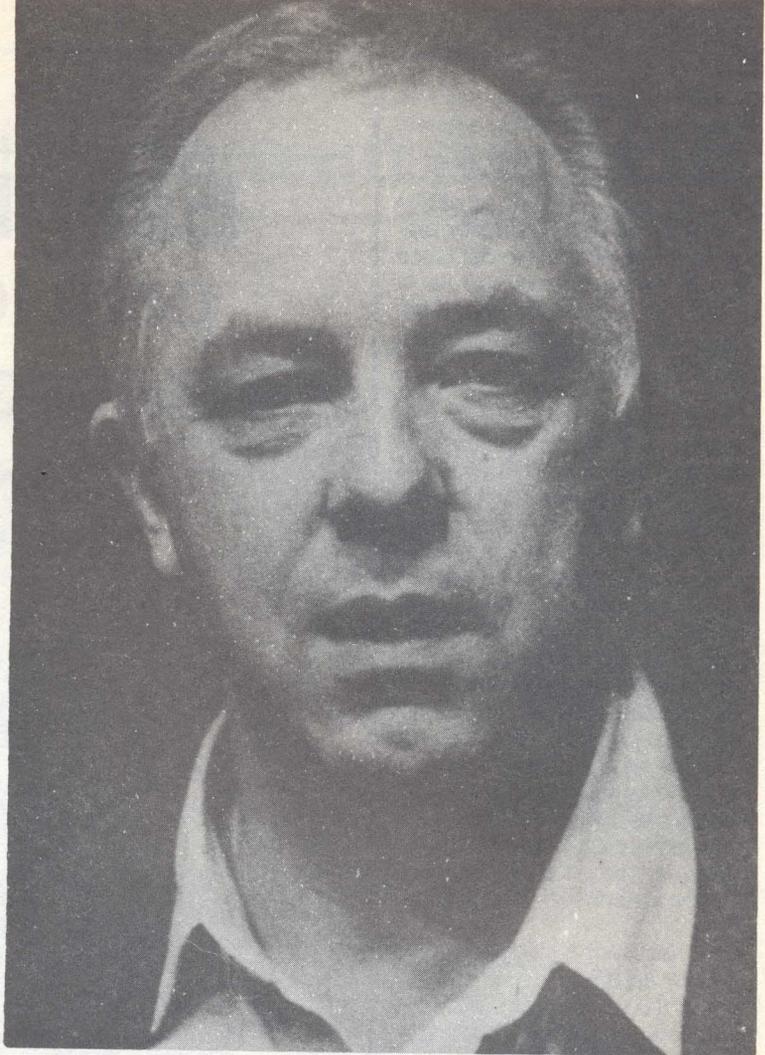
de textos dramáticos rigurosamente escritos y el correspondiente trabajo dramático con los mismos. En ese sentido y, a despecho de ciertos dogmas, los años 60 que pasaron a la historia como el período de mayor esplendor de la creación dramática colectiva, no pudieron rendir y mucho menos declarar caduco el papel del texto y del autor en el hecho teatral.

Si a menudo resulta extremadamente apasionante para un director de escena el poder demostrar que todo texto, hasta el menos "dramático", es teatralizable y aunque es harto evidente que el concepto de "texto dramático" ha evolucionado y dista mucho de las definiciones normativas y limitadas del siglo XIX, no es menos cierto que la falta de autores y de nuevas escrituras siguen siendo el gran problema del teatro contemporáneo.

Esta carencia de escrituras se torna más preocupante cuando se trata del teatro destinado a los jóvenes espectadores. Todos los directores de escena conocen, en efecto, cuán difícil resulta encontrar textos dramáticos verdaderamente dignos de interés. Las propuestas de manuscritos son abundantes, pero las piezas susceptibles de motivar un trabajo teatral de calidad continúan siendo una rareza.

Un texto dramático destinado a los jóvenes espectadores plantea, como cualquier otro, las interrogantes propias del autor, muestra su rostro, su personalidad y es él quien decide, entregar su mundo interno con, o sin trampas, con o sin censuras. El valor intrínseco de un texto está estrechamente condicionado por el tipo de respuesta que el autor escoge darse a sí mismo en el interior de su obra; es en dicho aporte donde radica lo esencial.

Quizás resulte interesante preguntarse cómo se escribe para los jóvenes espectadores; la respuesta nos confirmaría que no existe un modo de escritura particular ni especializada. Pero más interesante resultaría preguntarse, con el riesgo inevitable de ser eternamente incapaz de dar respuesta a la pregunta: ¿por qué un autor busca deliberadamente escribir para los jóvenes espectadores? Por azar; porque se lo ha solicitado un director de escena, un grupo teatral; porque la aventura diferente con los jóvenes espectadores ha logrado seducirlo; por militancia, por compromiso social o político en función de un concepto que se afirma en el rol del arte teatral de una sociedad que no excluye sistemáticamente la relación vital del arte con los niños y jóvenes; por una voluntad pedagógica; porque le seduce aleccionar a las jóvenes generaciones, entregarles un mensaje; para sí mismo; o simple y egoístamente por necesidad de escribir, a veces irracional, otras para dar rienda suelta a sus propias represiones; porque toda su naturalidad, es decir, su espontaneidad, la expresión personal, su



● Maurice Yendt

sensibilidad, imaginación y todo aquello que fundamente su sello personal coexisten desde los huesos de una infancia que le fue robada, rota, rechazada por condicionantes sociales y psíquicas como en la mayor parte de los adultos pero que, como se sabe, cohabitan el ser de aquellos que se designan con el nombre de artista y a veces poeta.

Como puede verse, las razones posibles son múltiples y ninguna de ellas en particular indica algo determinante. Cualquiera que sean las motivaciones conscientes o inconscientes que permitan surgir la obra, esta es, evidentemente la que se ha de tener en cuenta.

La pregunta más improbable que pudiera hacerse a un escritor es, no cabe duda, ¿por qué escribe? El acto de escribir pone al

descubierto los caminos interiores, ambiguos, misteriosos, tortuosos del autor y los mismos están estrechamente relacionados a su personalidad más íntima y condicionan de forma imprevisible e indefinible la calidad, es decir, la originalidad de la propuesta, la potencia de la ficción dramática, así como el nivel de resonancia y aceptación del texto.

Si el teatro para los niños y jóvenes carece de autores y de textos dramáticos de calidad, se debe, ante todo, porque falta en el plan de la escritura la palabra del adulto, la confesión de la misma tal y como es, su afirmación sin ambigüedades. ●

Tomado del libro "Los hurtadores de niños". Traducción Eddy Socorro.



Del VII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, celebrado en España durante los meses de septiembre y octubre de 1992, Tablas publica dos ponencias sobre Dramaturgia presentadas por dos reconocidos dramaturgos-pedagogos.

# Todo pasa por el ACTOR

Roberto Cossa

Allá por los sesenta en la televisión de Buenos Aires había un personaje, un gallego -naturalmente mozo de bar- que cada semana repetía una frase con la que daba comienzo a su rutina: "Antes de hablar -expresaba- quisiera decir unas palabras".

Pues bien, al igual que aquel viejo cómico, antes de hablar voy a decir unas palabras. Porque antes de hacer referencia a mi experiencia personal en la enseñanza de la dramaturgia necesito formular una reflexión acerca del rol del autor en el teatro contemporáneo.

Mi manera de encarar la enseñanza está estrechamente vinculada con mis preocupaciones sobre la actualidad de nuestra profesión. Más aún, si recién en estos últimos años, siendo ya un veterano, comencé a dedicarme a la enseñanza es porque en los talleres de dramaturgia, en el trabajo con otros autores o con aspirantes a serlo, estoy buscando respuesta a la problemática del autor contemporáneo. Para mí la enseñanza es parte de mis

búsquedas de la identidad del autor, es decir, de mi propia identidad.

Porque, en realidad, ¿cuál es el rol del autor en el teatro contemporáneo? ¿Es una profesión que, como las ballenas, está en vías de extinción? Dicho más brutalmente, ¿hoy por hoy es necesaria la dramaturgia?

Hasta hace unos treinta años nadie se hubiera formulado estas preguntas. La identidad del escritor de obras teatrales estaba clara. El dramaturgo era un integrante más de la familia de la literatura, como los poetas, o los narradores. Sólo que sus historias podían ser trasladadas a un escenario y "contadas" por unos señores a los que se llamaba actores. Pero el texto tenía un valor literario propio. Un dramaturgo era un escritor que proyectaba su obra tanto para el escenario como para el libro. Un joven que en los comienzos del sesenta llenaba cuartillas de diálogos podía soñar, ¿por qué no?, con ganarse el Premio Nobel de literatura. ¿O acaso Eugene O'Neill, un drama-

turgo en estado puro, o Becket y Pirandello -más famosos por su teatro que por su narrativa- no lo habrían obtenido ya? Nada ni nadie ponía en duda que el autor de teatro era un escritor. Más aún: el joven también podía hacerse la ilusión de que un día iba a escuchar a los actores recitar **textuales** las palabras que había escrito y hasta ser testigo de como le respetan hasta la última de las acotaciones.

Admitamos que ninguna de estas fantasías pasa por la cabeza de ningún dramaturgo sensato de este tiempo. Los autores de hoy sabemos de antemano que estamos condenados a escribir partituras que otros elaborarán con desprejuicio, en el mejor de los casos y con flagrantes transgresiones en otros. En suma, tenemos conciencia de que ninguno de ello -directores, actores o escenógrafos- tomarán la obra teatral como un hecho literario. Y que nadie, en este mundo, nos dará categoría de literatos.

En mi país, al menos, los síntomas son muy claros. Hasta la ter-

minología ha cambiado y hoy por hoy se escucha llamar a la obra teatral por el nombre de "material"; es decir, argamasa, arcilla, plastilina. Materia prima, en suma, inacabada e inorgánica que otros tomarán para sí y convertirán en otro hecho artístico: el espectáculo.

En Buenos Aires hay directores que teorizan sobre la puesta en escena y hablan de la "escritura" del director. Con la palabra "escritura" intentan certificar la autoría del espectáculo. Y esa autoría limita el rol del autor a un papel secundario. Como ocurre en el cine. Un famoso regisseur se refirió al dramaturgo de la obra que estaba dirigiendo como "el autor de la letra". Claramente estaba limitando la responsabilidad del autor a las palabras que se dicen arriba del escenario. Y nada más.

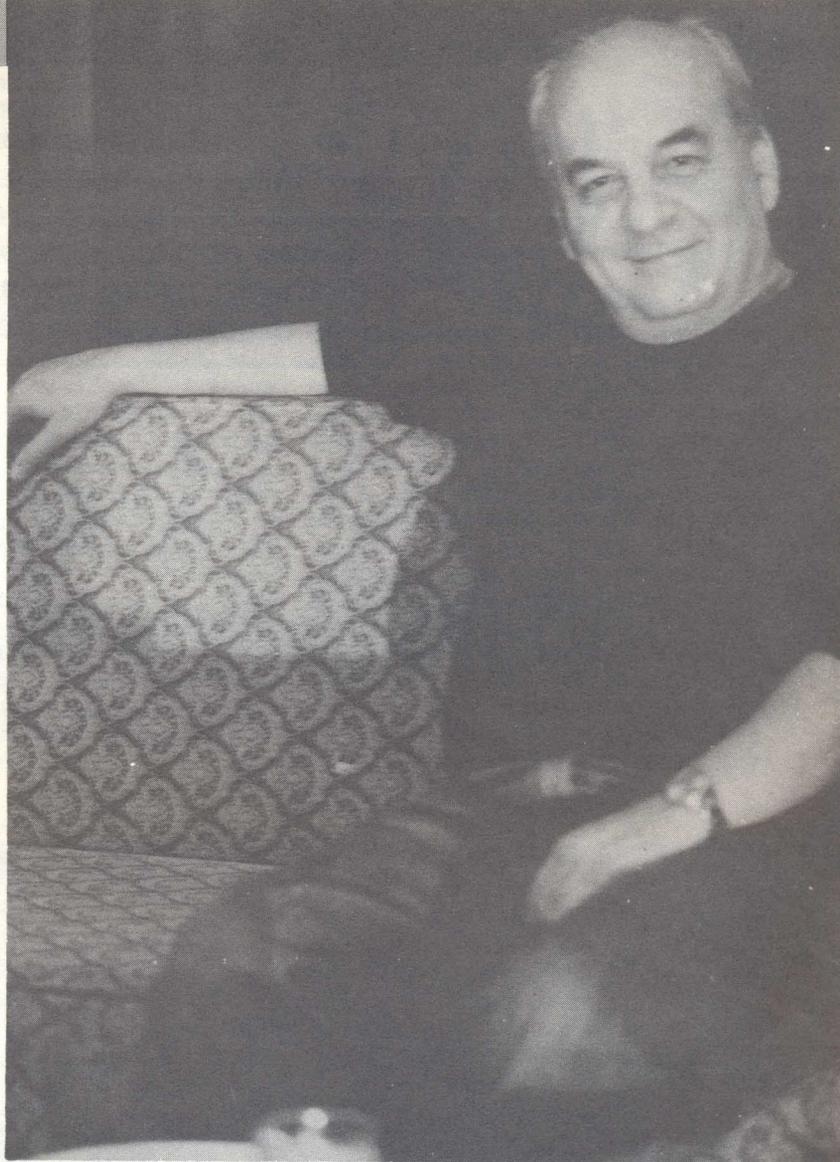
Personalmente creo que debemos admitir la realidad. Podemos fastidiarnos con ciertas prepotencias de ese "intruso" llamado director pero tenemos que aceptar su presencia. Y quizás su liderazgo. El teatro de nuestro tiempo, nos guste o no a los autores, está en manos de los directores. Pero ello no implica que se extienda el certificado de defunción del dramaturgo.

Mi experiencia personal y muy probablemente mi estilo autoral me hacen sospechar que podemos reconquistar la vitalidad de nuestro oficio en la medida que recuperemos nuestra vinculación con el actor y con el escenario. Es decir con el teatro vivo.

Sobre esta hipótesis oriento mis talleres de dramaturgia al trabajo sobre el oficio del aspirante, sobre la teatralidad -o la falta de teatralidad- de los textos.

La experiencia me indica que uno de los problemas más habituales que aparece en los textos de autores nuevos es la tendencia del autor a la narrativa, a la narrativa literaria, no a la narración teatral.

Se trata de jóvenes -a veces no



● Roberto Cossa

tanto- que escriben poesía o cuentos y que limitan el "oficio" del teatro al traslado mecánico de la narración al diálogo. Es decir, en lugar de ser el autor el que cuenta con la omnipotencia del narrador, son los personajes los que cuentan con la misma omnipotencia, salvo que "dialogado". El texto carece de acción y las imágenes se quedan congeladas en las palabras de los personajes.

En el otro extremo del espectro aparecen los actores-autores, es decir actores que se deciden a escribir una obra y que carecen, en general, de antecedentes literarios. En su mayoría entregan textos que, contrariamente al caso del narrador, tienen mucha

teatralidad. El diálogo suele estar en función de la acción y son los personajes los que cuentan la historia a través de su peripecia y no a través de la omnipresencia del escritor.

Estas dos "categorías" no agotan el *identikit* del aspirante a autor pero son los más habituales, de acuerdo con mi experiencia.

Esto me ha llevado a la conclusión de que el autor teatral es una mezcla de ambas cosas, de literato-narrador y del actor-escritor. Arthur Miller dijo alguna vez que "los autores somos actores tímidos".

Creo que esta ecuación entre li-

teratura y tablado, de actor que no se anima a subir al escenario y de escritor con ganas de hacerlo, da por resultado el "dramaturgo tipo".

Sobre este modelo de aspirante estructuro mis talleres, en un intento por lograr la síntesis entre literatura e histrionismo. Con ese propósito trato de incorporar al actor -o a la actuación- en los trabajos de los alumnos. Cada vez que debo hacer una selección para un taller privilegio al aspirante que en sus antecedentes acusa una mezcla de literatura y teatro; es decir que revela algún antecedente de escritor o aspirante a serlo y cierto tránsito por el escenario (actuación o cursos de formación actoral).

De esta manera facilito el trabajo de improvisaciones sobre los textos que los alumnos están elaborando (sobre aquellos textos que lo admiten) con la doble intención de que el autor "despe-

ga" del papel e indague con el aporte de los actores aquellos problemas de oficio que se le presentan.

Debo admitir que el método puedo aplicarlo sólo en forma parcial ya que la realidad de la Argentina no permite desarrollar una experiencia de este tipo de una manera consecuente. El Estado no proporciona la infraestructura necesaria para implementar el sistema y en el ámbito privado se hace casi imposible, por lo oneroso, incorporar la participación del actor.

Aún así en cada oportunidad en que dirigí algún curso me aproximé al método con el aporte de los propios alumnos-actores o de actores amigos que nos dieron una mano. Y los resultados, aunque la experiencia sea parcial, ha sido muy buena. En el menos eficaz de los casos, el alumno recibe un fuerte "impacto de teatralidad", un estímulo muy fuerte para seguir

escribiendo. Pero no es sólo eso. Además logra distanciar sus imágenes y situarlas allí donde van a ir a parar algún día: en el espacio escénico.

Al igual que esas vacunas que están en vías de experimentación y que necesitan acumular estadísticas para determinar su efectividad, el método de enseñanza de la dramaturgia con la colaboración del actor o, para ser más precisos, con la teatralización de los trabajos de los alumnos, está en vías de experimentación.

Por el momento puedo asegurar que el sistema otorga a los talleres una dinámica muy especial y al alumno una mirada sobre el oficio que considero fundamental para estos tiempos que nos toca vivir. Ayuda a descubrir que el texto teatral está vivo en la medida que no pierda de vista su propia esencia. Nació para estar en boca de un actor, arriba de un escenario.

## II

# Temas de Dramaturgia

Mauricio Kartun

## CONSIDERACIONES GENERALES

Alquimia pura, rara aleación de poesía y acción, la dramaturgia es -como aquella- metáfora en sí misma, y su método, su saber, una forma -modestísima- de la utopía. Durante largo tiempo me ha desvelado su Piedra Filosofal. El verdadero conocimiento -ya se sabe- no es abstracto, sino operativo y encarnado. Durante muchos años, sin embargo -y sé que a muchos nos ha pasado lo mismo- busqué obsesivamente la Gran Obra Física, el Superior Ma-

nual del Arte Regio de la Dramaturgia. La receta con la que escribir y con la que enseñar. La martingala. Si era verdad Bachelard, si era cierto que toda palabra escondía un verbo, en qué Vaso de Natura, qué Metal Mortificado, qué Materia Sublimada catalizaba ese verbo, y en qué Batalla de Fuego se daba la transmutación de ese verbo en "carne habitando entre nosotros". En cuerpo emocionado. Creí -en mi quimera- hallar la fórmula una docena de veces. Fui lajosegriano cuando tocaba -allá por los 60- y lawsoniano tiempo después. Fanático como todo converso aborrecí

luego de la premisa, el plot, y la estructura dialéctica y me volví en un ataque de purismo místico un cabalista de Aristóteles.

Buscando la verdad desde las cuatro miradas repasé durante días cada línea. Nada me dijeron ni la lectura alusiva, ni la secreta, ni la interpretación, pero algo fundante aprendí desde la literal: "Las acciones superfluas son escritas por malos poetas a causa de su incapacidad, y por buenos poetas a causa de los actores". A la Poética tuve que dejarla, claro, cuando el socialismo nos confirmó en sus filas y el Kleiner Or-

ganon así nos lo indicaba. Tiempos entonces de fatigar redomas con Extrañamiento y Rol Social. Pasé por Gouhier y sopé de parado en Touchard y el Arte de la Composición. Indagué en aquella estructura clásica a la que los que no sabemos francés conocemos como **La pièce bien faite**. Cursé Polti, y sus 36 Situaciones, y trasegué las recetas más dispares en análisis de texto. Desde el tan ecológico Esquema Souriau a los arcanos imposibles de la semiótica. Me apasioné con la imagen y fui devoto de Bachelard, descubrí la crisis de la palabra e intenté el correlato teatral de Barthes. Hasta por el sistema colectivo de creación pasé, si se me perdona el pecado. Fueron muchos años. Veinticinco. Aquí en la biblioteca guardo todavía las Sagradas Escrituras de cada credo. No fue en vano la búsqueda sin embargo. Hace ya tiempo lo comprendí. Como cualquier soplador de carbón de la edad media no di por mí alquimia con el secreto del Fuego de los Filósofos, pero terminé al menos -como aquellos- descubriendo la receta de alguna sal purgante, un secreto para endurecer porcelana, o unos económicos fósforos de azufre.

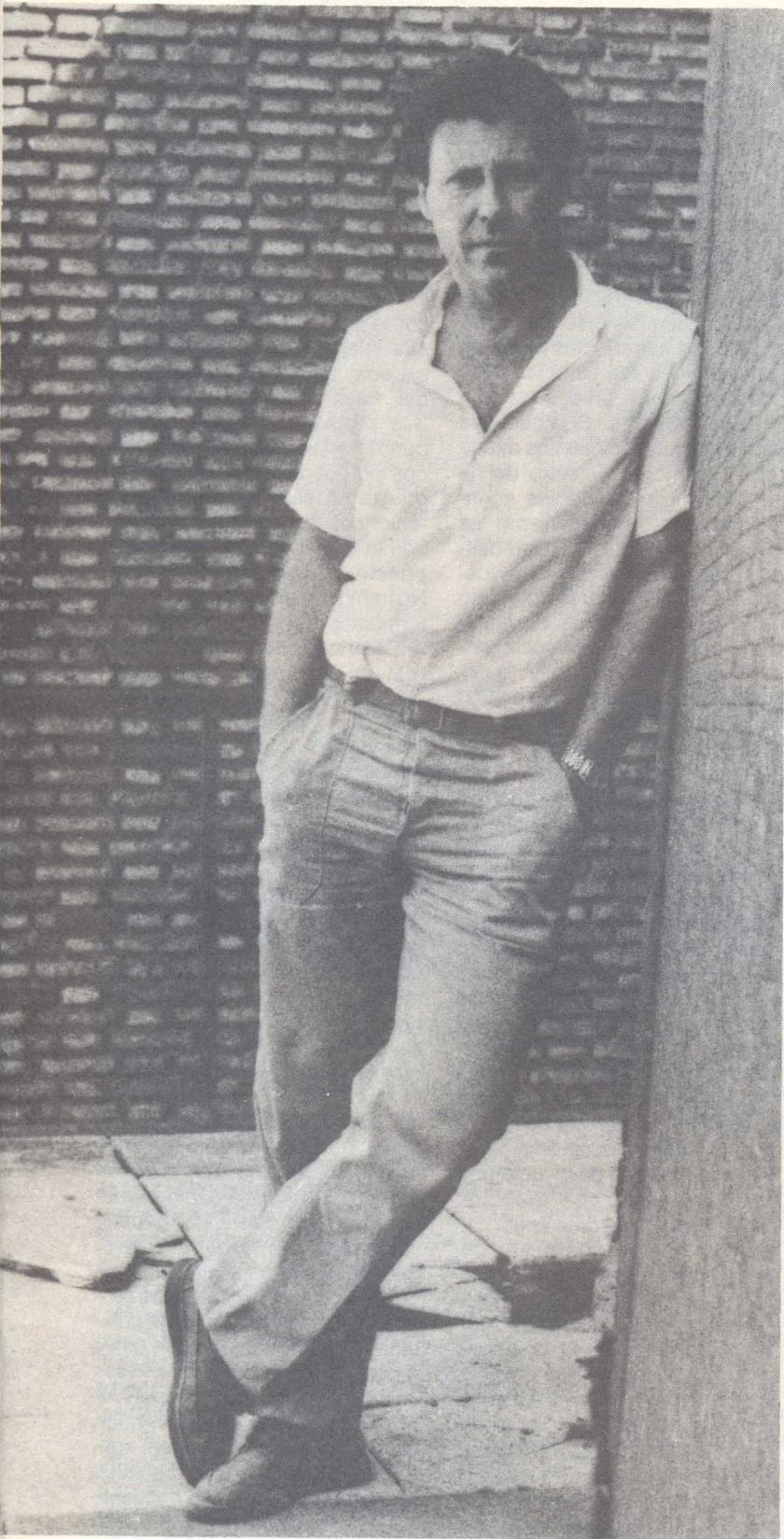
No voy a hablar aquí, entonces, de los puntos proverbiales porque lo haría finalmente por boca de ganso. Todo lo que sé de imagen, de acción, de personaje y de estructura se lo debo a otros maestros y a mi bibliografía. Tengo sí en todo este tiempo de docencia, algunas reflexiones nacidas al relumbre del atañor contra la redoma que encuentro hoy -humildemente- útiles de compartir con mis pares. No guardarán seguro relación entre sí, ni en un orden lógico, entre otras cosas porque desconfío -en general- del orden; y tratándose de arte: de la lógica en particular. Creo sí -algo más- en lo azaroso. Y de eso hablaré en principio.

## EL AZAR COMO ORDEN

No me refiero al azar, claro, como la extravagancia de escribir sobre cualquier cosa. Mi padre con su

sencilla sabiduría de hombre de campo solía decir: "Cualquier cosa no, porque cualquier cosa es un sapo". No cualquier cosa entonces sino **esa** cosa con la que, tan enigmática como fatalmente nos enfrenta siempre a los artistas el propio azar y que una intuición oscura nos deja reconocer. Un periodista le preguntaba alguna vez a Francis Bacon -hablo del pintor- cual era su proceso de creación. "-Tiro pinturas sobre la tela y la revuelvo..." -contestaba- "...entre las manchas descubro el motivo, y lo demás es sencillo. Sólo me queda pintarla." "-Pero si sólo se trata de azar" -le preguntaron. "-Qué pasaría si la pintura la arrojara, por ejemplo, su portera?" "-Nada pasaría" -contestó- "-porque no sería mi azar. Sería sólo el azar de ella." De eso estoy hablando. De ese natural encuentro por el que venimos a dar con el material generador, y de la capacidad de aceptar la bocha como viene. Salimos a la calle, abrimos un libro, recordamos algo, personajes, imágenes, una situación, una idea. "Los dioses brindan gratuita y graciosamente el primer verso" -decía Valéry- y allí está el origen. (Claro que también disimula el anzuelo: Todos sabemos que las ideas te las da Dios, pero después escribirlas es un infierno.) Familiarizar al dramaturgo en ciernes con esa ruleta, entonces, me ha parecido siempre un objetivo prioritario en la enseñanza. Hacerle perder esa confortable confianza en el hogar de las ideas, esa fe en la sensatez de la necesidad, para instalarlo en la pista caliente de bailar la que te tocan. Ayudarle a aceptar ese concepto de improvisación imaginaria que rige naturalmente la fantasía del autor teatral. Ese: "Martillo, condúceme al corazón de todo misterio" que clama sobre la piedra desde la tumba de Ibsen. Enseñarle esa idea de improvisación, de dinámica imaginaria con la que pueda proteger al acto artístico de cualquier riesgo de fosilización. Y ya no hablo aquí sólo del génesis, sino de ese azar como materia del proceso. El dramaturgo incipiente debe aprender a sorprenderse con el des-

cobrimiento de un nuevo espacio, un personaje o un objeto -imaginario o real- que sume y modifique -con su irrupción- al todo escrito y al por venir. Aceptar las circunstancias del instante creador con toda la fuerza de arrastre de sus vientos subjetivos y objetivos: desde el estado del tiempo al del ánimo. Entender que el imaginario -ese botellero- no construye objetos a medida, como es afán del sistémico, sino que -orgánico- recicla desechos, residuos, imágenes en desuso, que son salvadas del olvido en este acto preservacionista de la estética. Aunque el deseo y la necesidad son edificadores, nuestro material de construcción básico es aquel que el azar nos pone bajo los ojos y nuestra intuición poética recoge. Con él escribimos, y **nos** escribimos: **La verdadera memoria del artista son sus obras**. Descubrimos al releer nuestras piezas como casi todo procede de una cadena de casualidades ordenadas ahora bajo la apariencia más decorosa de lo causal. Los encuentros más inesperados son ahora materia y parecen estar allí desde siempre. Me asombra recordar que ese personaje que hoy es carne propia fue sólo -en su nacimiento- la voz de un pasajero vecino en un camino polvoriento de Entre Ríos. Que ese pequeño pueblo que hoy resulta contexto irremplazable podría ser otro -o ninguno- si sencillamente no hubiese levantado la vista al pasar por ese puente junto a él. Es así como la obstinación de lo fortuito se hace poética. Práctica de payador -de cantor repentista- lo imprevisto se vuelve substancia, y aval de la condición vital del arte. Todo rígido esquema dramático, así, contiene inevitablemente el riesgo de un drama esquemático, eliminando todo vínculo entre la temporalidad de la escritura y aquella circunstancia viva del escritor. Escribir hoy lo que escribiré ayer reduce el acto creador a un acto **recreador**, diferido hacia el pasado y sin compromiso alguno con la emoción presente. Sólo ese azar puede restituir al creador esa fantástica sensación de viaje, de descubrimiento, de aventura.



● Mauricio Kartun

Gonzales Tuñón -que sabía gozar de ella- dejó escrito: "...andar con gitanos alegres y dormir en un puerto un ocazo cualquiera y en otro puerto y otro / y andar con suavidad y con desenvoltura de fumador de opio".

Creo en nuestra obligación ética de maestros de crear nuevos, temerarios, viajeros en medio de esta dramaturgia, de este arte, de este mundo, tan sobrevendido de viajeros y de turistas: prácticos, desapasionados, y siempre buscando el regreso los primeros; ansiosos por corroborar con sus ojos el paisaje que le vendieron en la agencia, los segundos.<sup>1</sup> Enseñemos entonces a partir, a partirse, a zarpar, a zarpase. A preguntar. Y a entender de una vez y para siempre que no hay lugar más inanimado que las respuestas. Otra vez Tuñón: "Yo conozco una calle que hay en cualquier ciudad / una calle que nadie conoce ni transita. / Solo yo voy por ella con mi dolor desnudo / solo con el recuerdo de una mujer querida / Está en un puerto. ¿Un puerto? Yo he conocido un puerto. / Decir, yo he conocido, es decir: Algo ha muerto."

## LA REPRODUCCION FANTASTICA

He mencionado el azar como recorrido y también como puerta de entrada. Esa idea, esa imagen, o ese clima por el que penetramos un espacio al que indagaremos hasta hacerlo propio; pero en rigor de verdad no creo en una idea, o imagen como detonador. Creo sí en dos. Habitualmente vemos en nuestros talleres a dramaturgos que luchan contra una idea infecunda. Se vuelven y revuelven dentro y alrededor sin poder fracturar su conceptualidad, sin poder salir de los límites que le establecen sus mismos tópicos. Imágenes presas de su propia apariencia, su utilidad, su obviedad freudiana, o cualquier otro valor previo con los que suele prendernos la red conceptual. El escritor -envuelto- porfa enton-

(1) "Deja vagar la fantasía siempre...", decía Keats, "...pues el placer no se encuentra nunca en casa".

ces, puja, enfrenta un esfinter imaginario como si la creación fuese resultado de una voluntad de tensión. Pocos filis hay capaces de rasgar aquel tejido. Sin embargo, la aparición -premeditada o casual- de una segunda imagen, personaje, o contexto, suele sorprendernos desgarrando ese entelado y pasando -tajo adentro- al lado fructuoso de la ensoñación. No se trata -claro- de un grosero sistema de adición. No hay aquí suma alguna de las partes sino aleación. Un proceso fundente, fundante, que devuelve en su mixtura un nuevo material. A menudo reflexiono con mis alumnos sobre esta cuestión: debemos aceptar a la imaginación, no como la facultad de formar imágenes, sino de transformarlas en un movimiento constante. Sabemos -Hegel mediante- que sólo se transforma aquello que contiene una contradicción, y que una contradicción consta de dos términos. Ayuntamiento entonces, cópula fantástica: la capacidad de imaginar historias responde también a esa obstinación binaria que rige a todo el universo. Ese encuentro polar y por tanto dinámico que pone en marcha la dialéctica de lo imaginario. Una maquinaria cachonda de cosas que se reproducen y nos reproducen, que se multiplican y nos multiplican. La creación como metáfora de la Creación.<sup>2</sup> De esta manera, creo, es que alumbramos finalmente los artistas a ese nuevo ser sobre la tierra que es el personaje. La **criatura**. En ese acto entre sacrílego y pío del pro-crear con el que todos visitamos la omnipotencia, con el que volvemos los poetas a ese lugar más milagrero del vate -de vaticinio- con el que nos confirmamos -si es cierto aquello de Shakespeare de que "El poeta es espía de Dios"- sino como dioses, al menos como sus alcahuetes predilectos.

## VICIOS DE CUNA

Poetas y narradores por un lado,

(2) Tal vez por eso en la Biblia al aparecerse se le nombra **conocer**.

actores y directores por el otro. De ellos han estado compuestos siempre la mayoría de mis cursos. Esas dos canillas que cargan la bañera de la dramaturgia son entonces: la literatura y la escena: agua y aceite, que si no emulsionan no sólo no llegan nunca a auténtica escritura teatral, sino que terminan convirtiéndose en su peor enemigo. El trabajo del maestro dramaturgo me ha parecido siempre entonces el de darle a ese narrador las llaves de la escena, y a ese actor las de la poesía. Enseñar en cada caso a imaginar diferente. Si la narrativa define los acontecimientos desde una conciencia, el teatro define la conciencia desde los acontecimientos. Su mecanismo es inverso y especular. Quien desde la literatura llega al teatro, luego, necesita destetarse ante todo de la función retórica de la palabra, descubrir la diferencia entre la imagen literaria y la visual, y asumir aquello que de una vez y para siempre nos clavara Nietzsche entre los ojos: "Es poeta el que posee la facultad de ver sin cesar muchedumbres aéreas vivientes y agitadas a su alrededor; es dramaturgo el que siente un impulso irresistible a metamorfosearse él mismo y a vivir y obrar por medio de otros cuerpos y otras almas... Verse a sí mismo metamorfoseado **ante sí** y obrar entonces como si realmente se viviese en otro cuerpo con otro carácter". Este acto de travestimiento vulgar y paradoja: "**verse a sí mismo metamorfoseado ante sí**" es -creo- la esencia de la profesión, y así trato de enseñarlo. Vivir ese "hechizo de la metamorfosis", es siempre condición previa de todo acto dramático. El narrador que escriba teatro debe aprender a concebir un espacio escénico imaginario, y a trasladarse a él en la piel del personaje; a indagar con los sentidos ese espacio, aprender a **ver** la acción, a oler, a gustar y a tocar el clima, la atmósfera; y aprender fundamentalmente que el diálogo no es otra cosa que aquello que allí escuchamos, y que no sale de aplicar la inteligencia sobre el **logos**, sino de poner la oreja contra el **mythos**.

No es más sencillo el trabajo cuando el estudiante de dramaturgia viene de la práctica escénica: si es grande el esfuerzo de desembarcar al narrador, de la literatura no lo es menos el de bajar al actor del escenario. El actor que escribe teatro trae desde esa matriz una formulación conceptual que condiciona siempre la textura de su ensoñación: su imaginario no concibe sino sobre ese escenario, con lo que sus materiales suelen ser una especie de remedo involuntario del "teatro dentro del teatro". Sus producciones, así, sobrealundan en señalamientos escénicos porque su observación está puesta en ellos, y sus sentidos -entonces- sólo están en contacto con la **versión**, la **recreación**, la **puesta**, de la realidad imaginada. No hablo de realidad -claro- como formulario del realismo, sino como esa capacidad para **hacer real** en la fantasía una imagen -esa **ausencia**- por apartada que esté de lo cotidiano. (Aquellas -me refiero- que no representan la realidad sino la celebran.) No hay -desde los límites de esta mirada del actor- posibilidad de indagar sensorial ni poéticamente a esas imágenes. Para él no hay escena sino **escenografía**. Una lluvia, por ejemplo, será sólo efecto sonoro. Y un relámpago el parpadeo de un spot que le permite ver entre bastidores. El frío no será tal sino su información vía el intérprete -nunca el personaje- que se sube las solapas. Así: su imagen queda apretada entre las tres paredes de la **caja italiana**. Paradójicamente ese artista entrenado para **sentir** con el cuerpo la potencia explosiva de un texto, a la hora de generar los suyos se saltea ese valor detonador y termina describiendo el estallido. No hay entonces sentido de la concepción, de la creación, sino solicitud mágica de la criatura. El trabajo con ellos suele ser -desde mi experiencia- el de una suerte de **conversión de norma** merced a la cual puedan aplicar al imaginario poético aquello que de manera frecuente harán uso luego en su proceso actoral: la memoria emotiva, y sensorial.

Siempre he imaginado al texto teatral como aquella brasa que el hombre primitivo -cuando no conocía aún el secreto del fuego- portaba como un tesoro durante el día, para reproducir en la noche la llama protectora, cálida, y cocinera. Como esa brasa, la obra teatral es por siempre un incendio en potencia. Basta acercarle unos pastos secos y leña noble para que aquellos amantes de Verona, por ejemplo, vuelvan a encenderse; a arder ese moro en Venecia; o a consumirse en Dinamarca el príncipe aquel. Llamas que terminarán -con la temporada- en otra brasa, que alguna vez prenderá otra fogata, y así.<sup>3</sup> Para el milagro del fuego -entonces- lumbre y combustible, literatura y escena, son un todo indivisible; e indispensables entre sí. Quien quiera aprender a escribir teatro, por lo tanto, deberá aceptar esta mixtura estrafalaria que lo define y le da sentido. **Ni una cosa ni la otra, y las dos a la vez;** el teatro es chicha con limonada.

## EL ESPECTADOR IMAGINARIO

"El arte no sólo crea un objeto para un sujeto, sino un sujeto para el objeto", escribió Carlos Marx.

"Escribo para Carlos Marx sentado en la tercera fila", solía decir Bertold Brecht.

Carlos Marx es una creación inspirada de la escena Brechtiana, me da por deducir.

Más allá de la bobada pero más acá de la metáfora, clavaron -ambos alemanes- el diente a un tema cimienta: el "para quién".

Suele haber en el aprendiz de escritor teatral un par de ingenuidades bastante difundidas: algunos sostienen que escriben para **sí mismo**, otros: para el **público** en general. Toda imagen estética nace -y eso la diferencia del

imaginario cotidiano- con una expresa voluntad comunicadora. Es siempre un puente, una mano tendida. Un puente no desemboca en su punto de partida, ni se dirige -vagamente- a la otra orilla, sino a un punto en ella; y la mano no se tiende a sí misma, ni a la multitud sino a alguien que la tome. "El público" así generalizado no es más que una abstracción. Una abstracción peligrosa: implica para desgracia del creador la debilidad de querer gustarle a todo el mundo. Como en la vida -ya se sabe- querer gustar a todos es siempre tener que traicionar a alguien. Se desperdicia en esta concepción -por otro lado- la singular fuerza tractora que en el imaginario tiene el dar. Un regalo para nadie es sólo una compra. Un acto gratuito que no engendra acción. Quienes disfrutamos inventando cuentos a los chicos sabemos de la poderosa corriente creadora que genera la presencia viva de un otro expectante; vemos cómo el relato fluye no de uno de los polos sino de la relación misma; cómo se responsabiliza -se ordena- la imaginación frente al deseo del destinatario presente. Esta fuerza -que es en sí la fuerza creadora- es la misma que nos sorprende cuando al contar a alguien el proyecto de una obra futura, sentimos que el material se organiza, descubrimos piezas ocultas, y nos sorprendemos en aseveraciones hasta hace un instante insospechadas. Es esa relación -esa **inclinación**- la que establece el declive y rumbea las aguas del relato. Vaga cuenca al principio, cauce después, rápidos, toda inclinación contiene en sí mismo un sueño de destino, de meta, y es esa búsqueda de la desembocadura la que moviliza toda historia. La inspiración es en realidad una aspiración: ese deseo de **ir hacia**. La narración, el relato, se construye -acto humano al fin- en la mirada del otro. Es ella la que lo talla y moldea, critica, corrige, o confirma. Como la de Brecht, solemos tener los autores una tercera fila imaginaria o inconsciente, invisible desde prosenio pero cuya presencia latiendo allí debajo termina siendo

puerto, cuando no faro. No se trata de identificarla, claro, -de prender las luces de sala- porque como a toda fuerza interior: sólo vale vivirla; pero es importante sentir allí esa presencia callada a la que a veces buscamos seducir, y otras provocamos. Sentir que no existe para escribir el **sí mismo**, ni esa asistencia imprecisa de **el público**, sino esos fantasmas -nuestros fantasmas- esos ratones que le dan sentido al par básico de la comunicación.

Con este último punto termino con la parte formal de esta ponencia que dedico a mis discípulos. No podía ser de otra manera: cuanto sé de dramaturgia lo he aprendido de ellos: del compromiso de tener que enseñársela, de la síntesis y la reflexión a que me obligan sus preguntas, del destripar sus ejercicios, y de la fructuosa dialéctica del **pensar hablando**. En estos días estrena uno de ellos su segunda pieza, otro -recién estrenado- me reemplaza en uno de mis cursos con una charla sobre su propio proceso. Una tercera ocupa una de las ternas de un premio a la mejor pieza del año, que se expide en unos días más -compite en un pie de igualdad conmigo, que soy otro de los ternados-. Otra lo ha ganado ya hace dos años -recibimos juntos el premio, ella el primero y yo el segundo-. A otra -por fin- le pido que lea este trabajo confiado en lo preciso de su juicio. Cada uno de ellos -como muchos otros- ha dejado de ser "tallerista", y aunque sigan estudiando son ya dramaturgos. Sus escrituras nada le deben a la mía, y hasta pueden criticarla. Han roto el molde, y en un tiempo más serán molde ellos a su vez. Creo que no hay otra forma. En el fondo nuestra meta última como pedagogos es enseñar a romper el modelo aunque el modelo sea uno mismo. Dejar crecer. Ser abono y no tutor. Entender que sólo habremos cumplido realmente el rol de maestro el día que un discípulo pueda decirnos -como Calibán a Próspero: "Usted me enseñó a hablar y mi beneficio ahora es que yo pueda hablar con usted."

(3) Hablo -claro- de las piezas de buena madera: las tablas de cajón, también hacen llama pero sólo dejan cenizas.

# Santa Camila: un abanico de visiones

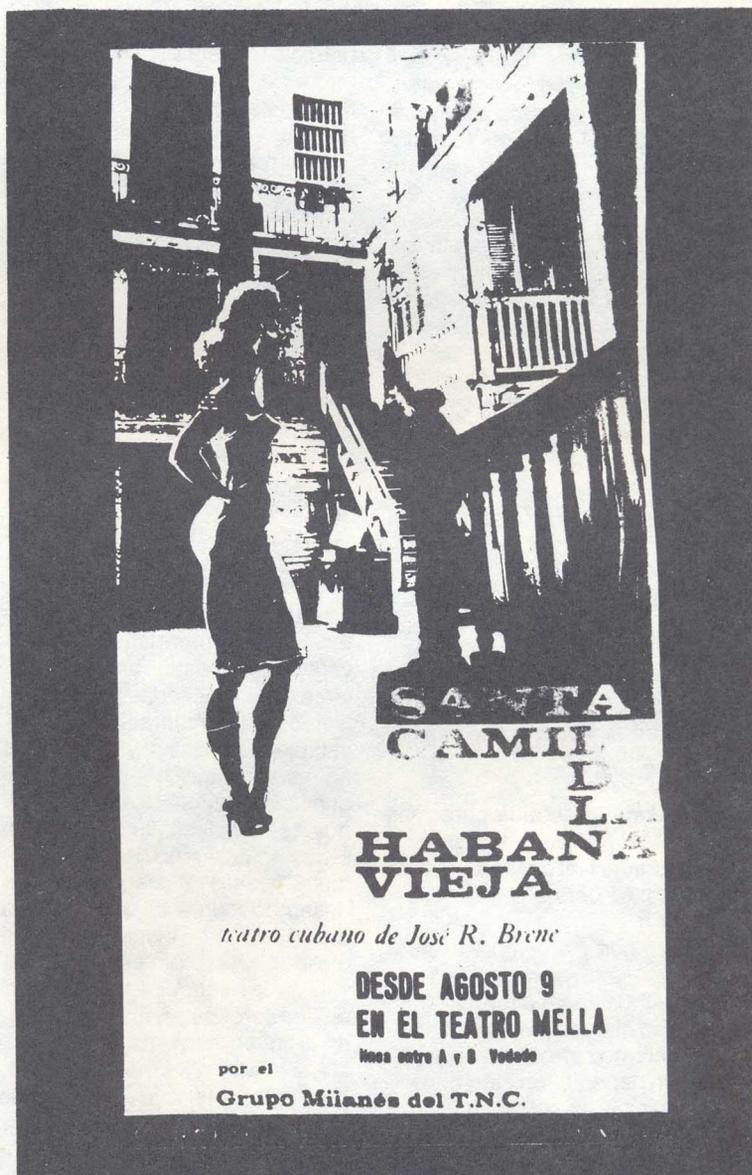
Roberto Gacio

En el Teatro Mella, en la barriada del Vedado, se estrenó hace treinta años un texto que se convirtió en un clásico de la escena cubana contemporánea: **Santa Camila de La Habana Vieja**, de José R. Brene (1927-1990). Afortunadamente fui testigo de ese acontecimiento teatral que atrajo la presencia de veinte mil espectadores en su primera temporada.

Desde entonces, han sido innumerables las reposiciones por parte de colectivos profesionales y de aficionados en todo el país, las cuales reafirmaron la importancia de la obra y su permanencia en el gusto del público.

Ahora, a manera de conmemoración Huberto Llamas al frente del grupo Plaza Vieja y en el mismo escenario, conformó un espectáculo singular: las escenas del primer acto fueron actuadas por diferentes intérpretes, no sólo en los protagónicos: Camila y Nico, sino en casi todos los demás personajes secundarios. En tanto, el segundo acto estuvo a cargo de la pareja que estrenara la pieza en 1962, cuando la dirigiera Adolfo de Luis. Existe un antecedente en el presente año, en cuanto a la incorporación de un rol por diversos artistas, esto ocurrió con Gislle del Ballet Nacional de Cuba, donde la heroína fue encarnada en una misma noche por siete bailarinas.

Pero retrocedamos hasta los orígenes de este discurso escénico devenido casi una leyenda. Brene



● Affiche de **Santa Camila**...Dirección: Adolfo de Luis. 1962.

era un autor teatral desconocido, por entonces cursaba el Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional que dirigía el argentino Osvaldo Dragún de fructífera trayectoria entre nosotros. El creador de *Camila* se colocó en su tercera década de vida en los primeros planos entre nuestros dramaturgos cuando se iniciaba la llamada época de oro del teatro cubano.

Lo más interesante de esa etapa reside en la recurrencia de los asuntos tratados por las obras, las cuales en una clasificación restringida, pueden distinguirse en dos grandes grupos de textos: los que enfrentaban el pasado y los que se ocupaban de aquel presente convulso, sometido a continuas transformaciones. También por aquellos tiempos, los autores otorgaban un rango primordial a la mujer, ya sea como madre o como parte de la pareja amorosa.

En **Santa Camila...** se debate el tema de la Revolución como elemento de transformación de la realidad, sin embargo, la vida y modo de existir de la protagonista es la razón de ser de la obra que clasificaría en el segundo grupo. Pero esto solo no basta para expresar su verdadera dimensión, después de tantos años.

Aunque el carácter dicotómico parece abrir distancias insondables entre **Santa Camila...** y **Aire Frío** de Virgilio Piñera, que también cumple el mismo tiempo de estrenada, ambas muestran dos caras opuestas de la relación hombre-sociedad. En **Aire Frío** descubrimos la desesperanza, la falta de oportunidades de los personajes para desenvolverse en la vida, la frustración que los hace renunciar a la lucha; mientras que en **Santa Camila...**, nos encontramos el mundo que las transformaciones abren al individuo. Si la primera nos brinda las imágenes de una familia promedio en tres etapas anteriores a 1959, la segunda enfrenta los personajes al conflicto de lo nuevo contra lo viejo.



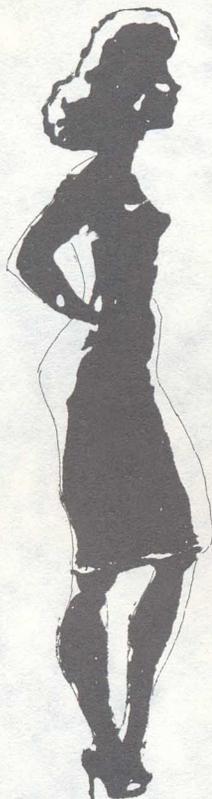
fotos: GILBERTO GUTIERREZ

La verdadera trascendencia de **Santa Camila...**, la podemos encontrar en la confrontación individuo-sociedad y es en ese nivel donde radica su vinculación al drama universal. Y si alguna vez nos hemos preguntado qué hay en la obra que la distingue y señala como algo permanente, quizás ahí tengamos la respuesta o parte de ella.

Los personajes de Brene son representativos de la problemática

de su época, pero el mayor logro del discurso dramático no lo constituye la lograda pintura de ambientes como los de la santería, el raterismo, el proxenetismo o el juego, sino la singularidad del texto que radica, justamente, en la lucha de esos caracteres contra esos factores y las circunstancias que tienen lugar. Lo trágico se encuentra exactamente en el punto en que la necesidad de conservar esos modos de vida se contraponen a la fuerza impetuosa que

CONSEJO  
NACIONAL  
DE  
CULTURA



*de José R. Brene*

**SANTA  
CAMILA  
DE  
LA  
HABANA  
VIEJA**

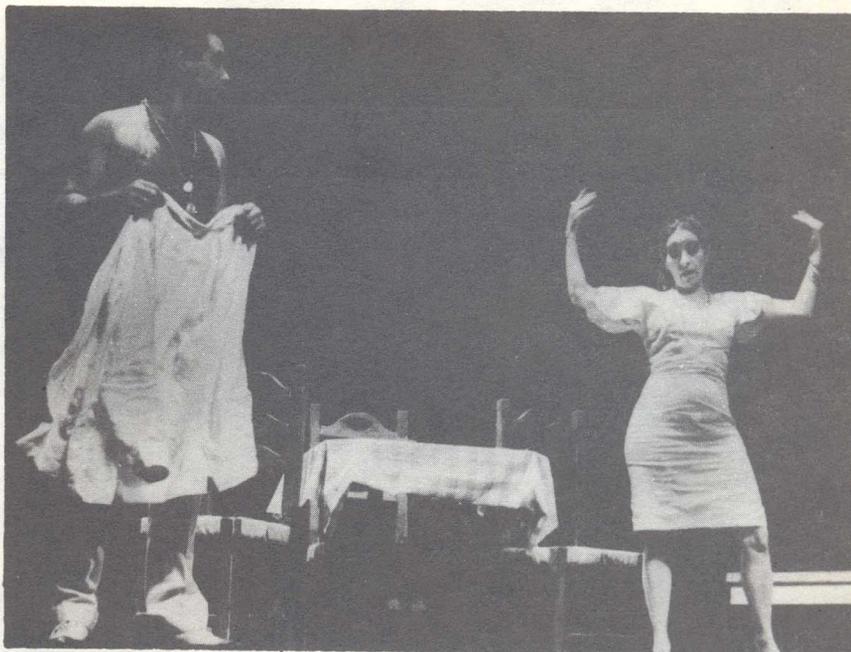
trata de modificarlos. Si bien es cierto que Nico sufre los cambios esenciales, y el texto se desequilibra a favor de Camila, excelente caracterización, y el mundo del solar.

Concebida según los moldes del teatro aristotélico, el amor está presente con fuerza en el desarrollo estructural, la pasión de Camila en primer plano y de fondo, como variaciones del mismo tema: el amor maternal y el filial. Camila dominada por sus sentimientos, se aferra al mundo que la sostuvo, apela a la santería y al chantaje para retener a su hombre. Lucha por los dos, pero no comprende que necesita emplear armas nuevas. El modo de establecer la relación en parejas, común para un amplio sector de la mujer cubana de esa época, es uno de los aspectos más significativos del personaje, quien plantea una actitud contraria a la generalidad.

Ella, de origen casi marginal, no reprime su pasión, a diferencia de otras mujeres de diferentes estratos sociales que sí tenían que hacerlo. Mantuvo a Nico como chulo, a pesar de que ese estado de cosas se derrumbaba. Defendió entonces su amor de manera visceral, por encima de toda lógica, y con ello reafirmó su carácter trágico. Hembrismo y machismo se entremezclan en una batalla de sexos.

Puede establecerse un paralelo entre Medea y Camila, no obstante la diferencia de época y género.<sup>1</sup> Las dos son vengativas con sus amantes y piden ayuda a las fuerzas mágicas para evitar el inminente abandono, y también ambas engendran un temor irrefrenable en sus respectivos compañeros. Camila a diferencia de Medea, retendrá a su amado y lo acompañará en la vida que recién comienza, pero sin renunciar a sus creencias religiosas. La inteligencia del dramaturgo se puso de manifiesto al permitir a la mujer

(1) Parrado, Gloria. Santa Camila... Aproximación a la obra, trabajo inédito.



la fidelidad a sí misma, aunque sea capaz de adaptarse a la nueva situación.

Otro de los aportes del discurso dramático se refiere al empleo de un género de estructuras tradicionales, ligeras, como es el sainete, caracterizado por la pintura de tipos; los elementos de choteo criollo tales como: lo paródico, los chistes, el juego con el espectador, el canto y el baile junto a planteamientos profundos con relación a las ideas sustentadas por los protagonistas, figuras diseñadas con la suficiente hondura psicológica. Brene enfatiza el conflicto central basado en el desgarramiento de los principales caracteres ante una sociedad que cambia y deja a un lado como componentes secundarios a los aspectos de la tradición sainetera propia del llamado teatro vernáculo.

Brene, como se ha señalado fue un dramaturgo prolífico, desigual en sus resultados, a veces hasta en un mismo texto. Escribió con posterioridad infinidad de obras. Se cuentan entre las más relevantes, **Pasado a la criolla**, **El Corsario** y **la Abadesa**, y la aún no llevada a escena **Fray Sabino**.

El creador de Camila ha sido calificado como autor de una sola obra, esto no es del todo cierto, porque como se ha señalado, existen valiosos ejemplos. Pero sí puede mencionarse como la más lograda y famosa, su historia acerca de la desafiante santera.

El estreno de la puesta en escena se efectuó en un momento de intensas búsquedas del hombre cubano en escena, para ello unos dramaturgos se remitieron al bufo revitalizándolo, extrayendo de él los tipos y la poderosa comunicación con el lunetario; otros ahondaron en la psicología de los caracteres, en un penetrante rastreo de los rasgos definitorios del hombre nacional. Algunos apoyados en Brecht insistían en la primicia del factor social al definir una figura escénica o fusionaban lo social con lo psicológico. En este contexto Brene tomó la imagen del bufo y añadiéndole la profundidad de los personajes fundamentales convirtió su creación en un fenómeno de público del período y además obtuvo el consenso favorable de la crítica.

El primer montaje, a cargo de Adolfo de Luis, contó como asistente de dirección con el propio autor quien durante los ensayos transformó diálogos, reestructuró



algunas partes y aceptó la pro- poción de crear una pareja que coadyuvara a la realización de cambios de vestuario en los protagonistas, indispensables para denotar el transcurso del tiempo escénico. Surgirían así, María Cristina y Rudy representantes de lo nuevo que vinieron a ser como un coro griego, narradores de los cada vez más radicales giros de la fortuna de Camila y Níco y de los que se producían en ellos mismos. Estos jóvenes representan de cierta manera a la mulata y al negrito del sainete vernáculo traídos a la actualidad.

Cuando su primera representación, el grupo Milanés que la llevó a escena desarrollaba un seminario de actuación como medio de unificar criterios, pues la formación profesional de los intérpretes había sido desigual y por consiguiente las tendencias hacían del grupo un heterogéneo conglomerado, mientras unos miembros tenían vasta experiencia teatral, la de otros, era radial o de televisión, inclusive también había procedentes del bufo cubano, así como novatos que daban sus primeros pasos en el arte.

El sistema y método de Stanislavski fue el empleado para la creación de la imagen escénica de **Santa Camila...**, se insistió en la exploración psicológica, en la definición de los caracteres, perfilándose especialmente la fe y el sentido de la verdad de todas y cada una de las acciones propuestas por el director y los intérpretes. Acerca del proceso de ensayo y sus resultados, Adolfo de Luis nos dice: "existía una caracterización, pero ésta no era más que el colofón externo de la interiorización de aquellos personajes -y continúa- se logró el éxito por el lenguaje común artístico entre director y actores". Sobre la búsqueda de la imagen de lo cubano explica: "los llamados modos y maneras nacionales no son sino la gestualidad y el habla cubanos. Y esto constituye la expresión vernácula de la famosa organicidad, o sea, la plasmación de la tríada pensamiento-gesto-

palabra".<sup>2</sup> Verónica Lynn, la primera intérprete de Camila, con una vasta trayectoria en personajes foráneos, se hallaba por vez primera ante un papel de cubana, "sentía -afirma- el temor de solo ofrecer un esquema y no un personaje de carne y hueso, por esa razón me propuse desde el inicio incorporar todas las contradicciones y valores de esta mujer". El estudio constante la hizo consultar otros textos: **Raíces psicológicas del cubano**, del doctor José Angel Bustamante; expone entonces Verónica: "fue el tratamiento serio de un teatro con orígenes en el bufo cubano, con actores profesionales formados técnicamente y con el propósito de revolucionar, lo que condujo al triunfo. En mi carrera hubo un punto de giro a partir de esta obra, yo siempre tengo que referirme a antes y después de Camila".<sup>3</sup>

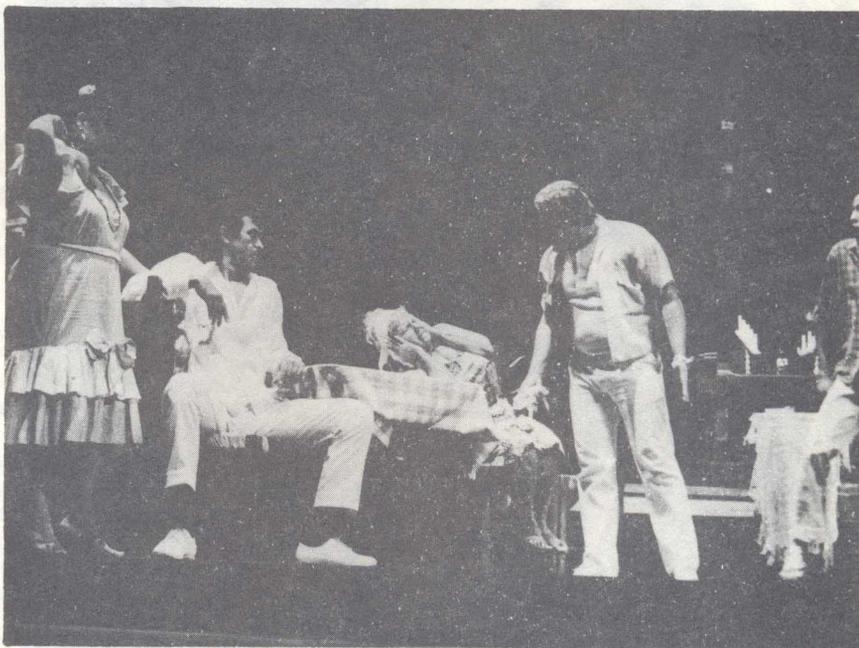
Es cierta la afirmación de la artista, su versión es muy completa y compleja a la vez, toda su expresividad está puesta al servicio de comunicar las complejidades in-

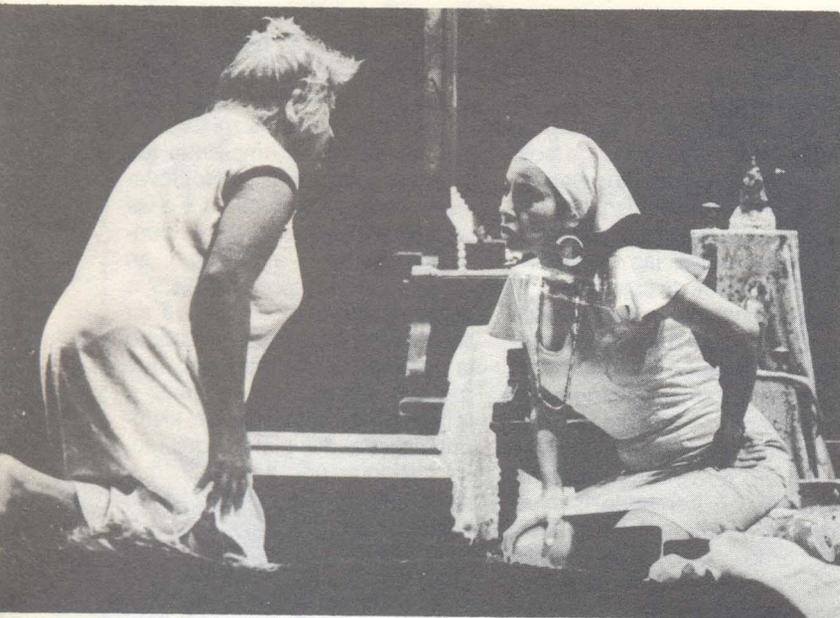
teriores del rol; los estallidos de cólera, su ironía se hallan matizados por el dolor y la angustia. La intérprete conmueve al plasmar el desgarramiento de la mujer enamorada que no comprende los sucesos a su alrededor, los cuales sí afectan a su amante. En las pausas enriquecidas por la concentración de la emotividad, en los subtextos que encierran sus parlamentos, vivo espejo de su línea de pensamientos, así como la cadena de acciones con que proyecta las transiciones junto a la gestualidad seleccionada, siempre alejada del pintoresquismo, se distingue una actuación que podemos considerar un hecho estético perdurable.

En la historia de las puestas en escena de **Santa Camila...** no puede pasar por alto el montaje de Armando Suárez del Villar caracterizada por enfatizar lo trágico de las situaciones y por prescindir de la pareja de María Cristina y Rudy. Por otra parte realza la escena de la madrina con la disposición de las luces que contribuyen con la atmósfera del ritual. En esta **mise en scene** descoló la actuación de Adria Santana, quien resultó una continuadora de la Lynn, con aportes personales al rol.

(2) Gacio, Roberto. *Santa camila... Su primer estreno*, trabajo inédito

(3) Gacio, Roberto. *Ob. cit.*





La celebración del trigésimo aniversario de **Santa Camila...** permitió al director Llamas la recuperación de una puesta que viene

realizando desde 1983. Primeramente en el patio del Fondo de Bienes Culturales -y ya en el '89- en una emotiva representación al aire libre en el reparto La Güinera.



La concepción de este realizador está fundamentada en lo espectacular, donde la participación de los vecinos del solar de Camila, los bailes, o sea, los elementos de costumbre y el ruido de los tambores llamando al toque religioso ocupan un lugar primordial. Llamas se destaca por su labor de promoción cultural que ha permitido la incorporación primero de los vecinos de la Plaza Vieja y, posteriormente, los de La Güinera a diferentes espectáculos, no sólo **Santa Camila...**, sino **Andoba** y **Requiem por Yarini**, entre otras.

En esta ocasión el espectáculo fluctuó debido a los diversos desempeños de los actores involucrados, unos enfatizaban lo "popular" o sainetero, en tanto los demás, lo dramático de las situaciones, de ahí una diversidad de enfoques que producían una variación continua en el hilo conductor de la representación, que sin embargo se sostenía por la dramaturgia, lo cual permitía esa comunicación con el público que ha sido la constante de la mayoría de las representaciones de este texto.

Una interpretación de interés, ha sido la realizada por Humberto Páez en las distintas reposiciones de **Santa Camila...** del grupo Plaza Vieja. La madrina actuada por él, está signada por toda una carga ancestral que denota una minuciosa observación de la realidad para luego distanciarse sobre el mismo papel cuando "monta" a un orisha y baila frenéticamente para lograr desmitificar la imagen anterior de una viejecita achacosa.

Dada su condición de clásico todavía será posible asumir nuevas lecturas inquietantes de este texto en tiempos futuros. Por ahora, resultó hermoso el encuentro con los protagonistas originales, porque nos trajo a la memoria aquel espectáculo primigenio que nos hizo vislumbrar como en un abanico de visiones la trayectoria de esta creación dramática vi- gente aún en nuestros días. ●

# El universo compartido

Jorge Luis Torres

fotos: LISSETTE SOLORZANO



El Teatro Nacional de Guíñol estrenó recientemente el espectáculo **Fábula del insomnio**, texto del joven dramaturgo cubano Joel Cano.

Más allá de una pretensión interpretativa objetiva o catalogadora de esta representación, observo que Raúl Martín, su director artístico, busca en el universo del espectador una poética de recepción donde lo desequilibrado y lo encartonado tratan de encontrar una razón en el devenir histórico y cronístico de la tradición cotidiana.

Culpa más que razón, porque cuando los atributos de lo intrascendente y de lo superfluo se apropian de la sensibilidad humana; el mundo, el globo de nuestras invenciones, adquiere para el hombre una utilidad insignificante, una propiedad estéril.

El maleficio que atormenta a todos los peces del estanque, se transforma en esta puesta en escena, en auténtico retrato humano; por extensión acentuada, al más entretenido espectador no deja de seducir-

lo los constantes puntos de contacto que los atribulados personajes de la fábula entablan, de forma casi sublime, con los asistentes al borde de tan trágicos e inesperados sucesos.

Un Sapó Bufón, con música, pantomima, canto y ademanes farsescos, nos hace testigos de un hecho insólito y excepcional: nos sorprendemos ante ciertos enigmas que sacuden a un reino submarino donde el insomnio señorea a sus anchas gracias a los caprichos de un rey que del sueño ha hecho todo un privilegio.

Si algo trasciende repentinamente las fronteras entre espectador y acto escénico, entre espectador y actor, y coloca la representación ante los reclamos de un público estupefacto por la emoción, es precisamente la experiencia que se vive frente a las imágenes que se estructuran desde el escenario; imágenes todas recreadas al vuelo, pero que parten de una experiencia estética que se establece, coherentemente, a través de códigos artísticos que van conformando en el espectador un horizonte de expectativa que permite comprender, sin dificultad, el sentido del espectáculo en toda su dimensión.

No hay por parte de los teatrístas un interés intelectual marcado y rígido para crear diversos niveles de lectura; la espontánea y definida estructura de la puesta en escena nos lleva hasta un discurso maduro que juego tras juego provoca en el espectador una risotada precipitada y delirante, carcajada profunda que en el transcurso de la historia se va armando de conductas distintas en la distribución de los episodios a través del curso de los acontecimientos.

La representación de **Fábula del insomnio** se alza como cantata sobrehumana donde las incesantes variaciones de la acción, los abruptos giros del verso y la arrebatada juglería de las situaciones, se convierten en precisas pautas que se reconstituyen y son la génesis de la obra en su totalidad.

A partir de este fenómeno, de índole estructural, surge, tomando como referencia diversos elementos visibles concentrados en los recurrentes temas y en la organización de las escenas, la raíz legitimadora del hecho teatral: **Fábula del insomnio**, como espectáculo, ha sido situado en el terreno de las contingencias porque se abre en coloreado abanico de opciones éticas, las alternativas establecidas entre aquellas co-

sas que pueden o no suceder, delimitan del mismo modo, los riesgos que deben ser asumidos diariamente por los sujetos que forman parte de la naturaleza; no ya del hombre, y radica aquí la imagen más atrevida de esta representación, sino también de todas aquellas existencias que cohabitan dentro de los microcosmos que se establecen, o que forman parte, del macrocosmos inagotable del ser humano.

Existencia civilizada que tiene el natural deber de dar cabida en su universo a otras realidades impregnadas de creaciones tan subsistentes y convenientes como las acostumbradas por los que levantaron sobre el mundo lo errático adornado con ribetes de opulenta compostura.

El fondo del estanque no escapa a los nómados y tristes descuidos del hombre; el Rey Carpa, el poderoso ladronzuelo que ha trukeado la vida de sus descendientes, heredó un proceder que se instauró como norma imprescindible para poder ser sin renunciar al ser; y, por justa reciprocidad, por inevitable necesidad o por contraste obligatorio, aparece el héroe: un Sapó Bufón que pretende reorganizar la vida del estanque realizando modificaciones de carácter fantástico.

El espectáculo juega infatigablemente desde estos dos ángulos: episodio inverosímil o fabuloso y episodio con estigmas de realidad. Nace de este trueque, del intercambio entre este binomio, un espacio o lugar dramático que se convierte, en el momento de la representación, en una extensión escénica de participación.

Este proceso de interacción teatral crea una vital dirección en el espectáculo, abre una puerta que el espectador traspone porque ha sido implicado en una estética dramática de recepción que los interroga e inserta la trama en sus experiencias individuales, que al extenderse a través de un marco contextual, crea la experiencia colectiva.

Buscar en nuestra imaginación, en nuestros espacios inexplorados y solitarios, es una de las razones que ha hecho de esta fábula una representación para todos.

Ahora bien, ¿qué debemos buscar en los sitios del abandono? ¿Lo absurdo y lo fingido? ¡No! Simplemente descubrir nuestras quimeras y las figuraciones de todos nuestros ensueños. Hacer de la pesadilla un hallazgo más, un increíble espejismo.

---

# tablas

---

Libreto  
No. 28



**Fábula  
del  
insomnio**

---

de Joel Cano

---

**PERSONAJES:**

SAPO BUFON  
REY CARPA  
REINA BATATA  
BEBE TILAPIO  
PEZ SOL  
ANGUILA ELECTRICA: ELECTRA  
GUAJACON  
MAMPORRO  
HADA MADRINA  
ESCARABAJO SEPULTURERO  
LIBELULA  
CORO DE ROSAS  
PEZ LIMPIAPALACIOS  
PEZ GUARDALETAS

---

**LUGAR DE LA ACCION:** ESTANQUE DE LA CORTE DE LA ESPUMA. PALACIO DEL REY CARPA. ORILLA DEL ESTANQUE DE LA CORTE DE LA ESPUMA. CIELO SOBRE EL ESTANQUE DE LA CORTE DE LA ESPUMA.

---

*Había una vez un reino submarino llamado "La corte de la Espuma". Allí vivían todos los peces que puedan imaginar. El Pez Sol resplandecía como un astro de luz, nadaba El Manjuarí majestuoso con su larga trompa, y los manatíes, tan numerosos, oscurecían la claridad del estanque.*

*Era un lugar hermosísimo, las flores más bellas y delicadas se habían mudado a sus orillas, abundando los dientes de león, las primúlas -preferidas de las hadas-, las dalias -tan conversadoras-, los bejucos de monte -que escribían historias leídas por los pájaros-. Florecían toda suerte de violetas, nardos, los girasoles hacían a las mariposas equivocarse el cielo. Miles y miles de plantas, cada una con sus inquilinos habituales: abejas, libélulas, escarabajos -como pedacitos de cristal oscuro- y legiones de mariposas que pasaban allí sus vacaciones, incluso las hadas más antiguas, ponían allí su residencia habitual.*

*Parecería que en este reino todo era felicidad y mieles derramadas, pero no era así. Los peces de la corte sufrían un gran maleficio, no podían dormir, y permanecían con los ojos abiertos sin que nada ni nadie pudiera evitarlo.*

*Sólo el Rey dormía cada noche, por eso era rey, y en el día los demás súbditos escuchaban las historias que había soñado por la noche, mezcladas con un poco más de fantasía personal. Aseguraba así el dominio sobre los demás peces, que nada podían imaginar pues nunca soñaban.*

*Esta historia comienza una noche en que el Sapo Bufón del palacio cantaba la hora, costumbre habitual para todos en aquel insomnio en que vagaban, pensando que el Rey tenía algún tesoro para comprar sus ronquidos.*

*El Sapo iba encendiendo los faroles del gran salón y parecía que se abrían florecitas de luz bajo las aguas.*

**ACTO I**

SAPO:

A la una sale la luna  
a mirarse en el espejo del estanque,  
las estrellas de su cortejo  
son como florecitas luminosas,  
y yo, Sapo Bufón, pesado y viejo,  
le canto con voz ronca mis deseos.  
Quiero el amor, la eternidad, un simple sueño.  
Pero soy trovador con mala suerte,  
el Rey ya duerme, el agua del palacio está en silencio.  
Por los salones los peces nadan mudos y despiertos.  
Dormir no pueden, sus ojos han estado siempre abiertos.  
Sólo el Rey duerme;  
soñando lo que todos no conocen.

*(El Sapo flota hasta el centro del salón.)*

SAPO:

Una en la noche  
luna y silencio  
bajan del coche  
una, silencio.

*(El Pez Sol pasaba por allí nadando muy despacio, era como si el agua lo llevara a su antojo, el Sapo al verlo se le acercó.)*

SAPO:

¿Por qué a estas horas nadas, anciano Pez Sol,  
con andar tan pausado como el del Caracol?

PEZ:

Bajo la luna espero mi muerte, que demora.

SAPO:

¿Y por qué no la esperas cuando salga la aurora?

PEZ:

Si en esta noche muero subiré a las estrellas  
y nadaré en el cielo para ser una de ellas.

Dormí antes de nacer, dormiré cuando muera.  
Por el agua despierto vagué la vida entera,  
sonámbulo yo nado, mi mente fatigada  
no percibe los cambios del agua iluminada  
que la naturaleza, lanzó por mis costados.  
Mis ojos tan abiertos van por dentro cerrados.

SAPO:

Con excepción del Rey, aquí nadie ha dormido.  
Pero nunca había visto a un pez tan afligido.  
Mientras vivos estemos siempre habrá solución,  
\*has castillos de arena, canta alguna canción.

PEZ:

Diversiones ya tuve, nunca me han resultado.  
Y al estanque, tan dulce, ya lo siento salado.

SAPO:

Los demás se divierten y tampoco han dormido.

PEZ:

Por el cristal vagamos flotando sin sentido,  
equivocando siempre la esencia de las cosas.  
Escapamos si caen, sobre las aguas rosas.  
Si un anzuelo atraviesa el palacio, acudimos  
y en la trampa del hombre coleteando, morimos.

SAPO:

Soy un Sapo Bufón, sólo busco la risa,  
y en dormir, por ahora, no tengo mucha prisa.  
Pero el Rey debería dejar que todos duerman.

*(El Pez Sol se le acerca rozando con la escama la piel verde del Sapo.)*

PEZ:

Eres un sapo bruto, las verdades enferman,  
si muy alto las dices y caen en sitio errado.  
Por aquí debe andar algún pez ocultado  
para escuchar qué dices y al Rey pronto informarlo.  
Todos quieren dormir y tratan de mimarlo  
pues de un tesoro tiene la llave del cerrojo  
que cuida cual si fuera la niña de sus ojos.

SAPO:

Este asunto del sueño a interesarme empieza.

PEZ:

Dicen que en ese cofre guarda una gran riqueza  
que usa para comprarle a las hadas, los sueños.

SAPO:

En los cuentos, las hadas, nunca tuvieron dueños.  
Del Rey es un engaño para seguir mandando  
mientras todos los peces se esfuerzan trabajando.  
Y por demás, despiertos, sin lugar al reposo.

PEZ:

Por eso es que la muerte espero aquí gustoso.  
He visto sucederse las nubes y los soles,  
a las mansas estrellas encender sus faroles,  
a las manos del hombre mi cuerpo acariciar,  
y en aguas infectadas mis aletas nadar.  
Pero todo me aburre, día y noche confundo,  
y en un soñar despierto lentamente me hundo.

SAPO:

¿Qué harás después de muerto?

PEZ:

Nadie puede saberlo.  
No estaremos despiertos.  
Y en algas transformados, con pétalos abiertos  
dormiremos tranquilos, de los siglos, la vida.  
Después seremos roca, luego arena dormida  
que volverá en el tiempo a ser pez despertado.

*(El Pez Sol lentamente desaparece tras las columnas de negras algas que un pez limpiapalacios ha pulido. Se*

*va como una fugaz estrella, regando su pálida luz sobre rocas y arenas. El Sapo lo despide.)*

SAPO:

Lo que dices, Pez Sol parece algo soñado.

*(Mira nuestro Bufón hacia la superficie de las aguas por donde el Sol sumerge sus dedos de luz plateada.)*

SAPO:

Seis de mañana.  
El sol asoma por su ventana.  
Seis de mañana.

*(El Sapo se aleja nadando despacio, verdemente. En esto aparecen tres raros visitantes que salen de atrás de una lata de conserva oxidada por el agua. Su indumentaria deja apreciar claramente que son forasteros recién llegados de otras regiones. La primera es una anguila eléctrica, vestida, como todas las anguilas, de negro, sin dudas es la jefa. La siguen un diminuto guajacón con su gorra y su tabaco y un mamporro cargando un estuche de contrabajo, que algún músico frustrado lanzó a las aguas, y que seguramente oculta un cargamento clandestino de perlas y de caracoles.)*

ANGUILA:

¿Escuchaste Mamporro?  
¿Guajacón escuchaste?

AMBOS:

Escuchamos Electra, sabemos qué pensaste.

ANGUILA:

Ya saben, un tesoro en las aguas tropicales.  
Adornan el palacio los líquidos vitrales  
por donde el sol salpica eróticas estrellas.

MAMPORRO:

Mejor me pareciera que trajeran doncellas.

ANGUILA:

Eres vulgar, Mamporro, no podré remediar  
lo inculto de tu especie, ni hacerte recitar.  
Soy ladrona, lo admito, también contrabandista,  
lo cual no empequeñece mi talento de artista.  
Hay que robar con clase, siempre dijo mi padre.  
Por ello muchos libros me hizo leer mi madre.  
Hoy por fin aquí estamos, muy cerca de un tesoro.  
Deben ser joyas miles.

GUAJACON:

Y montañas de oro.

ANGUILA:

Para con nuestra astucia hasta ese Rey llegar,  
nuestro aspecto extranjero debemos disfrazar.  
Un baile montaremos que sea muy divertido,  
pues el pez de agua dulce suele ser aburrido.  
Por suerte conocemos al Manatí modista.  
Desenfunda esos trajes de sirenas coristas.

MAMPORRO:

Pero... Electra. ¿Qué pasa? Mi moral masculina...

ANGUILA:

Dime qué te preocupa, ladronzuelo de esquina.  
Con ese ingenio tonto, y con vuestra figura  
en palacio hallaremos segura sepultura.

GUAJACON:

En vestir de sirena no veo inconveniente.

ANGUILA:

Guajacón, siempre fuiste un hipócrita ardiente.  
No sé por qué te traje, pececillo baboso.  
Conocen mi carácter, eléctrico y furioso.  
Incapaces, ¿qué esperan? No ven que llega el día,  
y vendrán esos peces formando algarabía.

**(Ambos secuaces discuten por los vestuarios.)**

**GUAJACON:**

El traje de sirena no te sirve, estás gordo.

**MAMPORRO:**

Me lo das, o de un golpe te dejo manco y sordo.

**ANGUILA:**

Con su estúpido juego mi traje han hecho trizas, les daré un corrientazo que los haga cenizas.  
¡Oh! Calma Doña Anguila, no te alteres por gusto. Este par de bellacos, sólo causan disgustos.  
Yo debí haber nacido en un mar más propicio, donde siempre abundasen la violencia y el vicio.

**(Los dos secuaces permanecen quietos bajo el efecto de la descarga eléctrica que les aplicó la Anguila.)**

**ANGUILA:**

El oro es del primero que mueva las aletas. Siempre han sido eficaces en misiones secretas.

**MAMPORRO:**

Disculpa que te aclare, yo aletas no poseo, y alguna desventaja en el concurso veo.

**ANGUILA:**

Muy bien, por contrariarme, no verán un centavo. Y se lo voy contando, es el disgusto octavo.

**GUAJACON:**

Por tu culpa, Mamporro, no llegaré a ser rico.

**ANGUILA:**

Guajacón, te silencias, soy yo la que replico. Nadaba que ya ansiosa me siento por robar. Y en esta nueva empresa no puedo fracasar. Se callan, ahora digo un texto muy profundo: "A conquistar el oro, el palacio y el mundo."

**(Se alejan nadando torpemente, enredados en sus improvisados ropajes y dejando tras ellos un rastro de arena y lentejuelas. En el salón principal de palacio, ajeno a todos estos acontecimientos dormía el Rey Carpa. Estaba aún en su mundo de sombras y raros arabescos provocados por el sueño, a pesar de que el sol enrejaba de luz las aguas. Todo el reino era en realidad un mundo pequeñísimo que entre todos habían construido sobre un bote hundido. La peor amenaza consistía en los desperdicios que a diario lanzaban los hombres de paso por aquel lugar, que para ellos no era más que otro pequeño estanque dentro del cual no podían suponer que ocurrieran tales cosas. La Reina Batata, como era costumbre en ella, se encontraba despierta, no había dormido por la noche, ni el día anterior, ni alguna vez desde que nació. La Reina por tanto estaba agotadísima, porque además tenía que acunar a su bebé, el Príncipe Tilapio, sucesor en el trono al Rey Carpa. La Reina Batata llegó al salón alterada, de modo que no había tenido tiempo de quitarse los rolos, ni su bata de estar despierta por las noches, traía al Príncipe agarrado por una aletica y éste lloraba sin cesar, intuyendo la rabieta materna. Batata dejó a Tilapio jugando con su almohada y sacudió fuertemente a Carpa.)**

**BATATA:**

Incorpora Rey Carpa, tu soberana frente, y a las luces del día regresa nuevamente. Algo voy a decirte. No será de tu agrado, después que con mil sueños, tu razón ha soñado.

**CARPA:**

¿Para qué me despiertas amorosa Batata?

**BATATA:**

Te informo que me marcho de este reino de lata.

**CARPA:**

Son culpables los hombres, lo creen un basurero, y yo, Rey del estanque, soy un Rey pordiosero.

**BATATA:**

No me hables de los hombres, ya sabes que una vez en una red llevaron mi cuerpito de pez. Pero tú nada hiciste, llorabas cual llorón, mientras todos los niños, cantaban mi canción. "Estaba la Reina Batata sentada en su trono de lata..." ¡Qué bochornosa estampa! Yo en aquella cocina, entre tallos de col y plumas de gallina. Por suerte era bien joven y de mí se apiadó, aquella niña hermosa que aquí me devolvió. El caso es que me marcho llevándome al bebé.

**CARPA:**

¿Qué te marchas de casa llevándote.....?

**TILAPIO:**

.....al bebé.

**BATATA:**

Estoy harta de todo, de tus roncos ronquidos, de tus soñados sueños, de tus queji-quejidos. Harta estoy de que seas un marido tacaño que me lleva a las fiestas una vez cada año. ¿Piensas que es principesco un bebé así vestido? Si vieras como tiene los fondillos zurcidos. No es digno de una Reina vivir sin un decoro. Y más cuando el marido tiene oculto un tesoro. Un tesoro, lo dicen los peces y cangrejos. ¿Qué esperas para usarlo? ¿A que seamos viejos? No me compras vestidos, ni un sillón de coral.

**CARPA:**

Si te quedas, un traje de escamas de cristal a ti, Reina Batata, con gusto compraré.

**BATATA:**

Tarde fuiste de compras. De aquí me marcharé.

**CARPA:**

Está bien, puedes irte, pero deja al bebé.

**BATATA:**

¿Qué acabas de decirme?, que abandone.....

**TILAPIO:**

..... al bebé.

**BATATA:**

Por casarme contigo no tuve privilegios, como los colegiales cuando van al colegio. ¿Para qué le hice caso a mis padres pedantes, que me dieron consejo de amar a un gobernante?

**CARPA:**

Existe el rey violento, la violencia es error. La fuerza de la idea es el poder mayor. Preferible a guerrero, con alardes de bruto, es ser, para mi reino, un rey sabio y astuto.

**BATATA:**

¿Dónde queda la astucia? ¿Dónde está la sapiencia? Para reinar el mundo no hace falta la ciencia. Muchos brutos reinaron y hasta fueron famosos, gobernaron los héroes y también los miedosos, Las mujeres guerrearon y conquistas tuvieron, pero nunca felices a los otros hicieron. Me marcho con el nené, no quiero verte a ti. Estoy enamorada de un negro manatí.

**CARPA:**

¿Así que me engañabas? Mataré a ese traidor.

**BATATA:**

De todos los poderes puede más el amor.

**(Llega nadando el Sapo Bufón, verde como un alga o una esmeralda y se posa junto a los Reyes sonando sus cascabeles de caracol.)**

SAPO:

¡Oh! Vuestras majestades, ¡qué bien que los encuentro!

CARPA:

¿Piensas que ando perdido? Siempre estoy en el centro.

TILAPIO:

¿Mamá, mamá, la has visto? Es una verde rana.

SAPO:

Soy sapo, un verde sapo, y es joven la mañana.  
Lindo Bebé Tilapio, deberías dormir.

TILAPIO:

Rana, mamá Batata temprano ha de partir,  
llevándome consigo.

CARPA:

Se quiere divertir.

TILAPIO:

Ya lo ves verde rana, se han puesto a discutir.  
Ya lo ves, rana fea, ya lo ves, rana blanca.

SAPO:

Un sapo soy, Tilapio, lo juro por mis ancas.

BATATA:

Deja al bebé tranquilo, y nárranos tus penas.

SAPO:

Anoche, iluminado por la luna llena,  
vagaba por palacio, las estrellas contaba,  
cuando veo a mi lado al Pez Sol, que esperaba  
con tristeza su muerte por nunca haber dormido.

BATATA:

Resulta familiar la historia a mis oídos.

CARPA:

Tu bufonesca voz sólo narra tristezas.  
Pensé que fuera un cuento de reyes y princesas.  
Si el Pez Sol, apenado, quiere ser un suicida,  
no me siento culpable, es muerte merecida,  
la que uno mismo busca flotando sin sentido.

BATATA:

¡Oh! Bebé, no lo escuches, cierra bien los oídos.

TILAPIO:

Hablaba de la muerte, ¿es algún pez del mar?

BATATA:

Es un sueño, hijo mío, pero sin despertar.

SAPO:

Majestad, soy humilde servidor y quisiera  
que al pedirle un deseo, mi deseo se cumpliera.

CARPA:

Muy leal siempre fuiste, te quisiera servir.

SAPO:

Quiero que al Pez soleado lo dejaras dormir.

**(El Rey Carpa se incorpora bruscamente, la Reina Batata se retuerce de risa y comienza a nadar de espaldas, el Bebé la imita y muerde su almohadita.)**

CARPA:

¿Quién te ha contado el chisme de que reparto sueños?

BATATA:

Nunca nada reparten los que de algo son dueños.  
Bufón inocente, como ves soy su esposa,

pero a este Rey tacaño, no le importó tal cosa.  
Mira este pobre niño, futuro Rey del alga,  
que por todo el estanque va mostrando su nalga.  
Y yo, Reina presente de las inquietas aguas,  
no he podido, en mi vida, cambiarme las enaguas.  
Mucho menos dormir, o bailar o soñar.  
Fue tonta tu pregunta, nunca debiste hablar.

TILAPIO:

Dijiste que las ranas sólo saben croar.

CARPA:

Hijo mío, es un sapo, que voy a encarcelar  
por calumnia al Estado, y debes aprender,  
es una de las cosas que un monarca ha de hacer.

SAPO:

Yo me largo a la orilla, para eso soy anfibio.

CARPA:

No debí contratarte, me pasa por ser tibio.

BATATA:

Dice tibio, es un hielo, con el llega el invierno.

TILAPIO:

Mamá, siempre dijiste que mi padre era tierno.

BATATA:

Hijito, la mentira tiene algo de verdad,  
la verdad de mentira, de bueno la maldad,  
de tristeza la dicha.

CARPA:

De amargura el amor.

SAPO: **(Que se ha ocultado tras el trono.)**

Lleva la rosa espina, trae el frío el calor.

TILAPIO:

Yo estoy muy confundido.

CARPA:

Atrapan al Bufón,  
acudan Guardaletas, venga mi Camarón,  
rastreador de la arena y marcial luchador.

**(El Sapo escapa en medio de la confusión. Llegan el Pez Guardaletas y el Camarón, armados respectivamente con espinas y carapachos de tortugas difunias y almohadas. Nadan en círculo formando gran algarabía. Hasta el Bebé Tilapio aletea lanzando almohadazos con inmensa alegría de su parte. De repente algo cae en la superficie del agua, justo sobre los peces que disputan. Los rayos del sol forman telarañas de luz y anillos deslumbrantes, es una lata de Coca-Cola que baja ondulando como una hoja otoñal a través del amplio salón del trono, después de abrir un agujero al techo de espumas.)**

CARPA:

Ya empezaron los hombres a lanzar desperdicios.

BATATA:

Parece que en su vida es costumbre o es vicio.

CARPA:

Comenzaron temprano con su habitual suplicio.

BATATA:

Hoy es fin de semana, estoy fuera de quicio.

**(Una lata de conserva choca contra las baldosas de arena del palacio levantando un polvillo tenue que oscurece las aguas.)**

CARPA:

Venga Limpiapalacios a limpiar esta arena,

que a mi pulido trono de suciedad lo llena.

*(En el acto aparece, como por arte de magia el Limpiapalacios con dos escobillas de finas algas, asombrando al mismísimo Rey que no había terminado de hablar. Una música se escucha brotar del recipiente y el Limpiapalacios se aleja asustado. Emergen de allí, como de un decorado de cabaret, la Anguila, disfrazada de cantante, el Guajacón y el Mamporro vestidos de sirenas coristas tratando, infructuosamente, de resultar sensuales. Todos, incluidos el Bebé, quedan petrificados.)*

CARPA:

¿Sois peces en conserva que entran sin avisar?  
¿O sois extramarinos que quieren saludar?

*(Electra hace un gesto con sus aletas electrónicas y todo se oscurece, luego lanza rayos prendiendo luces en las lámparas de lotos y burbujas. Sintiendo en su ambiente comienza a cantar acompañada lamentablemente por sus secuaces que bailan de una forma escabrosa.)*

ELECTRA: *(Cantando.)*

Yo soy, uhhmm... Una Anguila.  
Importada desde el puerto de Manila.  
Para ti.  
Mi cuerpo es una serpentina.  
Ondula como el mar de Tahití.  
Soy el pez más deseado.  
Me persiguen los hombres.  
También el Delfín.  
Pero mi danza, sin que te asombres,  
cuando comienza  
ya no tiene fin.  
Soy muy sexy.  
Los pulpos lo dicen.  
Si estás algo triste,  
yo te hago feliz.  
Soy ardorosa como el fuego.  
Exitante como un trago de anís.

*(El Guajacón y el Mamporro tratan, mientras bailan su improvisada coreografía, de robar la llave que cuelga de las escamas del Rey Carpa. Como no pueden lograrlo la Anguila continúa su canción.)*

ANGUILA: *(Cantando.)*

Pero yo soy una Anguila.  
Importada de los puertos de Manila.  
Para ti.  
Soy del amor una fugitiva.  
Mi corazón nunca podrás conseguir.

*(La Anguila comienza a hacer un strip-tease para entretener al Rey. Los dos compinches tratan nuevamente de robar la llave pero el Camarón y el Guardaletas, creyéndolos sirenas, se ponen a bailar muy contentos con ellos. La Anguila queda en el esqueleto. Todos se entusiasman. El Guajacón y el Mamporro se safan de sus parejas a puñetazos. El Camarón y el Guardaletas se miran asombrados de la fuerza de las supuestas sirenitas.)*

CARPA:

Ya ves Sapó Bufón, no me haces falta.  
Este show submarino es de clase muy alta.

*(Todos aplauden, los tres maleantes saludan, el Bebé trata de quitar la peluca al Guajacón.)*

BATATA:

No veo en las coristas tan altos valores.  
Vienen de algún burdel no apto para menores.  
Me marchó con el nené, ha visto demasiado.

CARPA:

Muy bien, vete si quieres, ya me tienes hastiado.

También márchense ustedes, peces ineficaces.  
Voy a hablar con las chicas de bailes y disfraces.

*(El Sapó mientras tanto se oculta tras el trono, pues para ser curioso tiene grandes los ojos y más ancha la boca.)*

CARPA:

Dime elástica Anguila, de romano perfil,  
¿me dejas que acaricie tu aleta de marfil?

ANGUILA:

Sé que ocultas la llave de un tesoro, en el suelo,  
que guarda tanto oro como luz tiene el cielo.  
Si esa llave me obsequias, me tendrás como esposa,  
bien sabes que las reinas suelen ser ambiciosas.

CARPA: *(Mirando que no hay nadie, sólo el Limpiapalacios que nada escucha porque sólo sabe barrer.)*

Yo poseo un secreto, nunca tuve un tesoro,  
nunca he visto una perla, ni el resplandor del oro.  
Una música hay dentro del cofre, que te acuna,  
haciendo que al instante duermas, viendo la luna.  
¿Si lo abro me prometes que me darás tu amor?  
Como eres forastera, no correrá el rumor  
del cofre de los sueños.

ANGUILA:

¡Qué Rey tan impotente!  
¿Crees que un cuento tan loco pueda crear mi mente  
acostumbrada al vicio, la corrupción y el ocio?  
Estas dos sirenitas no son más que mis socios,  
que vienen disfrazados, sabiendo del tesoro,  
al escuchar la charla de un pez y un ranatoro.  
Dame pronto la llave, porque sé que me engañas.  
Y nuestro mal carácter no gusta de patrañas.

GUAJACÓN:

Puedo en breves segundos sacarte las pestañas.

MAMPORRO:

Y yo, de dos mordiscos, comerte las entrañas.

ANGUILA:

Conmigo, en los negocios, no hubo un pez más astuto.  
Si trata de ganarme, su cuerpo electrocuto.

CARPA:

Es un cofre de sueños, con música sagrada.

MAMPORRO:

Es pretexto de niños.

GUAJACÓN:

Es excusa gastada.

*(Los maleantes se han quitado sus disfraces y el Rey se asusta aún más. La Reina entra claramente deprimida, casi arrastrando al Príncipe.)*

ANGUILA:

Reyecito, su esposa muy pronto ha regresado.

TILAPIO:

El manatí, tan gordo, a una trucha ha besado.  
Mamá, desconsolada, lo golpeó con coraje,  
y luego, hasta el palacio, desmayada la traje.

*(El Bebé repara en la Anguila.)*

TILAPIO:

Mamá. ¿Ves lo que veo? Es una flaca rana.

ANGUILA:

¿Lo han llevado al siquiatra?

BATATA:

Seis veces por semana.

ANGUILA:

Eso todo lo explica. Se ha vuelto loco el niño. Deben, en lo adelante, mostrarle más cariño. Ya pueden observarnos, los padres poco amantes hicieron de nosotros, unos chicos maleantes. Danos pronto la llave, mi Rey, que me impaciento y unas ganas tan locas de ver el oro sientó, que no puedo evitarlo y me pongo a bailar.

MAMPORRO:

¡Oh, no! Querida Electra, yo no vuelvo a empezar.

CARPA:

Yo no tengo la llave.

ANGUILA:

A tu bebé me llevo.

*(El Guajacón agarra al Bebé, éste lo muerde para soltarse. El Mamporro ayuda a su compañero y retiene a la criatura, que comienza a llorar desconsoladamente.)*

BATATA:

No maltraten al hijo que cuidé siendo un huevo.

*(Los secuaces agarran también a la Reina Batata que trataba de defender a su hijo.)*

ANGUILA:

¿Qué me dices? Ya sabes cual final les espera.

CARPA:

Aquí tienes la llave, bandida, traicionera.

*(El Rey va a darle la llave a la Anguila, pero el Sapo, saliendo de su escondite tras el trono, la arrebató y se la traga. Sale nadando apurado; a verde velocidad.)*

GUAJACON:

El Sapo bufonesco la llave se ha tragado.

ANGUILA:

Hay, en todos mis robos, un sapo atravesado. Traigan pronto a ese Sapo con boca de tragante. Lo quiero aquí enseguida, lo quiero aquí al instante. Demuestren su bravura, demuestren su maldad.

*(El Guajacón y el Mamporro se hinchan respirando por sus branquias. Cantan su himno. Nadan tras el Sapo.)*

AMBOS: *(Cantando.)*

Somos malos, muy malos, malísimos, supermalos. Coléricos, endiablados, perversos, mal hablados, abusadores, vulgares, traicioneros y rufianes, mentirosos, altaneros, y un poquito delicados. Buscapleitos, egoístas, complejistas y machistas, malditos, torturadores, bandidos y estafadores, chantajistas, tracatanes, muy tramposos y truhanes, borrachos, oportunistas, y un poco desordenados. Somos malos, muy malos, malísimos, super, supermalos. Yeahh.....

*(Cuando la persecución está en su clímax, cae a través de las aguas un gran anzuelo en el que viene sentada una lombriz artificial. Es un maniquí seductor para los peces, pero éstos saben, por sus amargas experiencias que puede resultar muy peligroso. Quedan petrificados en sus lugares. El Sapo, sabiéndose no comestible, aprovecha y escapa. Reina un gran silencio, hasta la Anguila permanece callada. Por un momento malos y buenos*

*son lo mismo ante el peligro. El anzuelo asciende y todos respiran sus burbujas de paz.)*

ANGUILA:

Ese Sapo ventaja obtuvo del suceso, pero a su gordo cuerpo lo dejaré en el hueso. Vigilen con cuidado la familia real, mientras yo sigo el rastro de ese Sapo informal.

MAMPORRO:

Como es un pez anfibio seguro fue a la orilla.

GUAJACON:

Ten cuidado, hay insectos, y el sol muy fuerte brilla.

ANGUILA:

Amarren a los Reyes, si tratan de escapar saben que en cualquier sitio los podemos hallar. Y una vez prisioneros, solamente esto haré.

*(La Anguila lanza una descarga eléctrica al Limpiapiacos, que aún continuaba su perenne barrer, dejándolo convertido en una estatua. Los Reyes y el Bebé se horrorizan.)*

ANGUILA:

Silencio, que una frase famosa les diré: "Nadando iré a la orilla por rescatar mi llave. Que nada siempre el pez y siempre vuela el ave."

*(La Anguila lanza otro rayo, aún más potente y sale despedida, dejando tras de sí una estela de arremolinadas burbujas.)*

## ACTO II

*En la orilla del estanque, el Sapo se había desplomado sobre las delicadas hierbas que acariciaban el agua haciéndole cosquillas. El mundo exterior estaba, por supuesto, ajeno al drama de nuestro Bufón; y viendo su belleza era imposible pensar que en la vida existiera maldad. Las flores, como siempre, se habrían hacia el sol, besaban al aire y chismeaban con los insectos que buscaban en ellas el polen y la miel gustosísimos.*

*El Sapo vio todo esto por un segundo y luego cayó sin fuerzas ni sentido, con los ojos saltones vueltos hacia el sol, que lo espiaba tras una nube. Sobre una flor de diente de león estaba sentada el Hada Madrina de las ranas, mirando como el viento arrancaba las plumillas de las flores para hacerlas flotar cual sombrillas diminutas. El Hada se aburría porque no era estación de lluvia y las ranas escaseaban.*

*Para su gusto, el Sapo vino a desplomarse justo bajo sus pies y así, visto desde la altura, ofrecía un espectáculo horroroso. Esto agradó mucho al Hada que por un instante se iluminó con una luz más radiante y pura que la del mismo sol. Siempre le ocurría al acometer una empresa riesgosa y por tanto apasionante.*

*El Hada descendió ligerísima, confundiendo con las plumillas del diente de león y se posó junto al Sapo.*

HADA:

¿Qué hace este feo sapo desmayado en la orilla, mirando fijo al cielo, sin gafas ni sombrilla? Siendo la hierba verde, viste piel amarilla, entre sus grandes labios oculta algo que brilla. Seguro que un pedazo de espejo se ha tragado, pues comiendo, los sapos, suelen ser descuidados, y todo lo devoran con placentero vicio. Del cielo los insectos, del hombre el desperdicio, que irresponsable lanza sobre esta lozanía. Es animal el hombre con extraña manía, de destrozarlo todo, en su afán de poder. Ni en nosotras, las hadas, pueden ellos creer, con su mente ocupada en guerras y explosiones. Y después se horrorizan, huyendo a los ciclones,

que la naturaleza, devuelve por venganza.  
Los hombres que a ella misma preparan la matanza.  
Soy un hada, y no debo decir tantos discursos.  
La magia que poseo, será mejor recurso,  
para ese humano objeto extraer enseguida  
y devolver al Sapo de la muerte a la vida.

*(El Hada se eleva aleteando suavemente y se aferra al pedazo de llave que queda fuera de la boca del Sapo halándolo sin mucho esfuerzo. Al no poder sacarla comienza a mover las alas con tal velocidad que provoca un zumbido parecido al de las abejas y un vienteillo que despeluzo, de un soplo, una flor de diente de león. Después se aferra otra vez a la llave y de un tirón la saca de la boca del Sapo, éste cae de nuevo sobre la hierba, pero ahora de espaldas. El Hada Madrina por la fuerza del halón ha ido a dar contra un escarabajo dejándolo boca arriba y maldiciendo. Como era un escarabajo sepulcrista traía una corona y decía:)*

ESCARABAJO:

Ustedes blancas hadas, se creen con más derecho,  
por haber recibido, de la vida, buen trecho,  
si inmortales no fueran y yo espinas llevara,  
otro rey reinaría, otro gallo cantara.  
Sus cuerpos delicados en tierra sepultara,  
con tus alas de luz mi castillo alumbrara.  
No miran donde vuelan, locas y aventureras,  
que van haciendo magias invierno y primavera.  
Yo en sus trucos no creo, coqueta estafadora.  
Has roto mi corona de zarza trepadora.

HADA:

Si oscuro es tu castillo, no te apures, ten calma.  
Primero deberías llevar luz a tu alma.  
Muy negra me parece, llena de telarañas.  
Seguro Escarabajo, la claridad extraña,  
la bondad no la habita, se marchó la alegría,  
dejándola cerrada. Allí es noche. Acá es día.  
Lo bello no reproches si apreciarlo no sabes.  
En la magia del mundo también tu magia cabe.  
Todos somos hermosos, el misterio nos lleva  
por dentro iluminados, pero aquel que se atreva,  
a, por fuera, negarlo, como tú cae en tierra,  
incrédulo se torna y lo mágico le aterra.  
Mi honor has ofendido, mas no soy rencorosa,  
tu corazón de espina pronto será de rosa.

*(El Hada toca con su varita el pecho del Escarabajo y éste se incorpora, quita la corona de zarza de su amplio cuello y salta alegremente.)*

ESCARABAJO:

Tengo luz en el alma, será clara mi casa,  
siento la primavera, que por dentro me abraza,  
una blanca corona de lirios tejéj.

*(El Escarabajo se marcha silbando gruesamente, a su modo y sobre el caparazón le van brotando pequeñas florecitas de felicidad.)*

HADA:

Si cumples tu promesa sin dudas te amaré.

*(De repente el Hada repara en la llave dorada que yace sobre la hierba.)*

HADA:

Es la llave perdida. Ni yo misma lo creo.  
La llave de los sueños frente a mis ojos veo.  
Entonces al estanque cayó el cofre del sueño.  
Por eso es que a pesar de usar todo el empeño  
las hadas no encontramos ni rastro del estuche.  
Tendré que hacer ahora que este Sapo me escuche.

*(En este mismo instante se acerca volando, ajena al mismo aire que la levanta la Libélula. Mueve las alas transparentes como abanicando a las flores que, apretadas, se empujan con los tallos y se dan codazos con*

*los pétalos disputándose el honor de ser su morada. El Hada, al ver a la Libélula vuela alejándose discretamente de ella.)*

HADA:

La Libélula llega. Su vuelo no soporto.  
Tiene largas las alas, pero el seso muy corto.  
A esperar que se vaya me oculto en una rosa,  
que para más defectos, mi comadre es chismosa.  
Tengo miedo que el Sapo se enamore de ella,  
siendo como es, hermosa, del amor lleva estrella.

*(El Hada se oculta en una estrecha rosa manchándose el vestido con el polen. El Sapo, como era de esperar, se despierta y lo primero que ve sobre su cabeza es la silueta de la Libélula y no sabe si todavía está en el oscuro mundo del inconsciente, pero ve el sol que le hace un guiño, las flores mirándolo curiosas y horro- rizadas y se da cuenta, por primera vez, de que es la vida.)*

SAPO:

¿Cómo puedes hermosa  
flotar sobre la rosa  
desprendida del suelo?

LIBELULA:

Simplemente yo vuelo.

SAPO:

Yo quisiera volar.

LIBELULA:

Tu deber es saltar  
como saltan los sapos.

SAPO:

Con mis verdes harapos  
agitando las patas  
en las nubes de plata  
me quedara a vivir.

LIBELULA:

¿Para qué has de subir?  
Sólo hay aire en el cielo.

SAPO:

¿De qué sirve tu vuelo?

LIBELULA:

Yo miro en el rocío,  
bajo el celeste frío,  
mi rostro dibujado  
por el sol alumbrado.  
Son las gotas espejos  
de luz y mil reflejos  
repiten mi belleza.  
Creóme así naturaleza  
con magia asombrosa,  
para envidia de rosa,  
margarita y clavel.

SAPO:

Muy hermoso el pincel  
dibujó tu silueta  
y graciosa pirueta  
en el aire has tejido.  
Aquí yo agradecido,  
tus bondades aplaudo.

LIBELULA:

Vas Sapo muy raudo.  
¿Qué bondades comentas?  
El prestigio me aumentas  
pero el hecho he olvidado.

SAPO:

Tú mi vida has salvado,  
has salvado mi vida.

**LIBELULA:**

En verdad que se olvida  
mi memoria del hecho.  
He volado gran trecho,  
pero a nadie he salvado.

**SAPO:**

La llave has sacado  
de ésta, mi garganta.  
Eres, una santa.

**LIBELULA:**

Libélula soy,  
volando me voy  
a cambiarme el traje  
porque me distraje.  
El sol ya se bebe  
al rocío breve.  
No podré admirarme,  
ni el rostro besarme  
en sus frías gotas.  
Tú, Sapo, me agotas.

**SAPO:**

La llave me ocultas  
y, sabes, resulta  
que es llave de oro  
que guarda un tesoro.

**LIBELULA:**

Los sapos me asquean  
pues todo lo afean  
obesos y verdes,  
y el placer te pierdes  
de gozar mi amor.  
No puedo tocarte  
y menos salvarte,  
si en tierra feneces  
como ocurre a veces,  
torpe, atragantado.  
Te has equivocado  
con la salvadora.  
El sapo devora  
a todo el insecto  
que le muestre afecto.  
Y no soy suicida  
que arriesgue su vida  
por salvar la ajena.  
Vuelo, de amor llena,  
para los hermosos.  
Eres horroroso,  
y somos distintos,  
tienes raro instinto  
al hablar conmigo.  
No serás mi amigo.  
Me debo marchar.

**SAPO:**

Yo te quiero amar.

*(La Libélula se posa en una delicada campanilla y comienza a insultar al Sapo con su canción.)*

**LIBELULA: (Canta.)**

Eres un sapo de ojo saltón,  
de boca grande como un melón.  
Tan verde y frío  
como las hierbas,  
acariciadas por el rocío.  
Tan gordo, quieres poder volar  
cuando no sabes más que saltar.  
¿A quién endulzas tan duro y ronco  
como los búhos, como los troncos?  
No lleva el feo signo de amor.  
Y si lo alcanza será un favor.  
Sólo el que es bello puede tener  
lo que la vida sabe ofrecer.

*(El Sapo solloza y la Libélula disfruta su triunfo desde la campanilla, ya se dispone a marcharse cuando el Hada se le interpone, saliendo de su escondite, cantando una controversia espirituada.)*

**HADA:**

Libélula, te crees bella  
y no eres más que un insecto,  
cuyo principal defecto,  
es compararse a la estrella.  
Despreocupada volaste  
sin reflexionar con calma  
que en el pecho llevan alma  
los feos que criticaste.  
Y por esto te quedaste  
tan sola como una palma.  
Cuando vuelas arrugada  
y huyan de ti los amores,  
probarás los sinsabores  
que tiene la madrugada.  
Perderán brillo tus alas,  
marchitarán tus colores,  
se deslucirán tus galas.  
Vapor se harán tus candores.  
Y te acordarás del hada  
que predijo tus horrores.

**CORO DE ROSAS:**

Eres un hada muy horrorosa  
como las hadas, fea y chismosa.  
Si queremos que nos liben  
preferimos a la hermosa.

**HADA:**

Me silencian ese coro  
que ustedes sólo son rosas.  
Nudistas en el rocío,  
cabaret de mariposas,  
tan frívolas y olorosas  
besando al aire ligeras,  
y entregándose a cualquiera  
que le bese los estambres.  
Por eso es que los enjambres  
las tratan como a ramerías.

**CORO DE ROSAS:**

Eres un hada muy altanera  
como las hadas burda y grosera.  
Preferimos la visita  
de esta bella compañera.

**HADA:**

Su tono de voz me irrita,  
mi paciencia desespera,  
yo vengo aquí como obrera  
que el espíritu enaltece  
y a los insectos ofrece  
una pasión duradera.  
Les ofrezco una quimera  
que sus vidas engrandece.  
Lo soñado siempre ocurre,  
lo real nunca acontece.

**LIBELULA:**

Esa quimera no veo  
y los sueños me disgustan.  
Los pensamientos me asustan,  
porque volando no creo  
que este sapo siendo feo  
tenga por dentro belleza.

**HADA:**

¿Por qué tu voz no corrige  
tu pensamiento y te callas?  
Pues si furiosa me hallas  
puede que desaparezcas.

**SAPO:**

Nunca la violencia ofrezcas

a un ser así, acorralado,  
que aunque ella se ha equivocado  
puede que el amor florezca.

HADA:

Aunque raro te parezca  
ella nunca ha razonado.  
No pasó de primer grado,  
ni supo de geografía,  
y vuela todos los días  
porque el aire la levanta.

CORO DE ROSAS:

Eres un hada de cruel garganta,  
como las hadas todo agigantas,  
formando sus algarazas,  
los clientes nos espantas.

HADA:

¿Por qué la naturaleza,  
no las ha evolucionado?  
Su vegetal pensamiento,  
de la tierra no se eleva  
y su cuerpo no las lleva  
a ningún sitio, y presiento,  
que por ser tan obstinadas  
llevan ese impedimento,  
y permanecen sembradas  
sin ningún remordimiento.

CORO DE ROSAS:

Eres una hada sin sentimientos  
como las hadas de ningún cuento.  
Nunca caminó la rosa  
ni en volar halló contento.

HADA:

Estas flores desconocen  
el poder del pensamiento.

*(El Hada se concentra, la música se detiene y de repente las Rosas sacan sus raíces de la tierra, desprendiéndose de ella. La Libélula escapa volando apresurada con gran temor por su suerte.)*

CORO DE ROSAS:

Nuestras raíces caminan  
y nuestros pétalos vuelan  
y por los tallos se cuelan  
imágenes que ilumina  
nuestra embrutecida mente,  
donde los sueños germinan.  
Al sol podemos, subidas  
mirarnos en el estanque,  
y sin que alguien nos arranque  
no estar a la tierra unidas.

*(Las Rosas se van bailando por el aire y la hierba hacia cualquier parte.)*

CORO DE ROSAS: *(Perdiéndose a lo lejos.)*

¡Vivan las hadas, viva la vida!  
Eramos rosas muy reprimidas.  
Quienes liben nuestro polen,  
deben ser almas sentidas.

*(El Hada mira la triste expresión del Sapo.)*

HADA:

Dime Sapito, qué magia te acongoja.  
¿Qué extraña pena tu ronco pecho afloja?  
Tus ayes de dolor me han despertado.

SAPO:

Ves a un pobre bufón enamorado  
que ha perdido la llave de un tesoro.  
Ahuyentaste mi amor por eso lloro.  
¿Y tú quién eres que vuelas tan liviana?

HADA:

Soy el Hada Madrina de las ranas  
y sus problemas del alma les resuelvo  
cuando en magia de luz la pena envuelvo,  
lanzándola veloz al infinito.  
Te equivocas de amor gordo Sapito.

SAPO:

No puedo equivocarme, es bella y luminosa.

HADA:

Siempre tienen los sapos pasiones tormentosas.  
Feos y hermosos llevan distinta esencia  
que no ha estudiado aún la sabia ciencia.  
Asómate a las aguas de esta orilla serena  
que reposan tranquilas pues la magia las llena.  
Y mira en el reflejo de tu rostro con calma  
que el estanque es ahora un espejo del alma.

*(El Sapo se mira en el estanque y retrocede fascinado.)*

SAPO:

Es cosa de los cuentos, un príncipe yo veo.  
Será un sueño muy lindo, pero no me lo creo.

HADA:

Has mirado a ti mismo y te viste hacia adentro  
y el mirar quienes somos siempre es extraño [encuentro].  
En tu pecho se duerme el príncipe, y la rosa,  
florece cada día, y la más simple cosa  
del mundo en ti renace, se eleva, resucita.  
Tú cargas ese todo que en la nada se agita.

SAPO:

La magia me hizo hermoso, es hada verdadera.  
Pensé que fueran leyendas y quimeras.

HADA:

No se extinguen las hadas fácilmente,  
porque son fruto del sueño de la mente.  
Y siempre hay alguien soñando fantasías.  
Tú, por ejemplo, vas lleno de poesía,  
y me has hecho brotar de tu alma breve  
para que flote aquí con paso leve.  
Claro, son otros tiempos y cobramos las hadas,  
si mi duda respondes me daré por pagada.  
Esta llave de oro que saque de tu boca,  
pues de haberte salvado el mérito me toca,  
¿A quién le pertenece?

SAPO:

Al Rey Carpa, sin duda.

HADA:

Yo debo hallar el cofre, necesito tu ayuda.

SAPO:

¿Cómo sabes del cofre?

HADA:

Es el cofre del sueño.

SAPO:

Por eso es que el Rey Carpa lo esconde con empeño.

HADA:

Ese cofre bendito pertenece a las hadas  
que a repartir el sueño están acostumbradas.  
Un encargo me hicieron, que el cofre trasladase  
a la orilla contraria y allí los esperase.  
Como era tan pesado el cofre, desamayada  
caí de las alturas y ya recuperada  
no supe dónde hallarlo ni quién lo había robado.

SAPO:

En La Corte de Espuma sin duda ha naufragado.

**(El Hada comienza a llorar y sus lágrimas doradas abrazan las hierbas.)**

HADA:

Por haberlo perdido llevo una enorme pena.  
Nadie duerme en la tierra ni con la luna llena.  
Unos píldoras toman, otros cuentan ovejas.  
En las noches, despiertas, conversan las parejas  
y los niños no creen ni en fantasmas ni hadas  
que a la cama los lleven y tienen despertadas  
la voz, la travesura, los días y las noches.

SAPO:

Sólo el Rey de los peces del sueño hace derroche.

HADA:

¿Y dónde oculta el cofre?

SAPO:

Debe ser en la arena.

HADA:

Ilusión es el sueño, que de ilusión se llena.  
Debes abrir el cofre en las aguas perdido.

SAPO:

Tu deseo, buen hada, será por mí cumplido.

HADA:

Saldrá una melodía de adentro, que ilumina  
el espacio y al punto al insomnio fulmina.  
Entonces con tu fuerza lo traerás a la orilla,  
donde siempre ha sonado, donde al sol siempre brilla.

SAPO:

Buen Hada, se me ocurre una idea mejor,  
y es que el cofre, en las aguas dejará su rumor.  
Siempre ha dado el estanque, a la voz perfecto eco.  
El espacio del aire es un lugar más hueco.  
Así cuando los hombres a molestar vinieran  
con ruidos y basuras, la melodía oyeran  
y en la orilla quedarán en silencio dormidos.  
Después, al levantarse, en niños convertidos  
regresarán a casa más puros y felices.

HADA:

Atenta lo he escuchado y hermoso es lo que dices.  
No debo hablar contigo, rápido aprendes Sapo.  
Bien se ve que no llevas en el cerebro trapo.  
Quede el cofre en las aguas donde el eco profundo  
el sueño lleve al hombre y al animal del mundo.  
Aquí tienes la llave.

SAPO:

Estoy agradecido.  
Eres un hada hermosa, no tengo otro cumplido.

HADA:

Para seguir no andemos con mentiras,  
el calificativo de hermosa me retiras.  
Soy horrorosa, soy fea y no me importa.  
Debemos aceptarnos en esta vida corta.  
Y si feos nacimos, vivamos sin complejos  
porque pronto seremos tristes viejos,  
que no supieron de amor ni de alegrías.  
Feos hay tantos, como tantos hay días.

**(El Hada entrega al Sapo la llave, en ese instante aparece la Anguila, un poco cansada.)**

ANGUILA:

Al fin te encuentro Sapo.  
¿Pensabas escaparte?

**(El Sapo va a tragarse la llave.)**

ANGUILA:

Sé original, la llave no vuelvas a tragarte.

SAPO:

Hada, toma la llave, será mejor guardada.

ANGUILA:

Como en los buenos cuentos hay tesoros y hadas.  
Señora de las alas, no sea perversa  
que en los tiempos que corren soy la única bandida.  
Y a usted no corresponde entrar en tales juegos.

HADA:

Por si no lo sabías ves al Hada del Fuego.  
**(Hace una mueca.)**

**(El Sapo lanza la llave al Hada pues la Anguila ha retrocedido impresionada por sus palabras. Pero la llave pasa por encima del Hada Madrina y va a caer sobre la cabeza del Escarabajo, que regresaba feliz con su corona de lirios, dejándolo otra vez de espaldas sobre la hierba.)**

ESCARABAJO:

Siempre el Escarabajo recibe los martirios.  
Han roto, pendencieros, mi corona de lirios.  
¿Qué veo? Es una llave.

HADA: **(Arrebatándole la llave.)**

Dame acá, Escarabajo.

ESCARABAJO: **(Incorporándose.)**

Conversar con el Hada siempre es arduo trabajo.  
Sus modales son duros, su moral no comprendo.  
Siendo su vuelo fino, lleva tan raro atuendo.

**(El Hada es perseguida por la Anguila y lanza la llave al Sapo, éste la atrapa y va saltando hacia el agua.)**

HADA:

Abre con ella el cofre, no lo deben llevar  
a otro sitio lejano, se pudiera estropear.  
Y el sueño escaparía, dejándonos despiertos.

**(Cuando el Sapo va a escapar aparece la Libélula, dejándolo atontado. La Libélula sigue su vuelo.)**

LIBELULA:

Soy hermosa, soy hermosa  
como rosa, como rosa, como rosa.  
Mi figura es luminosa, es luminosa.  
Soy graciosa, soy graciosa, soy graciosa.

**(La Anguila atrapa a la Libélula y ésta se desmaya.)**

ANGUILA:

¿Mucho te gusta, Sapo?  
Pues será un esqueleto.

HADA:

Me alegro de que pases por este amargo aprieto.

ANGUILA:

Dame pronto la llave o verás sus cenizas.

HADA:

Devuélvele la llave, porque la descuartiza.

SAPO:

Aquí tienes la llave, Anguila del infierno.

ANGUILA:

Aquí tienes tu insecto, gordo, sapito tierno.

**(El Escarabajo estaba mirando la escena detrás de la Anguila, pero nada entendía. El Hada viendo su posición estratégica, lo empujó sobre la Anguila y ésta cayó bajo él a tierra soñando la llave.)**

ANGUILA:

¿Por qué este horrible bicho cayó sobre mi lomo,  
con ese gordo cuerpo que parece de plomo?

ESCARABAJO:

Fue acá el Hada Madrina que fuerte me empujó  
y las flores de lirio contra el suelo estrujó.

*(La Libélula había cogido la llave.)*

LIBELULA:

Es de oro, es de oro, es de oro.

HADA:

Se te ha rayado el disco sin rimar el tesoro.  
Devuélvenos la llave, el Sapo te ha salvado.

LIBELULA:

Prefiero ir a mi casa con el oro encontrado.

ANGUILA:

Hazle caso a los buenos, no a mí que soy la mala.  
Devuélveles la llave o te apresan las alas.

LIBELULA:

No repliquen, me marchó porque nada he robado.

HADA:

Te detendré con magia, que hasta eso he olvidado.

*(El Hada deja tesa a la Libélula y le quita la llave, la Anguila logra salir de abajo del gordo Escarabajo.)*

HADA:

Corre con ella Sapo,  
mejor salta hasta el fondo.

*(El Hada entrega la llave al Sapo.)*

ANGUILA:

Ya empezamos de nuevo,  
mi rencor es muy hondo  
y al Sapo detendré.

HADA:

¿Cómo lo harás Anguila?

ANGUILA:

Lo electrocutaré.

ESCARABAJO:

Yo me largo en silencio,  
flores voy a buscar,  
que aunque sea muy gordo,  
también puedo volar.

HADA:

No tema Escarabajo  
verá como aniquila  
mi magia poderosa,  
la maldad de la Anguila.

*(El Hada hace pases mágicos con su vara pero no logra detener a la Anguila que continúa avanzando sobre el Sapo.)*

ANGUILA:

La magia de las hadas es cosa de los cuentos  
y creía desde chica que eran buenos inventos  
para engañar a niños que se portaran mal.  
Ya estoy más descansada y mi fuerza animal  
en este verde sapo la voy a descargar.  
Y ni el Hada ni el duende lo podrán evitar.

*(La Anguila descarga un rayo sobre el Sapo que cae en la orilla chamuscado aún con la llave en sus patas. La Anguila le arrebató la llave y sale despedida.)*

ANGUILA:

Con el oro del cofre montaré un gran casino  
donde bailen las ostras, juegue el pez asesino,  
se fumen algas tóxicas, todos nadando en vino.  
Y tendrá un nombre ingenuo: El Pargo peregrino.

*(La Anguila se lanza al agua y desaparece mientras el Hada continúa tratando de detenerla con los pases de su varita.)*

HADA:

Ya no sirve esta vara, no tiene garantía,  
los duendes comerciantes ofrecen mercancía  
barata por el precio pero en uso costosa.  
Le compraré una nueva a esa Sífide odiosa.  
Aunque tenga que darle mi cuenta de cristal.

ESCARABAJO:

No te apures, yo tengo un granito de sal  
y con él te pudiera la varita comprar.

HADA:

Te lo agradezco gordo, pero quiero llorar.  
El Sapo desmayado está sobre la orilla,  
su corazón no late, su pupila no brilla  
y en mis antiguas magias ya no tengo confianza.

ESCARABAJO:

Tú sabes como nadie mostrarnos la esperanza,  
cuando llorando estamos por nuestra mala suerte.  
Puedes al verde Sapo rescatar de la muerte.

LIBELULA:

Y creo que a mis alas las podrías mover.  
Me parece que es algo que un hada debe hacer.

HADA:

Eso es fácil, ya está. *(Con un movimiento de la vara la Libélula vuelve a volar.)*

LIBELULA:

Te lo agradezco, Hada,  
pero me voy volando que ya estoy retrasada.

HADA:

Probaré con el Sapo,  
sostendré bien mi vara,  
aunque a veces la gracia  
me resulta bien cara.

*(El Hada toca el cuerpo del Sapo y se da un corrientazo tan fuerte que es lanzada lejos de él y queda inconsciente. El Escarabajo se va asustado arrastrando los despojos de su corona.)*

ESCARABAJO:

El mundo está embrujado, la magia se ha perdido,  
ya la muerte se asoma a mi pecho aflijido.  
Adiós, ya me retiro a mi blanca terraza,  
que un buen escarabajo debe cuidar su raza.

*(Llegan las Rosas de su paseo y al ver al Hada y al Sapo sobre la hierba comienzan a llorar.)*

CORO DE ROSAS:

El era lindo, ella era buena.  
Como las hadas de magia llena.  
Lo decimos sin mentiras.  
Que hayan muerto es una pena.

HADA:

Su llanto es muy lastimero  
pero, ya nada resuelve,  
pues la vida no devuelve  
al Sapo, que aventurero  
supo ser aquí el primero  
salvando la fantasía.  
He perdido la alegría,  
porque no encuentro remedio  
para hacer que Doña Muerte  
le quite al Sapo el asedio.

CORO DE ROSAS:

Pues aquí hay niños mirando

nuestra desgracia, sentados,  
y se ven muy preocupados  
pero no están ayudando.  
Ya se pueden ir parando  
a ver qué se nos ocurre.  
Nuestra razón no discurre  
prueben la mente de ustedes,  
a ver si hacer algo puede  
la magia de los pequeños.

HADA:

Si alguno aquí se atreviera  
a darle al Sapo un gran beso  
para que a su cuerpo obeso  
la vida le devolviera.  
Yo mucho le agradeciera  
que viniera a nuestro lado,  
en vez de estar ahí sentado  
mirando todo tranquilo  
mientras el Sapo acostado  
tiene la vida en un hilo.

*(Un niño llega a la orilla y besa al Sapo sin mostrar asco alguno. El Sapo despierta. Quien esté leyendo esta historia que bese el papel para que la pueda continuar. ¿Ya lo hizo?)*

HADA:

Un niño, sin asco te ha besado  
lleno de fe, la verde frente,  
los grandes ojos abriste, de repente.  
De la muerte has sido rescatado.

SAPO:

Si vivo estoy, saltando me retiro  
al profundo misterio del estanque.  
Puede que Electra del cofre el sueño arranque,  
si no regreso, recuerda mis suspiros.

*(El Sapo se va saltando hacia el estanque, el Hada lo sigue con la vista.)*

HADA:

Cuando se tiña de azul la mansa luna  
sobre la faz del agua iluminada,  
sabrás que el sueño recuperó tu Hada  
y cada niño durmiendo está en su cuna.

*(Comienza a vestirse de negro el cielo, las nubes viudas por él se pasean y conversan en voz baja.)*

HADA:

Hilando sin razón su sueño favorito,  
donde nacen cometas y cabalgan estrellas.  
Yo les haré mirar las formas bellas  
en ese imaginar, antiguo rito.  
Adiós buen sapo, no me olvides.  
Mi fiel estrella alumbra tu ventura,  
abre del cofre la anciana cerradura  
para que al mundo entero en el soñar convides.

*(El Hada se eleva en el oscuro cielo que la hace resplandecer aún más, confundiéndola con las estrellas. A veces del cielo caen hadas fugaces, ellas son las que en realidad cumplen tus deseos.)*

### ACTO III

*Como la noche había extendido su capa sobre las aguas, éstas se habían oscurecido y las escamas de los peces relumbraban en la negrura del palacio, iluminados solamente por los ojos de las Luciérnagas y Cocuyos que se habían ahogado allí persiguiendo las lunas y los soles líquidos reflejados en el espejo del agua. Con esta extraña iluminación los tres bandidos acentuaban sus rasgos malévolos y asustaban mucho más a la familia real, que estaba atada al centro del salón. El Pez Limpiapalacios aún permanecía quieto al efecto de la descarga.*

ANGUILA:

¿Dónde está el Cofre, Rey Carpa o te achicharro?

CARPA:

Enseguida me acuerdo, fue bajo aquel guijarro.

MAMPORRO:

Aquí hay sólo esqueletos  
de hojarasca.....

GUAJACON:

Y de flores.

ANGUILA:

Vuestros cuerpos reales no han visto los horrores  
de mi eléctrica furia.

MAMPORRO:

De mi fatal violencia.

GUAJACON:

De mi andar sanguinario.

ANGUILA:

Me quitan la paciencia.  
Y debo al Rey decir lo que le va a pasar.  
Parece no entender, o no pudo escuchar,  
lo que les voy a hacer.  
Mi astucia criminal  
ya me dice que ustedes tienen triste final.  
Cuando llegue un anzuelo de las altas alturas,  
en él los ataremos y hallarán sepultura.

BATATA:

Di dónde está ese cofre, ¡Oh! Rey Carpa, impotente.  
En estas malas horas no sabes dar el frente.  
¿Es que quieres matar al hijo y a la esposa?  
Bien sé que para ti puede no ser gran cosa.  
Pero no he de volver a esa horrible cocina  
que la otra vez el traje se me embarró de harina.  
Y la copla que cantan esos niños, me mata.

CORO DE BANDIDOS:

"Estaba la Reina Batata  
sentada en su trono de lata,  
el cocinero la miró..."

TILAPIO:

A la Reina Batata, a su nené no.

BATATA:

¿Quieres Bebé quedarte la noche de castigo,  
arrastrando en la arena tu verdinegro ombligo?  
Di, por favor, Rey Carpa, dónde ese cofre escondes.

ANGUILA:

Tu débil voz no escucho.

TILAPIO:

¿Por qué no le respondes?

*(El Rey trata de responder pero la voz no le sale y gesticula provocando extraña pantomima. La razón es que ha visto al Sapo, que escondido dentro de gran bota, se ha acercado hasta el grupo portando un enorme cepillo de dientes.)*

ANGUILA:

Sabes Rey, me impaciente, tu texto se demora.

BATATA:

¿No ves que te pregunta la eléctrica señora?

TILAPIO:

Mamá, que es una rana.

ANGUILA:

Se calla o lo achicharro.  
Para ser hijo suyo es un bebé muy guarro.

**(El Sapo se traslada dentro de la bota hasta detrás del Mamporro y el Guajacón y se coloca entre ambos. Levanta el cepillo y lo deja caer sobre la cabeza del primero. El Mamporro queda mareado y furioso.)**

MAMPORRO:

No me gustan tus brutas jugarretas,  
si no te tranquilizas morderé tus aletas.

ANGUILA:

Otra vez se dividen, es malo en la batalla.

MAMPORRO:

Electra, es que sin duda Guajacón es un canalla.  
Sin razón ni motivo a traición me ha golpeado.

GUAJACON:

Mamporro mentiroso ni siquiera he rozado  
tu sucia anatomía.

ANGUILA:

Silencien su lenguaje,  
discuten como jueces y yo a robar los traje.  
Y parece que el Rey sin habla se ha quedado.

**(El Sapo vuelve a lanzar el cepillo pero esta vez lo descarga sobre el Guajacón.)**

GUAJACON:

No pensé que pudieras pero te has descobrado,  
probarás mis aletas desde chico entrenadas.

MAMPORRO:

Con mi afilada concha te daré puñaladas.

**(La Anguila se le encima y lo sacude.)**

ANGUILA:

Ustedes son ladrones, no peces peleadores  
y rebajan la especie de los estafadores.

BATATA:

El bebé está asustado de ver tanta violencia.  
El tesoro hace falta que le des con urgencia,  
para que se retire.

ANGUILA:

Cobrando, nos largamos.

GUAJACON:

Y sin un centavito llorando los dejamos.

CARPA:

El tesoro que buscan, lo oculté bajo el trono.  
¿No saben que al decirlo mi reino desmorono?

**(El Sapo da dos fuertes golpes a los dos compinches de la Anguila y éstos se desploman sobre la arena.)**

TILAPIO:

Ese objeto se mueve.

BATATA:

Te llevaré al psiquiatra.

CARPA:

Tú eres la que de niña debiste ir a un pediatra.

ANGUILA:

Precisamente ahora se duermen en la arena.  
¿Es que al placer del robo vuestra mente es ajena?  
Y en la hora decisiva se ponen a roncar.  
Con un rayo sus cuerpos debiera despertar,  
pero sola el tesoro con gusto llevaré  
y cuando éstos despierten ya bien lejos iré.

**(La Anguila se dispone a levantar el trono y mientras lo intenta el Sapo utilizando un bisturí libera a la familia real. Ellos una vez liberados, agarran entre los tres el**

**inmenso objeto y se enciman a la Anguila.)**

ANGUILA: **(Mientras levanta el trono.)**

Me compraré una playa, de vino saciaré  
mi reseca garganta. Un traje vestiré  
bordado en grandes perlas y cuentas de coral.  
A los mares enteros les quitaré su sal,  
a los ríos, la arena, el agua, los colores.  
Venderé de los peces los mágicos olores.  
Todo puede el dinero, con su valor conquista  
lo maldito y lo bueno que en este mundo exista.  
Al fin, ya veo el cofre con solos dibujados,  
seguramente dentro descansan apretados  
pesetas y doblones, rubíes y esmeraldas.

CARPA:

Anguila pordiosera, cuida más tus espaldas.

BATATA:

¿Por qué hablaste, Rey bruto?

ANGUILA:

Así que andaban sueltos.

BATATA:

Anguila, ya estás lista.

TILAPIO:

Locos nos hemos vuelto.

ANGUILA:

Ignoran que su objeto asesino, es de metal,  
y apurados olvidan que mi arma principal,  
eléctrica, reduce sus cuerpos a esqueletos.  
Sus escamas, cenizas volveré por completo.

CARPA:

¿Escuchaste Bebé? Dejemos la cuchilla.

TILAPIO:

Mi padre estaba mudo, resulta que ahora chillaba.

BATATA:

Hazle caso, hijo mío o nos hará papilla.

**(La Anguila lanza un rayo pero la familia real logra soltar el bisturí a tiempo. El Guajacón y el Mamporro despiertan con el estruendo y comprendiendo lo que sucede nadan hasta el bisturí y lo recogen amenazando con él a los Reyes.)**

GUAJACON:

Los haremos rodajas.

MAMPORRO:

Más finas que la arcilla.

GUAJACON:

Yo quiero las aletas.

MAMPORRO:

Yo sus pálidas colas.

ANGUILA:

Yo aprovecho el suceso y cargo el cofre sola.

**(El Sapo aún dentro de la bota persigue a los dos compinches y les patea las colas, éstos se asustan y dejan caer el bisturí volviéndose para mirar. Los Reyes y su hijo recogen el arma y avanzan sobre los malhechores.)**

CARPA:

Bien hecho estuvo Sapo, ganaste una medalla.

ANGUILA: **(Cargando el cofre que del trono se le cae.)**

¿Puede ser que esté vivo este bufón canalla?  
Vengan a mí los rayos, mi eléctrica metralla  
hará frente a nosotros, de luz, una muralla.

Si lograste salvarte bufón, ya morirás.  
Y con esta familia de reyes, quedarás  
por siempre convertido en arena plateada.  
Atrápenlos secuaces, quiero ver estropeada  
a la sencilla estirpe de estos peces ligeros.

CARPA:

Yo siempre estoy rodeado por grandes pendencieros.

BATATA:

Deja ya las excusas y escapemos, esposo.

TILAPIO:

Es lo mejor que has dicho, Mamá.

SAPO:

Ya estoy ansioso  
por salvar ese cofre, de aletas tan malditas.

CARPA:

Huyamos a la torre de las algas marchitas.

BATATA:

Mejor nos escondemos debajo de una piedra.

SAPO:

Costumbre de Batatas, quizás tras una hiedra  
que penetra en las aguas, buen refugio encontremos.

MAMPORRO:

Ataja, que no escapen, ya casi los tenemos.

GUAJACON:

Este sapo resbala, el nené es pendenciero,  
me ha mordido la aleta, dejando un agujero.

*(Se arma un gran enredo y los peces nadan vertiginosamente. La Anguila tropieza con el Limpiapalacios y ésta comienza a barrer y a sacudir con sus escobillas. El Guajacón pasa por su lado persiguiendo a la Reina y él lo atrapa y le sacude el cuerpo como a un objeto más. En medio de la gran alteración cae de nuevo un gran anzuelo, todos quedan estáticos, el Mamporro queda atrapado y el anzuelo se lo lleva. La Anguila se detiene sorprendentemente.)*

ANGUILA:

Esta escena es absurda, no va con mi persona.  
La tonta carrerilla mi imagen desmorona.  
Guajacón, el tesoro cojamos y huyamos,  
no nos detengamos, nunca atrás miremos  
porque le perdemos como al buen Mamporro.

GUAJACON:

Aquí está su gorro.

ANGUILA:

Sueltan ese cofre, pues tengo la llave.  
Sé que ustedes tienen un carácter suave,  
y también que saben lo que puedo hacer.  
La dorada llave habré de perder.

SAPO:

Hagan lo que dice la vil desgraciada.

BATATA:

¿Bufón, estás loco?

SAPO:

Yo pienso en el Hada.

BATATA:

Que está trastornada.

BEBE:

Cállate Mamá.  
El Sapo ya sabe lo que pasará,  
también por supuesto, lo sabrá Papá.

CARPA:

¡Oh! Bebé Tilapio, saberlo no quiero.  
Porque en un segundo seré un pordiosero.

SAPO:

Dejemos que Electra  
el cofre destape  
y en su propia trampa  
el sueño le atrape.

GUAJACON:

Guardemos el oro.

ANGUILA:

Espera mocososo.  
Por ver el dinero pareces ansioso.

*(De repente cae el Mamporro.)*

GUAJACON:

No contaba contigo al dividir los bienes.

MAMPORRO:

No soy pez comestible, aquí otra vez me tienes.

ANGUILA:

Espera un momento, que debo confirmar,  
en este nuevo atraco no podemos fallar.  
La llave prodigiosa penetra en el cerrojo  
y cumplo, como siempre, con todos mis antojos.

*(La Anguila abre el cofre y al hacerlo brota de él una música y una luz mágica. Es una cajita musical que estaba en poder de las hadas después que algún niño la dejó olvidada en las hierbas.)*

ANGUILA:

¡Pero esto es una estafa! ¡Han robado el dinero!

GUAJACON:

Te lo dije, el estanque parece basurero.

SAPO:

Es el cofre del sueño.

MAMPORRO:

Nunca un pez ha dormido.

ANGUILA:

Pero sí bien asado nos lo hemos comido.  
¿Dónde escondiste el oro?

BATATA:

Carpa, dilo por fin.

TILAPIO:

O veremos el fin.

CARPA:

Será el agua carmín pero no lo diré.  
Encuéntrenlo si quieren.

ANGUILA:

Te crees Rey, astuto, pero me vengaré.

*(Electra va a lanzar su acostumbrada descarga. La música sube de tono y el gesto se convierte en un paso de baile.)*

ANGUILA:

¿Por qué el rayo no viene? ¿La maldad me abandona?

GUAJACON:

Creo que está en apuros nuestra santa patrona.

MAMPORRO:

¿Habrá perdido el juicio? El baile ya ha pasado.

ANGUILA:

Es la música esa que del cofre ha brotado.

CARPA:  
Es mi canción de cuna, ese es todo el secreto.

ANGUILA:  
Te ordeno detenerla.

GUAJACON:  
Se mueve sin objeto.

BATATA:  
Nené, saca tu almohada que vamos a dormir.

TILAPIO:  
¿Al país de los sueños nos tendremos que ir?

BATATA:  
A los gruesos ronquidos vamos a visitar.

MAMPORRO:  
Por favor, Doña Electra, pare ya de bailar.

ANGUILA:  
Si yo pudiera, idiota.

GUAJACON: *(Bailando.)*  
El mal me has contagiado.

MAMPORRO:  
Y también se retuerce mi cuerpo contrariado.

ANGUILA:  
Yo siento una fatiga, un bienestar, un sueño...

LOS SECUACES:  
De nuestros propios actos ya no somos los dueños.

BATATA:  
¡Qué placer siento ahora!, me voy a recostar.

CARPA:  
Para que tengas sueños te quisiera besar.

BATATA:  
Deja los galanteos, no es momento de excusas.

TILAPIO:  
Mamá, Papá te quiere, ¿Por qué tú lo rehusas?

BATATA:  
Porque nos ha engañado y nos tuvo despiertos,  
de los siglos los siglos con los ojos abiertos.  
Si quieres alcanzar a poseer mi amor,  
a ti, Rey del estanque, te pediré un favor.

CARPA:  
Haré lo que me ordenes.

BATATA:  
Corona a tu Bufón.

CARPA:  
A tener un Rey Sapo no veo la razón.

BATATA:  
O le das la corona o me marchó en el acto.

CARPA:  
Son amor los amores y son pactos, los pactos.  
Buen Sapo, mi corona, irá sobre tu frente,  
pues eres del estanque el más inteligente.

*(La Anguila y sus secuaces han quedado rendidos sobre la arena, las aguas se tiñen de azul. El Limpiapalacios se extraña pensando que es más desecho tóxico y continúa barriendo.)*

CARPA:  
Reunida la familia estará la noche entera.

BATATA:  
Y cuando despertemos serás un pez cualquiera.

SAPO:  
Todos podrán dormir, el estanque dichoso  
soñará cada noche sus sueños caprichosos.  
Se ha vuelto azul la esfera, el Hada está contenta.  
La música del cofre la esperanza le aumenta.  
Y la bondad reparte a todos en la tierra.  
Los pesares aleja y la maldad destierra.  
Tú me escuchas, buen Hada, el sueño está salvado.  
Y los peces del reino con él se han encantado.  
Si a este Sapo le escuchas, cántale tu canción,  
que da reposo al cuerpo y luz a la razón.

PEZ SOL: *(Entrando.)*  
Creo que al fin, ¡oh! Sapo,  
mi cuerpo va a morir.

SAPO:  
Pez Sol, ya no te aflijas, sólo vas a dormir.

*(La voz del Hada comienza a escucharse como una bendición. Penetra en las aguas suavemente y todos los peces bailan a su modo la danza del sueño. Cada uno baila con su almohada.)*

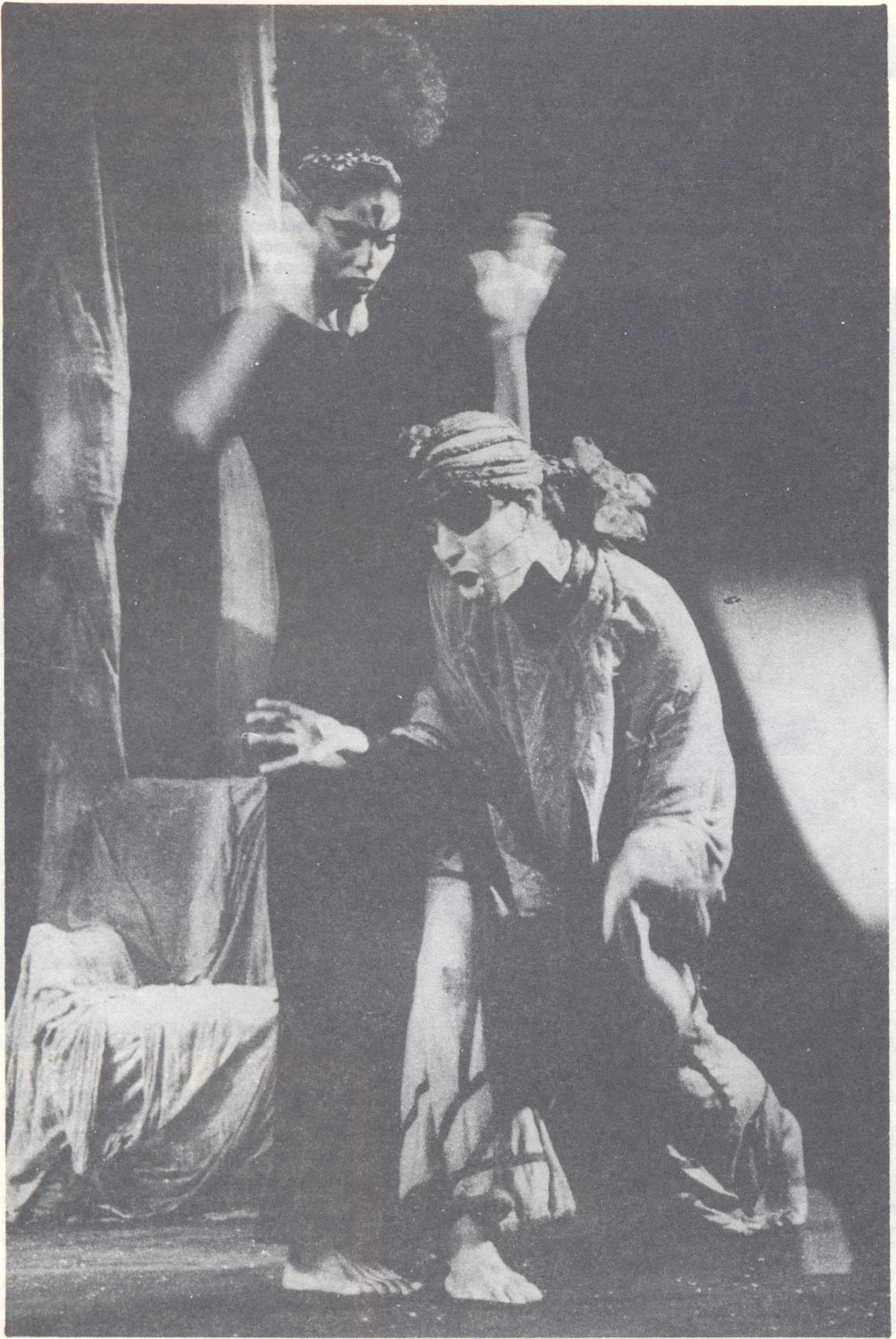
VOZ DEL HADA:  
Escuchen todos  
la canción de cuna,  
que hizo la luna  
para soñar.  
De cualquier modo  
que tú la cantes  
en el instante  
vas a roncar.  
Codo con codo,  
malos y buenos  
quedan ajenos  
al reposar.  
Llevar igual corazón  
pero distinto motivo.  
Si todos estamos vivos  
amar es buena razón.  
El corazón al latir  
ponga la mente a volar  
y con la voz a cantar  
la canción para dormir.  
Escuchen todos  
la canción de cuna  
que hizo la luna  
para soñar.

*(Los peces quedan totalmente dormidos y roncan con sonoras burbujas. Después de la danza la Reina duerme junto con el Guajacón. El Rey tiene una aleta sobre la Anguila, el Bebé es acunado por el Mamporro, el Pez Sol está quieto como un recién nacido y sonríe con toda su cara de pez. El Sapo, ya soñoliento, ve que el Limpiapalacios aún continúa barriendo.)*

SAPO:  
¿Por qué Limpiapalacios, continúas barriendo?  
¿No ves todos los peces de este reino durmiendo?

LIMPIAPALACIOS: *(Sin dejar de barrer.)*  
En dormir, por ahora, no tengo prisa alguna.  
Todavía me falta por sacudir la luna.

*(El Limpiapalacios continúa sacudiendo, pero la lenta melodía lo va tranquilizando hasta que cae despacio, rendido sobre las baldosas de arena. Sobre el estanque brilla, azul, la luna llena. Por el cielo cruza una estrella fugaz.)*



Luego de este breve análisis, se imponen varias preguntas: ¿Es **Fábula del insomnio**, un espectáculo para niños o la complicada estructura de esta comedia musical despierta en el adulto al niño que lleva en su interior? ¿Posee el niño capacidad interpretativa profunda o en el transcurso inmediato de la representación se apropia de una "utilería mental" para comprender la historia? ¿Gusta solamente **Fábula del insomnio** por preservar en su discurso

recursos estilísticos de carácter lírico? ¿El heroísmo cotidiano del espectador se crece aún más, sea este niño o no, ante el heroísmo sui géneris de estos personajes?

Respuestas todas que dependen del espíritu del espectador para captar la esencia del verso; de la libertad individual para activar los mecanismos de recepción.

Ante este fenómeno de comunicación crece el marco de la representación arrastrándonos hasta un espacio fértil, no habitual, indescifrable y nos descubrimos "gozando" con una literalidad arraigada en la picardía de la tradición cubana.

El estilo repentista que caracteriza a Joel Cano, nos sumerge en una naturaleza propia que no renuncia a sus orígenes más característicos, por el contrario, busca la modernidad "jugueteano y divirtiéndose" con una narratividad que nos abraza y estremece por dentro.

El verso recrea la impronta de nuestra realidad en el latente espacio que se erige desde los rincones más inusitados de la fábula; la aparente marginalidad de estos personajes tropieza con la perspectiva humana e impregna a la historia de una intemporalidad que condiciona el entorno de la representación.

La proyección estética instaurada por Raúl Martín sobre la escena permite en el espectador lecturas no unilaterales y preña las imágenes de una espiritualidad que potencialmente traduce lo bello. Hay en el espacio escénico una convergencia de significados que hacen de la acción un proceso dinámico continuo.

El sitio de la acción se revitaliza porque el actor se traba con su personaje y lo vemos trascendido en él, dimensionado en una historia que nos impone el enjuiciamiento.

Apreciamos una gestualidad no elaborada que por momentos, instantes muy significativos, se hace extrateatral porque explora el terreno de la sensibilidad colectiva.

En la representación de **Fábula del insomnio** todo está elaborado por contraste con intención concienzuda. La verosimilitud y el coloquialismo recorren el espectáculo haciendo de la teatralidad un hecho concreto y legítimo.





¿Dónde radica quizás la imagen más genuina de esta vivencia escénica? ¡En el actor! En su capacidad para ennoblecer con su historia, la historia de la ficción, la historia contemporánea, la historia que el hombre fragmenta en su irreverente proceder.

Si algo verdaderamente positivo hay que destacar en estos actores, es la entereza de sus propuestas y la repentina espectacularidad de sus creaciones donde no hay estereotipos ni actitudes caricaturescas.

He de hacer en especial un reconocimiento para Xiomara Palacio, una actriz de experimentada labor en la escena, que en su Guajacón y Hada Madrina, exhibe su incuestionable maestría y hace reverdecer su figura a través de caracterizaciones plenamente seguras con las que logra sensibilizar a todos los espectadores; el desbordamiento poético de sus relatos nos conquista y conmueve. Su trabajo, además de ser agudamente significativo, es sincero y estremecedor.

El vestuario, diseñado y confeccionado por Raúl Martín, es impresionante por su peculiar elaboración y admirable por su grado de expresividad; el color y las caprichosas formas que lo componen, improvisan inesperadamente figuraciones que nuestra imaginación se encarga de organizar pacientemente.

La música de Aimée Nuviola es simplemente mágica, es el anzuelo de oro de la historia; sorprende por la natural sencillez de su cautivadora ejecución y por la sensibilidad depositada en su partitura.

**Fábula del insomnio**, como espectáculo, ha sido un suceso de repercusión considerable para el Teatro Nacional de Guiñol. Esta representación ha demostrado que el niño también puede disfrutar con lo no ilustrativo al saber compartir su universo; y que su mirada puede ser tan honda y laserante como la del adulto porque ambos forman parte del mundo real abordado.

# PAPITO: la magia del títere

Ignacio Gutiérrez

fotos: SILVERA



Aunque quizás por su título podamos pensar que estamos ante una obra de teatro para niños pequeños que trata un asunto actual (los papás, los nenés y la psicología), no es así, **Papito** nos cuenta la interesante historia de un negrito que busca a su padre quien escapó a un lejano pelenque y que para encontrarlo se enfrenta a una serie de peligros que lo hacen hallar su verdadera identidad.

La esclavitud y todas sus secuelas no son nada nuevo en nuestra literatura infantil; recordemos a **Ruandi**, de Gerardo Fulleda León, ya un clásico de nuestro teatro, el premio de teatro Concurso de La Edad de Oro, **Los horrores de la esclavitud**, de Francisco A. Pardeiro y María A. Martínez o el dibujo animado del ICAIC sobre las aventuras de un cimarrón y tantas otras que de forma directa o indirecta asumen dicho tema.

Pero lo que hace original a **Papito** es el tratamiento que el matancero Hugo Araña, dio a su material histórico-folklórico profundizando en la búsqueda de las imágenes a través, tanto del texto breve y sugerente, como de la acción fraccionada y en constante desarrollo. Es ese mundo mágico de múltiples imágenes que a ritmo acelerado proyecta la obra, lo que la hace ideal para a partir de ella realizar un novedoso montaje de lo que se ha dado en llamar teatro-acción o teatro-imagen.

Sin duda los valores antes expuestos, entre otros, fueron los que impulsaron a Armando Morales a dirigir **Papito**, con los actores del Proyecto Teatral de la Villa (Guanabacoa). En esta oportunidad, Morales también realizó los diseños y es incuestionable que esa facultad que él posee (director-escenógrafo) fue condición indispensable para obtener los magníficos resul-

tados alcanzados, ya que si como director artístico supo encontrar en los desdoblamientos la fuerza que motivara a los actores la correcta incorporación de los personajes, como diseñador logró captar en los textos y acotaciones, toda la riqueza que éstos le brindaban y, en sus diseños escenográficos, de vestuario y títeres, reflejó de manera excepcional el exuberante mundo plástico de la campiña cubana.

Al estar fragmentada en breves escenas, la obra le estaba proporcionando a Morales la oportunidad de emplear lo que nosotros conocemos por técnica mixta (actor a la vista y títeres de distintas técnicas) la que fue utilizada por él como basamento del hermoso juego escénico que se consigue a lo largo de toda la puesta.

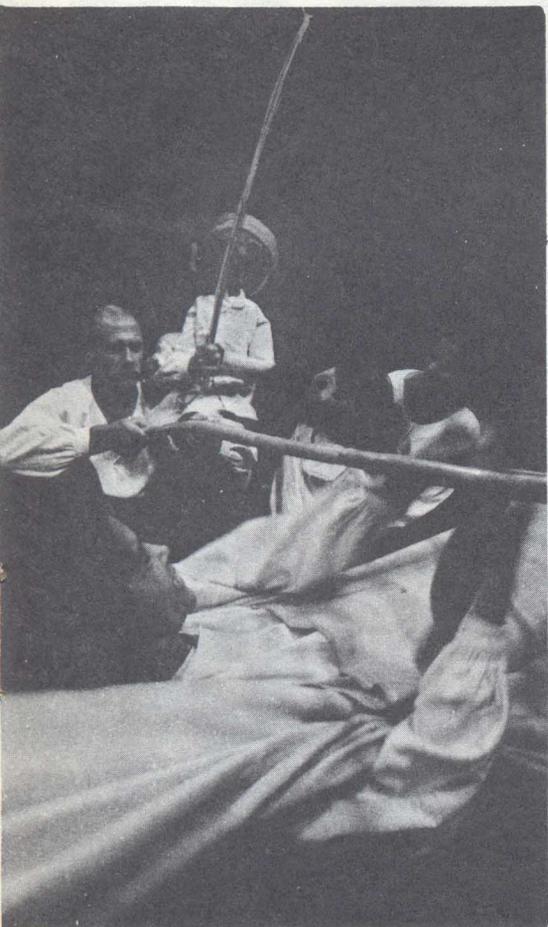
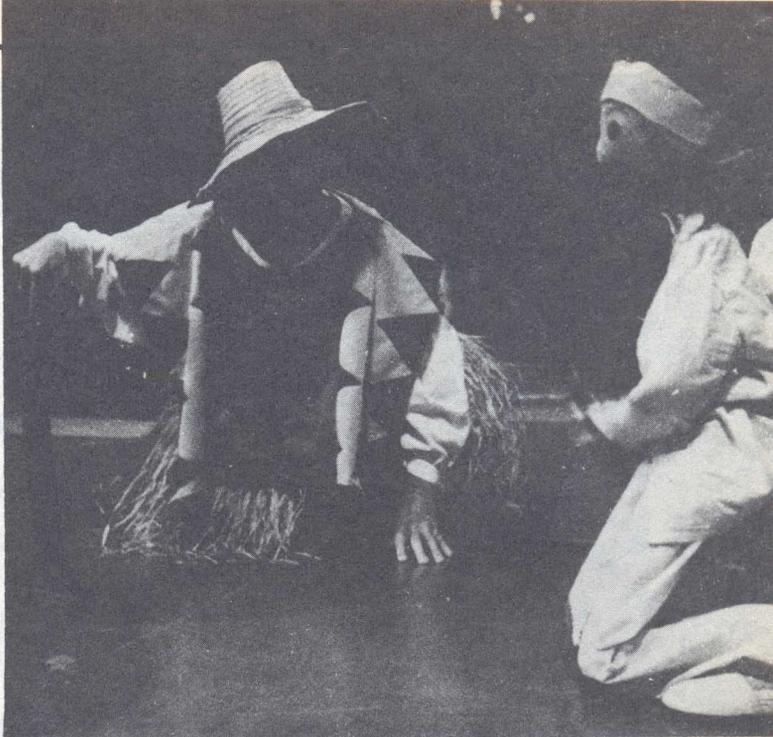
Desde que el retablo convencional dejó de ser para nuestros teatristas un impedimento en el proceso creativo se viene desarrollando en Cuba dicha técnica; pero muy pocas veces se había logrado que esas innovaciones escénicas se fundieran en un todo orgánico, coherente y de alta homogeneidad como en **Papito**.

En este novedoso montaje el espectador ve al actor pero es el títere el que roba su atención, uno sabe que los personajes son representados por distintos actores pero sigue como hipnotizado las acciones del títere, es así que se mezclan y entremezclan actores-títeres para brindarnos a través del cuerpo, la manipulación y la voz, la correcta visión del personaje, ya sea deidad, persona o animal.

Lo interesante es que el juego escénico no se nos oculta y es por eso, que la magia teatral lo envuelve todo y el espectador se deja arrastrar por ella.

En **Papito**, ocho actores (María Elena Tomás, Daymarely Méndez, Katiuska Núñez, Nancy Reyes, Luis Martínez, Félix Leal, Roberto Martínez y Sahimel Cordero) incorporan más de veinte personajes; en determinado momento se convierten en jutía, cocuyos, perros, grillo y árboles o montes y son Oggún, Egguá, Olorúm u Òshún y le cantan y bailan a esos orishas y además producen cientos de imágenes llenas de colorido y plasticidad. Luz, música y actores en un espacio circular son suficientes para ofrecernos momentos de verdadera teatralidad.

¿No existe el retablo en esta puesta en escena de **Papito**? Aquí el retablo es un actor, una tela, una agrupación, se descompone y se vuelve a armar, según las exigencias y necesidades de la obra. Así resulta que la animación a la vista del público está en realidad en función de la belleza y clarificación del espectáculo y no se convierte en un mero capricho de estar a la moda.



Por supuesto que para satisfacer las exigencias de un director con la trayectoria de Armando Morales hay que ser un condecorador de las distintas técnicas contemporáneas de actuación, desde la biomecánica de Vsevolod Meyerhold hasta el fraccionamiento de Peter Brook, sin olvidarnos de los aportes de Eugenio Barba y su teatro antropológico. Sin un profundo conocimiento de esas técnicas ningún actor puede sacar adelante una propuesta teatral tan compleja como **Papito**.

Por eso resulta difícil hablar de actuación en los términos convencionales en un montaje como éste y pienso que es mucho mejor analizar la capacidad del P.T.V. para transmitirnos imágenes, para desdoblarse, y para interrelacionarse, cosas que ellos hacen con vitalidad, limpieza y armonía.

Pocas veces en los últimos años nuestro teatro para niños y jóvenes ha alcanzado tan alto nivel de calidad artística como el que logra Armando Morales en **Papito** con el colectivo del P.T.V., donde ellos no sólo demuestran sus aptitudes interpretativas, sino también su maestría en la manipulación de títeres, peleles, marotes y marionetas.

Se acerca el XI Congreso de la ASSITEJ y su Festival Internacional, no hay duda que espectáculos como éste serán una digna representación de nuestro movimiento teatral en dicho encuentro.

# Alquimia y lucidez **Bajo raíces**

---

Roberto Pérez León



Cuando en febrero de 1990, Rosario Cárdenas se decide por la experimentación independiente y sucede el debut escénico de su grupo Danza Combinatoria, no sospechábamos que se iniciaba la elemental ronda para una fijación con esmero. **Co(n)m(b)inatoria-09** fue el primer aseo -quizá dudoso, pero fiel- de esta mujer que es ya una tierna y agresiva presencia en el ámbito de la danza contemporánea o más contemporánea entre nosotros.

Rosario Cárdenas desata su vigilia en la búsqueda de un lenguaje propio desde que en 1980 estrena en Danza Contemporánea de Cuba (D.C.C.), **Reflejos**, creo que su primera obra como integrante de la Compañía Nacional. Luego, vinieron más trabajos que recuerdo complacido: **El ángel interior**, **Del espectro nocturno**, **Dédalo**, entre otros que suman casi una decena, todos enriquecedores del repertorio de D.C.C., aunque hace ya bastante que no los vemos aparecer en escena. Tengo la impresión de que **Dédalo** (1989) rompió los cauces y desbordó las posibilidades de la propia Compañía y los de la misma Rosario como coreógrafa. Es entonces que decide crear un grupo para fundar un discurso danzario sustentado en el laberinto cotidiano del movimiento azaroso y común de todos los días, en el análisis combinatorio que ofrecen las matemáticas y en la hondura poética de la presencia elemental de José Lezama Lima.

No fueron dádivas del azar las que empujaron a Rosario Cárdenas a ordenar sus presupuestos artísticos. Tampoco debió haberlos imaginado. El desarrollo de su trabajo confirma que se trató de un impulso netamente creativo, misterioso y doloroso cuando se dio cuenta de la necesidad que sentía de expresar su mundo interior por otros rumbos. Hasta hoy lo realizado por el grupo es la consecuencia de un hecho irremediable, una cita con el riesgo y el espacio de múltiples espectros en las más de diez propuestas que ya atesora Danza Combinatoria en sus casi tres años de fluir.

Del más reciente trabajo quiero hablar, sólo por su cercanía y por tratarse de un asunto concerniente al proceso cósmico, a la trama inescrutable que abarca las estrellas y los yunques que "bajo raíces" tiene lo cubano. **Bajo raíces**, y no bajo cuerdas, se llama la obra que se estrenó en el teatro Mella de La Habana y luego volví a ver en el Sauto de Matanzas.

**Bajo raíces** da forma reconocible a las visperas, zozobras y alarmas que el movimiento, como un continuo, como una sucesión causal, provoca en la elaboración artística de Rosario Cárdenas. Los ordenamientos, accidentes, el crecimiento y la desmesura de la imagen como historia posible -tal y como lo concebía el dador de **Paradiso-**, se colocan en la precisa posición del laberinto y la cadencia de un verdadero acto de fe, en esta obra que atraviesa la red que posesiona el ayer y el orbe de



fotos: ERNESTO FERNANDEZ



estos días que narran sus trabajos con conciencia de agotar lo por venir.

**Bajo raíces** verifica todo un proceso de definición de una línea de trabajo consciente. Es palpable una técnica y una metodología con carácter específico. La sucesión de los cuadros coreográficos conformantes dan como resultante una imagen causal, permiten realizar una lectura significativa y significativa a través de células, en combinatoria estética y formal, que despliegan una concepción dramática de intensidad y tensión energética donde se desplaza el movimiento que consigue focos propiciatorios para la multiplicidad direccional no sólo del discurso coreográfico, como diseño de una morfología, sino del concepto medular que transita la obra.

Las estructuras internas que mueven la puesta, se elementalizan y perduran al coincidir con el lenguaje coreográfico estructurado en niveles de percepción que hacen posible la acción escénica. De manera totalizante la obra demuestra lo signico de la danza. El espectador puede reconocer el espacio potencial que es el cuerpo-voz capaz de confirmar la imponente perdurabilidad del movimiento como talismán y anaquel de infinito fulgor.

El cuerpo-código-abierto en la medida en que se interioriza, se aprehende con pasión creadora, aporta y nutre un universo intelectual imprescindible en la cultura somatizada cuando la danza explora y sincera la expresión que va del pensamiento al músculo. Los movimientos de actitud natural son fuente inagotable de expresividad, y esto está claro en Rosario Cárdenas que ha podido llegar a una obra como **Bajo raíces**, donde la búsqueda y el encuentro de un lenguaje brújula, propicia la elaboración de ideas y la creación de conciencia, lo cual es la finalidad de todo hecho artístico.

**Bajo raíces** no se sitúa en la otra orilla y nos traduce en movimiento lo cubano. La obra se compromete en la medida que con turbulencia va desvelando, de forma inequívoca, un pensamiento sintetizador guiado por la imaginación y alcanza así una refinada versión de lo nuestro a través de malabarismos gestuales de lo sensorial y conceptual, y de la percepción del invento y el esfuerzo que es la Historia.

Siento en esta propuesta de Danza Combinatoria la ebullición interior ordenada de

quien tiene muy lúcidas ideas y sabe bien cómo expresarlas. El resultado es espléndido. Distintas mutaciones como destellos subrayan la transitoriedad y aceleración históricas de los diferentes cuadros coreográficos. Cinco intérpretes utilizan el espacio escénico con notable ingenio. El diseño coreográfico se desplaza en un desierto escenográfico que se repleta con el esmerado trabajo de las luces, diseñadas por Raúl Martín, quien también concibe el vestuario que es por su color algo monótono y en alguna medida, por su factura, impide ver en toda su dimensión la potencia del movimiento. No obstante, Rosario Cárdenas, Ana Isabel Matos, Eruadyé Muñiz, Arais Vigil y Jorge Hernández se mecen con equilibrio danzario y hasta actoral en el protagonismo que se distribuye en cada una de sus apariciones y desapariciones de precisos itinerarios para



metáforas escénicas que no se debilitan ni prolongan al punto de agotar el mito, la ficción, la historia, los sueños y la memoria que se evoca.

La música es una presencia importante en esta puesta: nostalgia, coincidencias, soledad, controversia y animosidad logra Juan Piñera en una banda sonora de versiones sobre Bach, Céspedes, Fornaris, Claudio Monteverde y Eduardo Sánchez de Fuente, además de la visitación y el reflejo activo de un Piazzola que ayuda en el afán por conmovir de manera esencial cuando **La Bayamesa** profundiza la unidad de estilo, suscitando una enorme cantidad de imágenes y una extraordinaria riqueza de vocabulario hecho de latidos per-

sistentes que nos llegan desde abajo, por donde mejor se disfrutan las raíces.

**Bajo raíces** dialoga y pacta con un movimiento que personaliza emociones remotas, y suma y burla lo convencional y cotidiano a través de una arquitectura de energía teatralizada. Danza Combinatoria congrega y disgrega, se enfrenta a lo neutro y a la cancelación de la percepción crítica. Se sabe cerca ya de una fórmula de comunicación. Creo que precisan de un espacio sistemático, periódico, para poder seguirlos y confrontarlos. Quiero decir, requieren, como uno de nuestros mejores grupos dancarios, una programación más puntual que contribuya al rescate de un público para la danza contemporánea, que sospecho disperso dada la irregularidad de las apariciones de esta modalidad de las artes escénicas entre nosotros.

# Prolongación escénica de un ritual secreto

---

Raúl Alfonso



La peste destruyó la organización matriarcal de las Amazonas, un solo hombre, el Payé, fecunda en el lago a todas las mujeres, una de las cuales alumbrará a la diosa que probará las frutas mágicas del árbol y engendrará a Yurupary, el hijo de las estrellas enviado del sol, que iniciará las enseñanzas de sus propias leyes e introducirá a los hombres en el ritual secreto de las flautas. Estas se convierten así en el símbolo de la Nueva Sociedad dominada por los hombres. Las mujeres serán excluidas del ritual, pero Curán, inquieta y apasionada, aprende en secreto el rito enseñado por Yurupary a los hombres, roba las flautas y trata de instaurar su antigua organización. Yurupary desata sus poderes mágicos, somete a las mujeres y destierra a Curán que se lanza al vacío desde un risco situado en lo alto de la Gran Cascada. Algunas noches, el espectro de Curán aparece en la cima, recortado contra la luna, soplando una flauta cuyo sonido se extiende como un lamento por toda la selva...

La mujer que, aún hoy, toque o vea una de las flautas rituales debe suicidarse.

Con **Curán o La Rebelión de las Flautas**, espectáculo presentado por el Ballet de Cali en el XIII Festival Internacional de Ballet de La Habana, asistimos a un suceso escénico plagado de oscuros significados, donde prima la veneración del indígena colombiano a un mundo mágico-natural poderoso que hace y deshace, trasciende o hunde en el anonimato más feroz al hombre, víctima de las fuerzas mágicas visibles u ocultas y de sus propias fuerzas sometidas a los impulsos de ancestrales voces interiores.

Llama la atención el detallado estudio del mito colombiano del Yurupary que da origen al ballet, la selección de una de las siete variantes y el desarrollo dramático de la misma. Concebido como un ballet de argumento, respetando los conceptos teatrales de introducción, desarrollo, clímax y desenlace, el ritual de las Flautas Mágicas, devenido en ritual coreográfico, estimula al espectador y lo insta desde el primer momento, a través de una banda sonora selvática que contribuye a enrarecer la atmósfera en la fría sala, a penetrar el mundo inquietante y carnal donde la realidad y el sueño, la voluntad natural y la humana pugnan por imponerse.

El ballet, abstracto en su esencia, propone convenciones que se rompen o no a gusto del creador y del desconocido sujeto que consume activa o pasivamente el espec-

táculo. Los cuerpos de los bailarines del Ballet de Cali marcan los extraños signos rituales, convierten una pierna o brazo en rama, pilar, flauta, tentáculo, desestabilizan el concepto retrógrado de que el ballet es solamente **arabesque, fouetté** y nada más. **Curán o La Rebelión de las Flautas** trasciende la técnica del ballet clásico (la más rígida) para incorporar también elementos más contemporáneos proyectados escénicamente desde la ruptura del eje clásico para apropiarse la libertad corporal de la Danza Moderna, el trabajo con la planta del pie, la interpretación dramática más teatral, el trabajo con las diagonales escénicas, la profundidad y los distintos niveles creados en el escenario. Palpita en esta obra (¿Ballet? ¿Danza? ¿Ballet-Danza-Teatro?) parte de la gama gestual del indígena que guarda aún el misterio de las flautas, sus bailes, movimientos, gestos y actitudes corporales y psicológicas. La obra no devela misterios, envuelve, sugiere, y creo que ahí radica, desde un mito relatado como un cuento al anochecer, el principal acierto del espectáculo.

El coreógrafo cubano Gustavo Herrera logra la fusión entre los movimientos establecidos del ballet y la nueva gestualidad apropiada del estudio hecho en las tribus colombianas. Cabe destacar el esmerado trabajo coreográfico con las piernas, los brazos y ese peculiar movimiento que por momentos se da a la cabeza de los bailarines; la extraña conformación de los grupos escénicos, ora pirámides humanas, ora promontorios, ora extrañas plantas (noto con placer reminiscencias del ballet *Dionaea*, obra del propio Herrera y una de sus más elevadas creaciones). La coreografía de **La Rebelión...** es sugerente, hermosa y complicada, transita de la depurada **pirouette en attitude** al movimiento cortado de la danza, del paso natural en la vida cotidiana a la actitud silenciosa y oscura del indígena, del fondú a la planta.

Para muchos es incomprensible cómo el indígena ha conservado sus ritos, secretos, costumbres y gran parte de sus estructuras sociales por encima de quinientos años de subestimación e implantación de diferentes estilos y formas de vida. Los antiguos ídolos se yerguen aún, palpitan y venerados, los fantasmas siguen azuzando a los caminantes que transitan los intrincados caminos selváticos y las tradiciones continúan circulando oralmente de generación en generación sin que nada obstaculice el aprendizaje de las mismas. Nosotros, permeados de "contemporaneidad", no abarcamos la complejidad

cultural que se insinúa de soslayo entre las ramas.

Nos sentamos en el teatro para apropiarnos convenciones establecidas por Occidente sin meditar en lo vital que resulta al hombre la pluralidad de conocimientos, la percepción de nuevas realidades. Generalmente, lo que para los indígenas representa el contacto con un mundo de sombras o de luz, para nosotros se torna objeto sin sentido, la más de las veces vulgar y hasta absurdo. En el teatro oí comentarios insulsos acerca de lo tonto que era sustentar toda una filosofía alrededor de una flauta. Pienso que el indígena, de naturaleza más callada, se reserve su opinión acerca de la filosofía desarrollada alrededor del automóvil. Ellos callan, nosotros no. ¿Quién puede calar en sus pensamientos, desentrañarlos, decodificar tanto silencio?

**Curán...** verdadera saga de represión, magia y amor, se resiente por momentos al tornarse reiterativa, de ahí que en ese afán por ser comprendida, se dificulte una comunicación más visceral, menos explícita, con ese espectador habituado al cine, viciado por los "placeres de la imagen occidental", enfermo de cisnes y coreografías danzarias sin música, poco dado a la observación detenida, impaciente ante otro tempo cultural más contemplativo, menos abrupto, menos comercial.

La música de Jimmy Tanaka juega con los sonidos de la selva y las flautas; rica en matices, timbres, color y texturas desconocidas complementa el argumento, aunque no logra trascenderlo pues transita de la brillantez a la densidad, de la variedad a la reiteración. (¿Y si esto es intencional? ¿Y si nuestra apropiación es demasiado viciada? ¿Y si nuestro desconocimiento de un mundo nos hace opinar desacertadamente?) **Curán...** parte de un mito indígena, pero su realización escénica coquetea con los códigos occidentales.

La música no es auténticamente indígena, mezcla y procesa sonidos, concede al espectador la posibilidad de una familiarización inmediata con algunos pasajes que recuerdan otros tantos temas musicales del cine, la televisión o el ballet, temas italianos, norteamericanos, españoles y otros tantos que ahora se pierden y no viene al caso citar. Un corte en la banda sonora, aquí hago nuevamente un llamado a la síntesis, redondearía el espectáculo elevándole el nivel que de por sí tiene, lo haría más crítico, menos evidente, ganaría en intensidad, expectación y, ¿por qué no?, en dramatismo.

Una vieja máxima, adjudicada a muchos, sentencia que el arte comienza cuando la técnica desaparece. El principal punto dé-





fotos: MARCOS VIDAL

bil del espectáculo se encuentra en algunos bailarines "evidentes" que rompen la armonía de ciertos conjuntos. Se advierte el desnivel de aquellos cuya torpeza lastra la solución o desarrollo de algunos pasajes con su inexactitud y nerviosismo. Vale destacar la eficacia de no pocas escenas (El árbol de la fruta mágica, magistralmente resuelto por dos bailarines y el cuerpo de baile, que transmiten toda la voluptuosidad natural de la deidad tentadora; la cascada; las escenas donde supuestamente se muestra parte del ritual misterioso; el suicidio de Curán y su imagen fantasmal, dan cuenta de esto). Desgraciadamente para los peores, una buena coreografía no supe las deficiencias técnicas, las acentúa. El Ballet de Cali debe trabajar sobre estos bailarines para lograr de ellos un resultado óptimo, a la altura de la coreografía y del propio rito que recrean en escena. Considero que se debe hacer incapié en los saltos, los giros, la ruptura del eje, el ritmo, la musicalidad y agilidad corporal y el fundamental sentido dramático. La entrega a una obra, esto se intuye y no siempre se define con palabras, no depende solamente del buen dominio del instrumento expresivo sino del desarrollo sensible e intelectual del intérprete, de su capacidad de profundización en el hecho que vive hasta trascenderlo aprendiéndolo verdaderamente.

El vestuario sí constituye una nota lamentable (elementos sobre maillots!). La solución me distancia tanto del hecho que casi no creo en el indígena que se mueve en escena. Lo convencional del vestuario choca de cabeza contra la coreografía, la música y la interesante escenografía (telones hábilmente pintados y desgarrados, y una estructura metálica polisémica ubicada al fondo), minimizando una imagen y un conflicto, simplificando la trascendencia del mismo, atando la posibilidad expresiva de un cuerpo semidesnudo que se mueve por la selva desconociendo el concepto occidental de moda.

Pese a lo extenso y reiterativo de la obra, a las dificultades de algunos bailarines y a lo banal del vestuario, **Curán o La Rebelión de las Flautas** logra imponer lo poético de su atmósfera y atrapar a medias a un auditorio que se deja llevar por la escena hasta despeñarse al corazón de la cascada. La coreografía se impone como una obra verdaderamente artística y madura, ecléctica, que debe conservarse en el repertorio del colectivo, preservando el fino dibujo gestual a través de la superación de todos los intérpretes. El Ballet de Cali, fundado en 1988, eleva su nivel al incluir esta obra en su repertorio y rinde un merecido homenaje a ese indígena, celoso guardián de su identidad y ancestros.

# Cuando éramos tan jóvenes

---

Waldo González

fotos: ARMANDO SAMBRANA



## PUESTA CUBANA DE LA DRAMATURGIA ARGENTINA

Los 80 fueron años de jubileo para la escena argentina. En momentos difíciles -cuando **decir** era más arduo por el agreste panorama político, signado por la represión y las dictaduras militares- el teatro **abrió** senderos luminosos y **dijo** mucho a los espectadores que, en escenarios, plazas y cualquier lugar, ansiaban escuchar y ver reflejada la problemática que les acontecía en un país amordazado, maniatado, detenido en un tiempo aparentemente sin esperanzas ni futuro.

Actores, dramaturgos, directores y técnicos surgieron o se desarrollaron en esa etapa, con talento, rigor y un profesionalismo que aún deslumbra. De ahí que Onofre Lovero, en el temprano 1984, definiera este fenómeno como "un hecho fundamental de la escena vernácula de esta época, e inédito en el universo: Teatro Abierto".<sup>1</sup>

Creado en 1981 como respuesta a la represión y a los intentos de asfixiar a la cultura y el arte argentinos, Teatro Abierto es trascendente en la búsqueda de una escena nacional, por lo que los autores crearon sus piezas para "mostrar nuestro entorno", para decirlo con Víctor Bruno,<sup>2</sup> realizador, actor y profesor, iniciado en las tablas, como Haimovici y tantos otros, en el Nuevo Teatro, 1953, antecedente casi tres décadas atrás de T.A.

Pero si bien descollaron a partir de entonces numerosos intérpretes y directores artísticos, no menos se destacaron diversos dramaturgos que en la escena, la guionística y la libretística sentaron pautas en la cultura rioplatense y latinoamericana. El alto ejemplo de Aida Bortnik ilustra ampliamente el talento de estos autores, entre los que cuentan también Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Andrés Lizarraga, Carlos Gorostiza, Ricardo Halac -todos vistos en Cuba a través de piezas suyas-, Eduardo Pavlovsky y Julio Mauricio, ganadores además de premios y menciones en el

Concurso Casa de las Américas. Claro que no pocos de estos autores ya existían como tales en la escena independiente, pero sólo con tal explosión creadora, ese "generador de aperturas que incidieron en las demás artes", según la Naios Najchhaus, fue que pudieron desplegar su enorme y valioso potencial.

Y algo no menos significativo: la senda trazada por este brillante movimiento **e iluminador** grupo de dramaturgos, sirvió para la posterior y consecutiva aparición de otros nombres que, asimiladas aquellas experiencias anteriores y con talento probado, hoy subrayan su quehacer en la escena de ese país.

Por todo lo anterior es que desde los 40 y 50, tanto la dramaturgia como la guionística argentinas son esperadas y aplaudidas por los cubanos, quienes durante los 80 y 90 han revitalizado tal preferencia por el teatro, el cine y la televisión rioplatenses, visionados acá en piezas, filmes y seriales. El teatro, particularmente, ha gozado no sólo de puestas debidas a los propios creadores "de allá", sino que del mismo modo ha sido visto por colectivos cubanos en montajes no siempre felices, hecho que, de cualquier modo, corrobora lo que digo: la preferencia por "lo argentino".

Entre las puestas realizadas por grupos nuestros hay que mencionar sin duda **El Bizzo** reciente muestra -del proyecto Tro-tamundos- de esa pujante y fértil dramaturgia que parece revitalizarse en cada lustro, en cada década. Debida a Marta De Gracia -quien obtuviera el Premio Nacional con esta pieza en 1987-, la obra, en un aparente **tono menor**, aborda hechos, peripécias y situaciones de cualquier familia de clase media y de ese país en estos años.

A partir del absurdo y el humor negro (recursos tomados del influjo europeo que aconteciera en las tablas argentinas desde los 40 hasta la fecha, y muy bien manejados por los autores, como se vuelve a constatar aquí con esta obra de la De Gracia), se cuestionan con afilada ironía y escepticismo en ocasiones, momentos de la vida rioplatense... y de cualquier lugar

1.- En Teresa Naios Najchhaus: **Conversaciones con el teatro argentino de hoy (1981-1984)**, vol. II, Ediciones Agon, Buenos Aires, 1984, p. 11.

2.- *Ibid*, "Víctor Bruno - Isaac Haimovici", p. 15

-de ahí su probable universalidad, ya que al margen del entorno geográfico-lingüístico particular, la problemática posee tal dimensión.

Bocadillos ingeniosos, instantes en apariencia sin sentido (marcados por el **non-sense** inglés, de honda incidencia en el humor argentino, como la ironía británica, fácilmente perceptible también) y discusiones "absurdas" son traídas a escena por la De Gracia y muy bien interpretadas por Ana (Verónica Lynn), Alberto (Angel Toraño o Rubén Breña), Esteban (Gerardo Riverón), y La Joven (Susana Arata), actriz argentina cuya presencia obliga al colectivo a "hablar en rioplatense", lo que no afecta sino, al contrario, se justifica por ello mismo, no como en otras puestas de acá, en las que esta subrayada **entonación**, guiada por una sobreactuada **intención** "a la cubana", se ha visto malograda por lo forzado del intento.

La realización de Armando del Rosario -director del Teatro Universitario- adopta el tono realista que requiere la obra, sólo que en ocasiones no explota las otras lecturas -múltiples- del rico texto, pleno de resonancias hondas que van más allá de lo "cómico" para acentuar el dramatismo -a veces trágico- **in crescendo**.

Se trata, pues, de un montaje muy sencillo, sin grandes pretensiones, apoyado en una casi elemental escenografía y una apropiada música. De las primeras situaciones "disparatadas", la puesta, a partir de la sólida pieza, va interiorizando -quizá no con la profundidad requerida- las respectivas problemáticas de los personajes, tan cercanas, en las que aflora una carga de pesimismo, duda y frustración. Ello, por supuesto, otorga densidad y hondura -con un **tempo** lento, pausado, a la manera del **ralenti** cinematográfico- que quita, a propósito, la agilidad de los primeros instantes para profundizar en las psicologías de Ana, Alberto y Esteban, abocados a la memoria, la reflexión y un pasado neblinoso al que





se empeñan en volver, ante los desafueros de un presente rechazado por inhóspito, plano, agresivo. El ritmo de la obra va en directa proporción a los diálogos y su carga de cariz filosófico. Para ello el realizador se vale de las notables cualidades de una intérprete como nuestra primera actriz Verónica Lynn, así como del talento de Angel Toraño (o Rubén Breña) y Gerardo Riverón, no común conjunción de buenos actores, cuya experiencia en las tablas y la TV se comprueba una vez más aquí.

De la ligera comicidad -de muy buena ley- de los momentos iniciales, la De Gracia nos conduce con experta mano a los recovecos de estas criaturas amargas, sin esperanza, que hasta olvidan, ya al final, el gramo de ilusión, **lo nuevo**, ejemplificado en *La Joven*, cuya partida siembra otra duda y el terror de su desmemoria, tripartita, compartida.

En consecuencia, de una sencilla anécdota se irá agonizando (como en drástico reflujos sin flujo, en orden inverso, contra las manecillas del reloj, del presente al pasa-

do), en una lucha en tiempo muerto, sin ansia vital (que sí posee *La Joven*. De tal suerte, que una noticia leída en un diario provoca una cadena de acciones y diversos matices de la supuesta muerte de el bizco amigo. La "clásica" nostalgia del Sur -que viene del tango y otras manifestaciones artísticas y, sobre todo, de la psicología del argentino, en cuya idiosincrasia pesan las culturas italiana, inglesa y alemana- vuelve en andanadas con la evocación de los años en que **éramos tan jóvenes**, salvados de lo cursi por el finísimo humor negro de la pieza.

Puesta digna, **El Bizco** significa un momento de interés en el teatro argentino visionado en Cuba, al margen de los señalamientos. Pienso que se trata de un esfuerzo a tener en cuenta a la hora de un recuento de la escena rioplatense en montajes de acá durante estos años, cuando a pesar de las dificultades varios colectivos se destacan por su labor tesonera y sus ganas de hacer. Y entre éstos, está, sin duda, Trotamundos, equipo de validez que dirige Verónica Lynn.

# Tres historias para un **ACTOR**

Alberto Curbelo

foto: CARMELO GONZALEZ (hijo)



Bailarín del desaparecido grupo Patakín, actor de Teatro Arte Popular y, en la actualidad, del proyecto Teatro Caribeño, Julián Villa no había tenido hasta **El Bárbaro del Ritmo**, un desempeño en que se explote íntegramente en sus dos facetas, al menos con la brillantez que muestra en este unipersonal dirigido por Eugenio Hernández Espinosa.

Es así, en gran medida porque el personaje concebido por Humberto Arenal -Pepe, el mecánico-, le permite asumir, como actor, su formación y dones naturales para el baile y la música y, lo que no es menos importante en un trabajo de esta naturaleza, su propia extracción popular, que la dirección escénica reconstruye con gran fluidez y eficacia dramática.

En cada gesto, en cada palabra, en dinámica simbiosis, puede reconocerse al cubano solariego -de fuerte imagen teatral- que, frente a la botella, desata su frustración matrimonial o es capaz de evocarnos (con la tragicidad de las lágrimas, incluso) la desaparición física de su madre o disímiles pasajes de la Crisis de Octubre. Lo que no excluye, por supuesto, situaciones y personajes en que el humor, con toda su fuerza crítica, como recurso expresivo revela no sólo el contexto social de este individuo, sino la afirmación de sus valores humanos y sus patrones culturales.

Porque en la caracterización, el actor utiliza códigos populares: la jerga callejera, la gestualidad, el mito, la virilidad y el machismo del cubano, con los que crea un discurso escénico en el que el espectador se reconoce viviendo -como reclamaba Fernando Ortiz- lo suyo, lo que le sale de adentro, dicho en su lengua y modales, en sus tonos, con sus placeres y emociones, hasta en las más dolientes y negadas.

Y al mostrar lo suyo y mostrarse a sí mismo, Julián Villa logra vencer las sutilezas dramáticas del texto, con tres historias (las causas del divorcio, las vivencias en una trinchera en 1962 y el casual encuentro con el Gran Benny Moré) que aparentemente no se solucionan; pero que trazan profunda huella en este hombre, aferrado al recuerdo como única posibilidad de vivir y de asumir plenamente la vida, su vida desde la solidaridad humana. Solidaridad que se establece en virtud de que todos y cada uno se siente coprotagonista de la historia de Pepe, en la que se enfrentan -peligrosamente, si no se sabe demarcar las fronteras del hecho teatral- a una forma de vivir que reinstala al hombre en su lugar, en su escenario vivencial, en sus reticencias y grandezas, en sus frustraciones y amores cotidianos.

## LA PUESTA EN ESCENA Y LA PROYECCION ESCENICA DE TEATRO CARIBEÑO

En **El Bárbaro del Ritmo**, Eugenio Hernández Espinosa (como antes en **El Masigüere** y en **Emelina Cundiamor**) construye un espectáculo donde el actor es el eje central -y yo diría que único- de todo lo que acontece en escena, con una mesa o torre como elemento escenográfico, que

permite no sólo un punto de referencia visual sino su extrapolación e, incluso, dinamitar el lenguaje naturalista del discurso textual.

El propio actor proyecta musicalmente la obra, ante la ausencia de una banda sonora durante casi todo el espectáculo, excepto al final, cuando la voz del Benny nos deja escapar al personaje con un cierre doblemente significativo. Por una parte, porque nos conmueve hasta las lágrimas, y, por otra, porque la fusión de la imagen del protagonista con la voz del Sonero Mayor, nos lleva a replantearnos toda la historia desde una dolorosa búsqueda de nuestra identidad, de nuestro eterno peregrinar -a través de puertas y pasillos cotidianos- hacia un discurso escénico que sea fiel reflejo (y no, copia del reflejo) de nuestra existencia humana.

Si bien, no todo queda explotado a nivel de sugerencias (con momentos en que pausas innecesarias, la reiteración del movimiento y el sondeo de situaciones risibles entorpecen -cuando no, dilatan- la acción teatral) y, a veces, lamentamos la no-convergencia de los personajes en un punto común; no es menos cierto, tampoco, que Teatro Caribeño consigue con esta puesta de Hernández Espinosa un espectáculo donde la **imago** del semejante logra edificarnos ese sí-identificable y ese sí-asimilable que el espectador, más en un medio como el nuestro, necesita hallar en la escena, aún a costa de su propia tragedia.

De suerte que -y en esto reside, pienso, el valor fundamental de la puesta- el espectáculo se revierte en el espectador, haciéndolo centro y lanza de la escena, desplazándolo desde su cómoda posición hacia el cuestionado lugar que antes ocupó el actor, y que no gratuitamente opta por retirarse y dejar el escenario vacío o, mejor dicho, saturado por los sentimientos y contradicciones que el espectáculo mismo ha provocado entre sus receptores.

Teatro Caribeño, Hernández Espinosa y Julián Villa tienen en **El Bárbaro del Ritmo** otra -para decirlo con palabras de Aimé Césaire- de sus perezas multicolores: la asimilación de un teatro total, emparentado con el **Kabuki**, en el que la actuación, el canto, la danza, el baile, la música y la ritualidad emergen para alimentar un conflicto, el conflicto ancestral de ese ser humano que -geográfica, histórica y culturalmente- responde como **cubano**; aunque hoy, todavía, tengamos que invocarlo desde el futuro.

# Ecue Yamba O: Rolando

---

Rigoberto Espinosa



Entre los espectáculos que últimamente han impresionado gratamente merece cita aparte uno titulado simplemente **Rolando**, exitosa creación del grupo Teatro Adentro dirigida por Orietta Medina con el que alcanzan su propósito de rendir tributo a una figura tan importante del teatro cubano como Rolando Ferrer García (1925-1976). Sendas temporadas en las salitas Gilda Hernández, en ocasión de su estreno, y después en El Sotano gozaron de amplio favor del público durante sus presentaciones, oportunidades que sirvieron para corroborar la actualidad de la obra de uno de los pilares de la insigne tríada de nuestros dramaturgos de "transición" junto a Carlos Felipe y Virgilio Piñera.

Significativamente, **Rolando** llega a completar hallazgos precedentes que se pusieron de manifiesto en los espectáculos **¡Basta Arturo!** (1976) de Miguel Montesco con el grupo Rita Montaner y en ese otro "escupitajo al Olimpo" de Flora Lauten con su interesantísima y controvertida **Lila la mariposa** de 1985.

**Rolando** comprende tres pequeñas obras de Ferrer seleccionadas hábilmente por Orietta Medina: **Función homenaje**, **La taza de café** y **Los próceres**, escritas en el convulso período de 1955 a 1959. Como puesta en escena, en la trayectoria de esta directora y de este colectivo, llega para desarrollar el sendero colectivo, certera y exitosamente, con anterioridad en sus espectáculos **Flores de papel** y **Canto subterráneo para blindar una paloma**.

Con **Rolando**, Teatro Adentro ofrece muestras del advenimiento a una segunda etapa de creación artística de mayor solidez y una preclara maduración conceptual en la búsqueda de un lenguaje propio donde es considerado esencial la profundización en el trabajo actoral. La directora se sirve de la experiencia acumulada con aquellos "apropósitos" de la primera etapa cuando se llamaban Cubana de Acero, de pequeña factura y carácter experimental, jueces de la realidad mediata, dinámicos, y con gran acierto asume estas tres piezas del "teatro breve" de Ferrer emparentadas por su corte experimental, pero a su vez ofrecen la posibilidad de trabajar en aras de la hondura psicológica en la caracterización de los personajes y al mismo tiempo por sus características formales resultan idóneas para ser representadas en el minúsculo escenario de la salita Gilda Hernández, teniendo en cuenta su formato de teatro de cámara.

Si bien las piezas escogidas por la directora no son modelos de superación de las conquistas expresivas precedentes en la fértil dramaturgia de Ferrer, sí constituyen ejemplos de un teatro donde "se intensifica su visión crítica de la realidad social" cubana prerrevolucionaria.

La representación comienza con la presencia de un actor vestido completamente de negro en medio de un marco escenográfico y un juego de luces que tiende a construir una atmósfera teatral que simula la revitalización de Rolando Ferrer en cada función, quien paraguas en mano, emprende el andar por un universo onírico y de cubanía del cual no se aparta todo el espectáculo.

Tal parece que es el propio autor quien da paso al inicio de **Función homenaje**. Los personajes de **El Maestro de Ceremonias** y **El Vendedor de Periódicos** los interpreta una misma actriz: Maricela Herrera, mientras que el de Etelvina lo asume el actor Ever Alvarez. La escenificación se vale del travestismo sin que tenga un vis superfluo, parte de los propios condicionamientos del elenco disponible y de un afán experimental apoyado en la explotación al máximo de las posibilidades expresivas y actorales de cada intérprete, válido doblemente en un elenco de actores jóvenes.

Gozamos de la presencia de la chispa y del gran dinamismo que aportan los elementos del teatro vernáculo, aquí acentuados con gran acierto físico e interpretativo, que si en **Función Homenaje** resultan presentados adecuadamente, se observan desarrollados y bien articulados en **La taza de café**, ocasión en que la actriz Maricela Herrera se desdobra nuevamente en la interpretación del rol masculino de Yiyo y también como la Irma. El actor Ever Alvarez vuelve a asumir un papel femenino en la encarnación de la Anuncia, en la que logra una excelente caracterización. Algo similar ocurre con la interpretación que logra Jorge Luis Fernández del personaje de la Marquesa.

En todos los ejemplos citados quedan superadas las situaciones cómicas provocadas por el travestismo con aspectos que las enriquecen y dotan de mayor significado conceptual, en tanto se manifiestan como claros exponentes farsescos que ayudan a hacer más profundas las críticas o el propósito censor de los presupuestos éticos e ideológicos pretendidos. Quedan desnudadas las circunstancias en que ocurren

tan ridículos hechos, en medio de una atmósfera asfixiante, carcomida, caduca.

Con acierto son asumidos los elementos melodramáticos que aparecen esbozados en las situaciones no menos tragicómicas de los textos de las tres piezas que articula **Rolando**.

En todas aflora el sentimiento de burla, de constante choteo y de sátira mordaz, de los cuales se apropian, de manera general, todas las actuaciones.

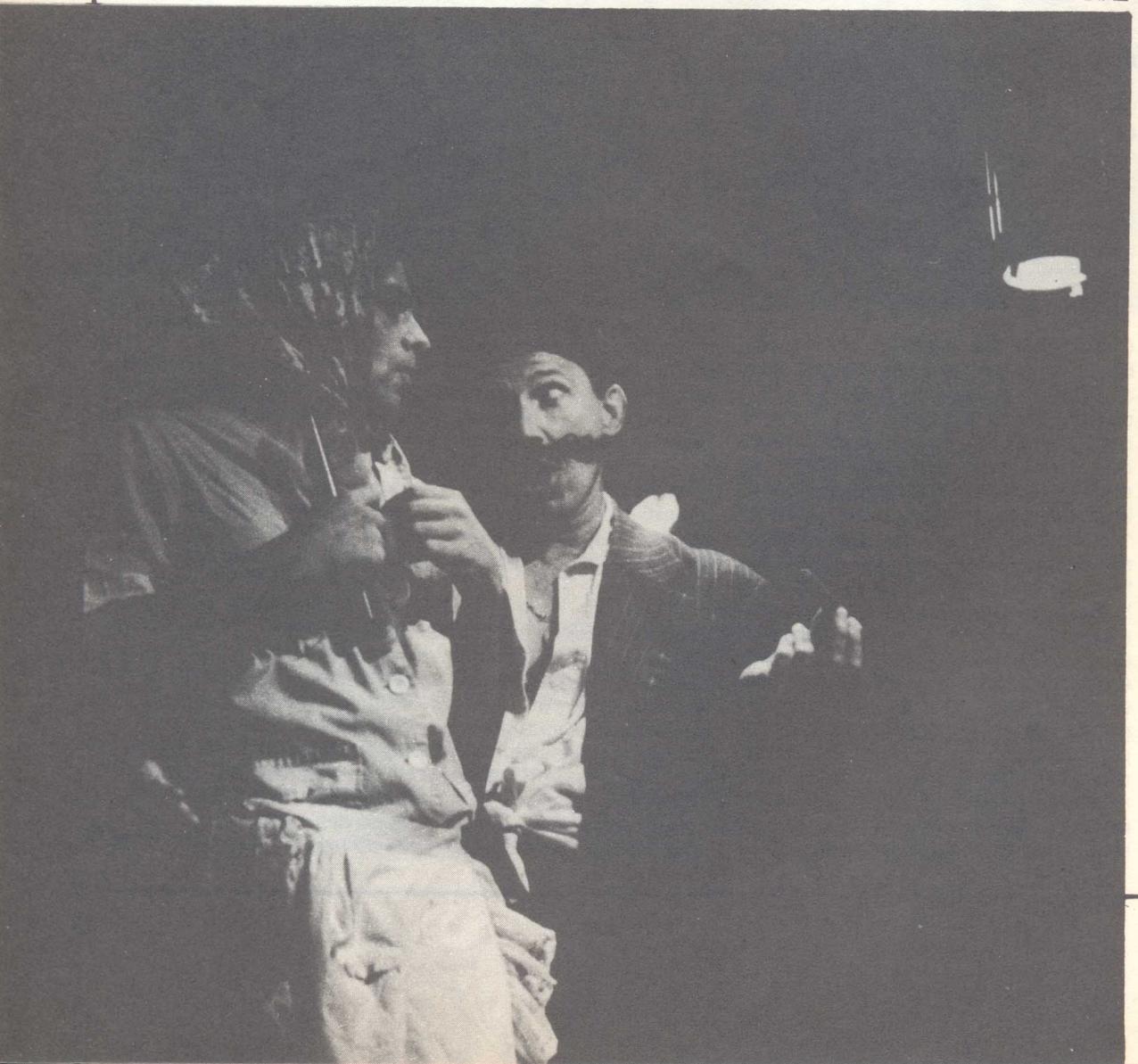
Mención aparte se gana la Zoila de Enma Robaina quien enriquece el espectáculo con su gracia natural. Estamos en presencia de una de nuestras mejores actrices jóvenes aún sin un cúmulo -y al mismo tiempo con él- de experiencia impresionante, que sabe explotar hasta el más mínimo detalle con gran maestría y brillantez, además de construir cada papel que asume con preciosismo y seria meticulosidad.

Completa la trilogía y se ofrece como final del espectáculo el monólogo **Los próceres**, asumido con gran desenfado y muy orgánicamente por el actor Faustino Pérez como la Amelia.

Los cambios escenográficos, de vestuario y hasta de personajes ocurren relampagueantemente ante la vista del espectador, sin fracturas sensibles, con elementos bien diseñados por el experimentado Tony Díaz, de modo tal que facilitan la fluidez de la acción dramática, así como contribuyen en gran medida al logro de la atmósfera propia del universo pautado por la directora.

"Honrar, honra": Si bien Teatro Adentro por convicción expresa e iniciativa sentimental de Orietta Medina rindió merecido tributo a Rolando Ferrer, Teatro Adentro resultó honrado con un espectáculo muy profesional, de elevada factura artística y evidentes lo-

fotos: JULIO DIAZ





gros, de una marcada belleza y aliento poético, dotado de una atmósfera que logró el reflejo y el recuerdo, la presencia y la vigencia, la perennidad de un Rolando Ferrer renovador, experimental, trágico y cómico, cubano esencial y puente entre la vanguardia y el vernáculo.

En un gran por ciento la culpa de lo que se logró y de lo menos importante, que pudo haber faltado, se debe a esa actriz que con

el tiempo a devenido en una directora que se suma al mar donde navegan para salud de nuestra escena nacional otras directoras como Berta Martínez, María Elena Ortega, Flora Lauten, Miriam Lezcano, María Elena Espinosa, Maritza Rodríguez, entre otras.

Me uno a Teatro Adentro para decir en una sola voz: ¡Ecue Yamba O (Loado seas): Rolando!

años 1993-94-95

# Eventos

## LABORATORIO INTERNACIONAL DEL FOLKLORE: FOLKUBA (Anual: Dos ediciones al año)

Primera edición: del 18 al 30 de enero.  
Segunda edición: del 4 al 17 de julio.

Instituido por el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba. Las raíces y evolución de nuestra historia cultural y el encanto del sonido de los instrumentos de percusión cubana son mostrados a profesores, bailarines, coreógrafos y aficionados de la danza, en clases (teórico-prácticas) y talleres. Un acercamiento al conocimiento de las distintas manifestaciones danzarias y musicales de la cultura popular tradicional.

El Laboratorio comprenderá las siguientes materias por niveles:

### DANZA

#### I Nivel

Bailes populares: Mambo, Son, Cha-cha-chá, y Conga.

Rumba: Yambú y Guaguancó.

Bailes de santería (Yorubá): Bailes para Eleguá, Oggún, Yemayá, Oshún y Shangó.

Panorama de la Cultura Cubana.

Precio: \$250.00 USD

#### II Nivel

Bailes populares: Cha-cha-chá, Pilón, Mozambique, Casino y Conga.

Rumba: Yambú, Guaguancó y Rumbas Místicas.

Bailes de santería (Yorubá): Bailes para Eleguá, Oggún, Yemayá, Oshún, Shangó, Oyá y Obatalá.

Cantos de santería.

Panorama de la Cultura Cubana.

Precio: \$300.00 USD

#### III Nivel

Bailes Congos: Palo y Makuta.

Bailes Arará: Afrekete, Jevioso y Babalú.

Cantos Arará.

Cantos Congos.

Panorama de la Cultura Cubana.

Precio: \$350.00 USD

### PERCUSION

#### I Nivel

Rumba: Yambú y Guaguancó.

Conga.

Instrumentos: Bombo, Tumbadoras, Sartenes y Claves.

Panorama de la Cultura Cubana.

Precio: \$250.00 USD

#### II Nivel

Yorubá (Tambores Batá: Itótele, Okónkolo, Iyá)

Shekerés (Güiros): Primero, Segundo, Caja.

Panorama de la Cultura Cubana.

Precio: \$300.00 USD

#### III Nivel

Bantú (Congo): Palo, Yuka y Makuta.

Instrumentos: Caja, Mula, Guagua y Ngunga.

Yorubá (Tambores Batá): Itótele, Okónkolo e Iyá.

Cantos Yorubá.

Precio: \$350.00 USD

Observador: Con derecho a participar en todas las actividades.

Precio: \$150.00 USD

El precio de inscripción deberá abonarse en las oficinas de FOLKUBA a su llegada a Cuba. Este importe incluye además:

- Fiesta tradicional de la Cultura Cubana de raíces europeas, denominada Guateque Campesino.

- Visita a salas especializadas de Museo.

- Participación en el mundialmente conocido espectáculo cubano "Sábado de la Rumba".

- Espectáculo del Conjunto Folklórico de Cuba.

Para que usted pueda participar en este Laboratorio y tener garantizado el alojamiento, CUBATUR le brinda un paquete turístico con precios que comprende:

- Alojamiento, desayuno y una cena, por 15 días y 14 noches en un hotel de categoría turística "A" (Hotel Presidente o similar).

- Transportación Aeropuerto-Hotel-Laboratorio y todas las actividades colaterales.

Idiomas oficiales del Laboratorio: Español e Inglés.

Si usted es capaz de reunir e inscribir un grupo de 16 participantes en la Agencia CUBATUR más cercana a su país, puede considerarse como promotor del Laboratorio y el curso se le ofrecerá completamente gratis.

Las clases serán impartidas por las más sobresalientes figuras del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, las cuales les enseñarán los secretos de las danzas folklóricas cubanas y de antecedentes africanos e hispanicos y la magia del sonido de los "parches" y de los instrumentos de percusión cubana.

## CURSO PRACTICO INTERNACIONAL DE LA DANZA MODERNA. CUBADANZA (Anual: Dos ediciones al año)

Curso de invierno: del 4 al 19 de enero.  
Curso de verano: del 4 al 19 de agosto.

Auspiciado por la Compañía Danza Contemporánea de Cuba, quien desarrolla una línea de repertorio de muy variada temática en que las formas folklóricas se elaboran en un lenguaje moderno y los conceptos postmodernos o de vanguardia se enriquecen con la esencia expresiva de nuestro país. Esta técnica es impartida por prestigiosos profesores, con una forma única que la define como la Escuela Cubana de la Danza Moderna reconocida internacionalmente por su originalidad.

### CURSO PARA BAILARINES

Clases prácticas de Danza Moderna: Doce sesiones de dos horas diarias. (Se impartirán dos niveles, según resultado de la audición realizada el primer día del curso.)

Taller coreográfico: Doce sesiones de dos horas diarias. (El resultado de este taller será la presentación pública de una obra, en un teatro de la Capital.)

Bailes populares tradicionales cubanos: Seis sesiones de una hora (días alternos). Danzas de salón, Contradanza, Son, Danzón, Cha-cha-chá, Mambo, Rumba y Comparsa.

Conferencias sobre Historia de la Danza en Cuba: Cuatro conferencias de dos horas. (Incluye sesiones de video de la Compañía de Danza Contemporánea de Cuba.)

Acrobacia: Seis sesiones (días alternos).

Precio: \$250.00 USD

### CURSO PARA OBSERVADORES

Participa como observador en todas las actividades previstas en el curso para bailarines.

Precio: \$150.00 USD

### CURSO PARA PROFESORES

Participa en todas las actividades previstas en el curso para bailarines más seis sesiones de dos horas sobre metodología para la enseñanza de la danza en la Escuela Cubana de Danza Moderna y un seminario de Composición Coreográfica.

Precio: \$350.00 USD

CUBADANZA le ofrece sin costo alguno:

- Asistencia médica y fisioterapéutica.

- La posibilidad de crear una coreografía fuera del programa inicial que se presentará en la Gala Clausura del evento.

- La oportunidad de asistir a una clase magistral, impartida por el Maître Manuel Vázquez con los primeros bailarines y primeros solistas.

- Además visitas a lugares de interés cultural, histórico y turístico.

CUBATUR le ofrece un paquete turístico con precios módicos que comprende: Alojamiento, desayuno y cena en hotel de categoría turística "A".

Si usted matricula 16 participantes en las oficinas de CUBATUR, su estancia en Cuba y en el curso serán totalmente gratis y lo consideramos promotor del evento y de la Agencia Turística Cubana.

## FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA DANZA FOLKLORICA (mayo de 1993)

Con el auspicio del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, se desarrollará esta muestra de la cultura popular danzaria.

Por primera vez, se organizará en Ciudad de La Habana un evento que permite mostrar la riqueza de los ritmos folklóricos, en una importante confrontación de experiencias de todos los países participantes.

## FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE LA HABANA (del 10 al 19 de septiembre de 1993)

Ya se hace trascendente este evento que organiza el Consejo Nacional de las Artes Escénicas que promueve el acercamiento entre artistas cubanos y extranjeros para facilitar el intercambio informativo y práctico del movimiento teatral cubano. Pres-

# Consejo Nacional de

tigiosas compañías y figuras del teatro latinoamericano y europeo, se han dado cita en La Habana, en audiciones anteriores, lo que caracteriza a este Festival como el más importante de la escena cubana.

Su realización permite el desarrollo de talleres, cursos, encuentros de críticos, exposiciones en la capital y otras provincias.

#### FESTIVAL DEL MONOLOGO

(Anual: mes de marzo, coincidiendo con el Día Internacional del Teatro)

Organizado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y el Centro de Teatro y Danza de La Habana, este Festival propicia un espacio donde se despliega una línea de desarrollo del arte del actor: espectáculo unipersonal. Así mismo, favorece la sistematicidad en la creación de obras dramáticas cubanas para un solo actor, que se presentan especialmente en esta ocasión. Ha demostrado ser un estímulo al ejercicio de jóvenes creadores: directores, actores o dramaturgos. Es una especial oportunidad para montajes simples, de pocos recursos materiales y ofrecer al público una opción estética de una dinámica diferente al espectáculo de características más complejas.

#### MIMO TALLER INTERNACIONAL HABANA'93

(julio 1993)

Por primera vez, se celebrará en La Habana, una cita para el teatro mimo o de pantomima. Prestigiosas agrupaciones nacionales serán anfitriones de los solistas y grupos internacionales participantes, donde expondrán la trayectoria de su trabajo y confrontarán el desarrollo del ejercicio de la actuación meramente gestual. Se organizarán talleres y conferencias por reconocidas figuras de la mímica actual.

#### TEMPORADA DE LAS ARTES ESCÉNICAS

(Anualmente: dos ediciones en Ciudad de La Habana)

De verano: julio-agosto.  
De invierno: noviembre-diciembre.

Auspiciado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, estos eventos se desarrollan con la finalidad de propiciar el encuentro y la confrontación de las diversas experiencias teatrales de las agrupaciones nacionales, promocionar la creación escénica y brindar opciones culturales adicionales en los meses de vacaciones masivas de estudiantes y trabajadores.

#### FESTIVAL DE TEATRO DE CAMAGÜEY

(enero de 1994)

Auspiciado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y su Institución en Camagüey, un certamen competitivo que propone ofrecer una muestra de los títulos más significativos de la escena cubana y propiciar el intercambio entre dramaturgos y directores de teatro. Es la mejor ocasión para el intercambio de experiencias con puestas en escena de Latinoamérica por lo que se prevee una alta participación de agrupaciones de nuestro continente.

#### SIMPOSIO TALLER SOBRE EL HECHO FOLKLORICO DANZARIO

(mayo de 1994)

Con el objetivo de profundizar en el conocimiento de la danza y el baile popular tradicional y rescatar las raíces folklóricas para la revitalización de la creación artística, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas celebra en Ciudad de La Habana este Taller, fundamentalmente dirigido a teóricos y profesores de danza popular. Es una oportunidad para el intercambio con lo más genuino de la cultura de todos los países.

#### PRIMER TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES

(Del 12 al 27 de marzo de 1994)

El Consejo Nacional de las Artes Escénicas y el Teatro Papatote del Consejo Provincial de Matanzas, efectuarán este evento con el objetivo de exponer la evolución del teatro de títeres en Cuba, desde las tendencias más tradicionales hasta las más contemporáneas.

En esta oportunidad se reunirán en la Ciudad de Matanzas titiriteros de todo el mundo con el fin de intercambiar criterios y dialogar respecto a un tema tan debatido para los niños.

El programa de trabajo incluye conferencias, clases magistrales, debates, conversatorios y visitas a instituciones culturales.

Los interesados en participar deberán enviar sus solicitudes a:

Teatro Papatote  
Daciz # 83 entre Santa Teresa y Ayuntamiento  
Matanzas 40100, Cuba.

#### ENCUENTRO DE TEATRO PARA NIÑOS GUANABACOA '93

(Anual: diciembre de 1993)

El Proyecto Teatro de la Villa en coordinación con el Centro Provincial de Teatro y Danza de La Habana, propicia anualmente en el mes de diciembre, y durante una semana, el "Encuentro de Teatro para Niños" en la Villa de Guanabacoa.

El evento contiene una parte teórica donde se reúnen los teatrístas para discutir y analizar los problemas de la creación artística en esta especialidad; así como se programan espectáculos de los diferentes Proyectos que participan en el mismo.

#### FESTIVAL LATINOAMERICANO DE LA DANZA

(mayo de 1995)

El Consejo Nacional de las Artes Escénicas en coordinación con su homólogo en la provincia de Camagüey, propicia la confrontación del trabajo de agrupaciones con otras destacadas compañías latinoamericanas.

El evento promueve talleres y conferencias sobre la danza de hoy.

#### AGENCIAS DE VIAJE

##### ARGENTINA

Kien S.A. Tel. 325-075/07073/0775 Télex 28176 Kien ar.  
Fax (541)3254361, Buenos Aires (Representante)

##### BOLIVIA

Copacabana Tours, Tel. 353467 Télex 2592 BV petroin, La Paz (Representante)

##### BRASIL

Cubanacán-Brasil Tel. (011) 2596712  
Télex 1132944 obdc Sao Paulo  
(Representante) Cubatur Télex 1126036

##### COLOMBIA

Caribe Representaciones Ltda.  
Tel. 2840162 Télex 45533 carepco. Bogotá (Representante)

##### COSTA RICA

Tikal Tour, Tel. (506) 23-2811  
Télex 2138 Tikal cr.  
Fax (506) 23-19-16

##### CHILE

Cosmo Service Tel. 332241  
Télex 241309 Cosmo cl. Fax 392331

##### ECUADOR

Yoruba S.A. Tel. 547510/548650/550348  
Télex 21250 Yoruba ED.  
Fax 503-997 Quito Ofic. Guayaquil:  
Tel. 39736/396734/281318  
(Representante)

##### ESPAÑA

Caribe Internacional Tours. Ofic. en Madrid  
Tel. 5630611/  
563 06 71/563 07 31 Télex 45123 cain e.  
Fax 563 5949 Ofic. Barcelona Tel. 3236312  
Fax 563 5949 (Representante)

##### ESTADOS UNIDOS

Marazul Tours Inc. Tel. (212) 582 9570  
Télex 220712 tral ur. Nueva York.

##### GUATEMALA

Junior Ltda. Tel. 316722 Télex 5177 junior  
Gu. Fax 323123  
Guatemala (Representante)

##### MEXICO

Viñales Tours S.A. Tel. 208 99 00  
Télex 1761410 vtmm, México D.F. Ofic.  
Guadalajara Tel. 419347/425724/425780  
Télex 681871  
Fax (36) 418575 (Representante)

##### PANAMA

Guamá Tours Tel. 69 5726  
Télex 3630 siboint pg Panamá  
(Representante)

##### PERU

Promotora 41 Tel. 28 4871  
Tel. 20338/25201 cphboli  
Fax 00514/444266 Lima (Representante)

##### REPUBLICA DOMINICANA

Emely Tours Tel. 682 9000 Télex 3460112  
Emetur, Santo Domingo (Representante)

##### PUERTO RICO

Viajes Antillas Tel. 7637280  
Télex Antilla 3450313  
Fax 751 8133

##### URUGUAY

Servicios Integrales Tel. 90 2120  
Télex 22523 siur uy, Montevideo

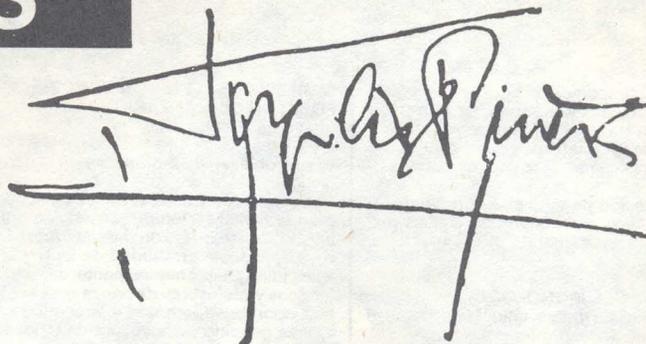
##### VENEZUELA

Ideal Tours Tel. 3132 03  
Télex 24703/23783 ideca Caracas  
(Representante)

# TABLILLAS

La I Bienal Latinoamericana Itinerante de Teatro de Muñecos, auspiciada por el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), la Unión de Titiriteros Venezolanos (UTIVE), el Teatro Estable de Muñecos de portuguesa (TEMPO), las Fundaciones Hugo Arneodo y Telba Carantoña y el CELCIT; se celebró entre el 20 de noviembre y el 18 de diciembre de 1992 en Venezuela. Por la parte cubana estuvo presente el Teatro Nacional de Guiñol que mostró, además de la laureada **Historia del muy noble caballero Don Chicote Mula Manca y de su fiel compañero Ze Chupanza**, espectáculos titiriteros unipersonales. Junto al grupo cubano estuvieron colectivos titiriteros de Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica y Venezuela como país sede.

En el año 1993, el Grupo Teatrova celebrará el XIX Aniversario de su fundación. Espectáculos como: **Ciudad: mi noble huésped, Encuentros sin adiós, y Acto de vida**, conforman su más reciente repertorio, que se presenta en diferentes hoteles de la Capital como consecuencia de un sostenido trabajo con el turismo.



Una Cátedra de altos estudios, destinada a profundizar, analizar y difundir la obra y vida del dramaturgo cubano Virgilio Piñera (1912-1979) ha sido creada en la Facultad de Teatro del Instituto Superior de Arte de La Habana, Cuba, en el marco del 80 aniversario del nacimiento del escritor y los 30 del estreno mundial de **Aire Frío**, su obra maestra. Entre los múltiples objetivos de la Cátedra se cuentan la organización de encuentros, simposios, cursos de postgrado y entrenamiento, Maestrías (Master), tesis de diploma y de grado científico, tanto por participantes cubanos como extranjeros. También se trabajará en la localización de materiales dispersos e inéditos, la elaboración de una bibliografía lo más amplia posible, así como la difusión de sus escritos y los testimonios de

sus familiares y amigos más cercanos, y al mismo tiempo se estimularán o asesorarán proyectos teatrales, bien de la obra de Piñera o en torno a ella de carácter experimental que signifiquen una renovación del teatro actual. La Cátedra Virgilio Piñera desea establecer vínculos y relaciones con instituciones y especialistas tanto nacionales como extranjeros para el intercambio de información y documentación. La Cátedra está presidida por el Dr. Rine Leal y cuenta como miembros de su dirección a la Dra. Graziella Pogolotti y la Dra. Raquel Carrió. La correspondencia puede dirigirse a la sede de la Cátedra Virgilio Piñera en la Facultad de Teatro del Instituto Superior de Arte de La Habana, en calle 120 #1110 entre 9ª y 13, Cubanacán, La Habana 12100.

La Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe, con la colaboración de la Facultad de Arte Teatral del Instituto Superior de Arte, realizó su noveno Taller en La Habana, Cuba, del 26 de noviembre al 9 de diciembre de 1992.

En esta ocasión, su conductor fue

el destacado pedagogo brasileño Antunes Filho, director del Grupo Macunaíma y del Centro de Pesquisa Teatral. Con el tema: "Técnicas del actor para la expresión y el distanciamiento", el Taller agrupó a 18 talleristas (10 latinoamericanos y 8 cubanos), de siete países de América Latina.



Centro de Pesquisa Teatral



Facultad de Arte Teatral  
Instituto Superior de Arte



En diciembre nos visitó Eugenio Barba, nombre que presupone ideas, teorías sobre el teatro y la "tradición" o "antitradicionalidad", referidas a las formas de creación y concepción teatral.

El creador impartió conferencias durante los días 10 y 11 en la Sala

Avellaneda del Teatro Nacional de Cuba, en las que abordó aspectos relacionados con su formación artística, y la importancia que tuvieron en ella nombres como Stanislavski, Eisenstein, Meyerhold, Grotowski y Decroux. Dialogó, además, sobre las formas creacionales del Teatro Oriental y el papel que han jugado éstas en

su manera de concebir el teatro.

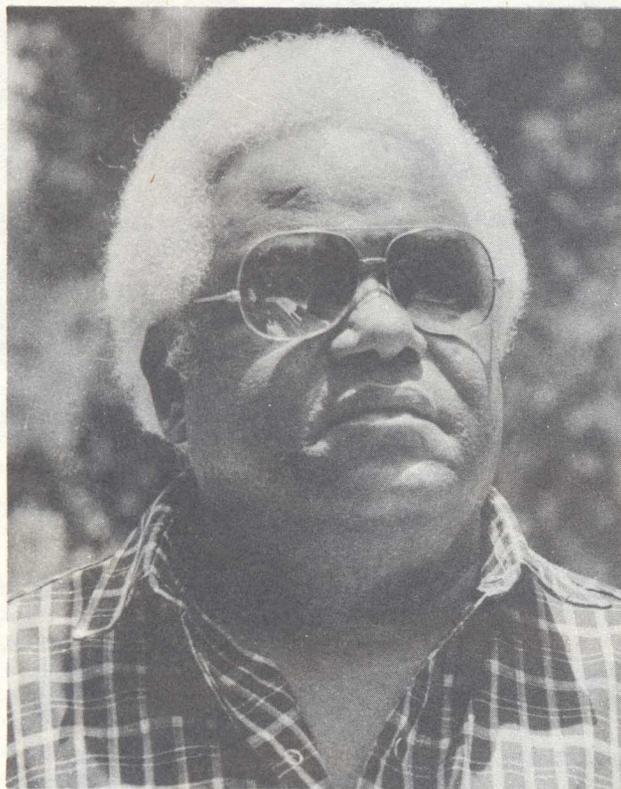
Las demostraciones de los ejercicios prácticos de entrenamiento para el actor estuvieron a cargo de la actriz inglesa Julia Varley. Barba enfatizó en la manera de incorporar al montaje de la obra, coherentemente, parte del trabajo logrado en el entrenamiento.

## UNEAC

En la casona de la UNEAC, 17 esquina a H, quedó inaugurado el espacio **Diálogo escénico**, propuesta del evento Teatro de los 80, creado por la Sección de Crí-

tica de la Asociación de Artes Escénicas.

En este interesante espacio, que se realiza quincenalmente todos los lunes, se han presentado actores, dramaturgos, colectivos teatrales de destacada trayectoria artística.



La Asociación de Artes Escénicas de la UNEAC homenajeó al dramaturgo Eugenio Hernández Espinosa por sus 30 años de vida artística y el aniversario 25 del estreno de su obra **María Antonia**. En la actividad se presentó el monólogo **El Masigüere** de este autor, en el que revive al personaje Carlos, tras haber matado a

María Antonia.

Con anterioridad Hernández Espinosa fue homenajeado por la Asociación Hermanos Saíz, en La Madriguera, sede de la organización capitalina, y por el Teatro Nacional de Cuba en su espacio de la **Selva Oscura** del Café Cantante.

Con motivo de conmemorarse el 80 aniversario del natalicio de la actriz Candita Quintana, el Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas y el Teatro Nacional de Cuba, organizaron el pasado 6 de noviembre un homenaje a la inolvidable mulata del teatro cubano en el Café Cantante.

El conocido escritor Enrique Núñez Rodríguez pronunció una emotiva evocación de la actriz, a quien consideró "viva" entre nosotros. De interés también fue la presentación de una cronología de Candita, realizada por la joven investigadora Nancy Benítez.

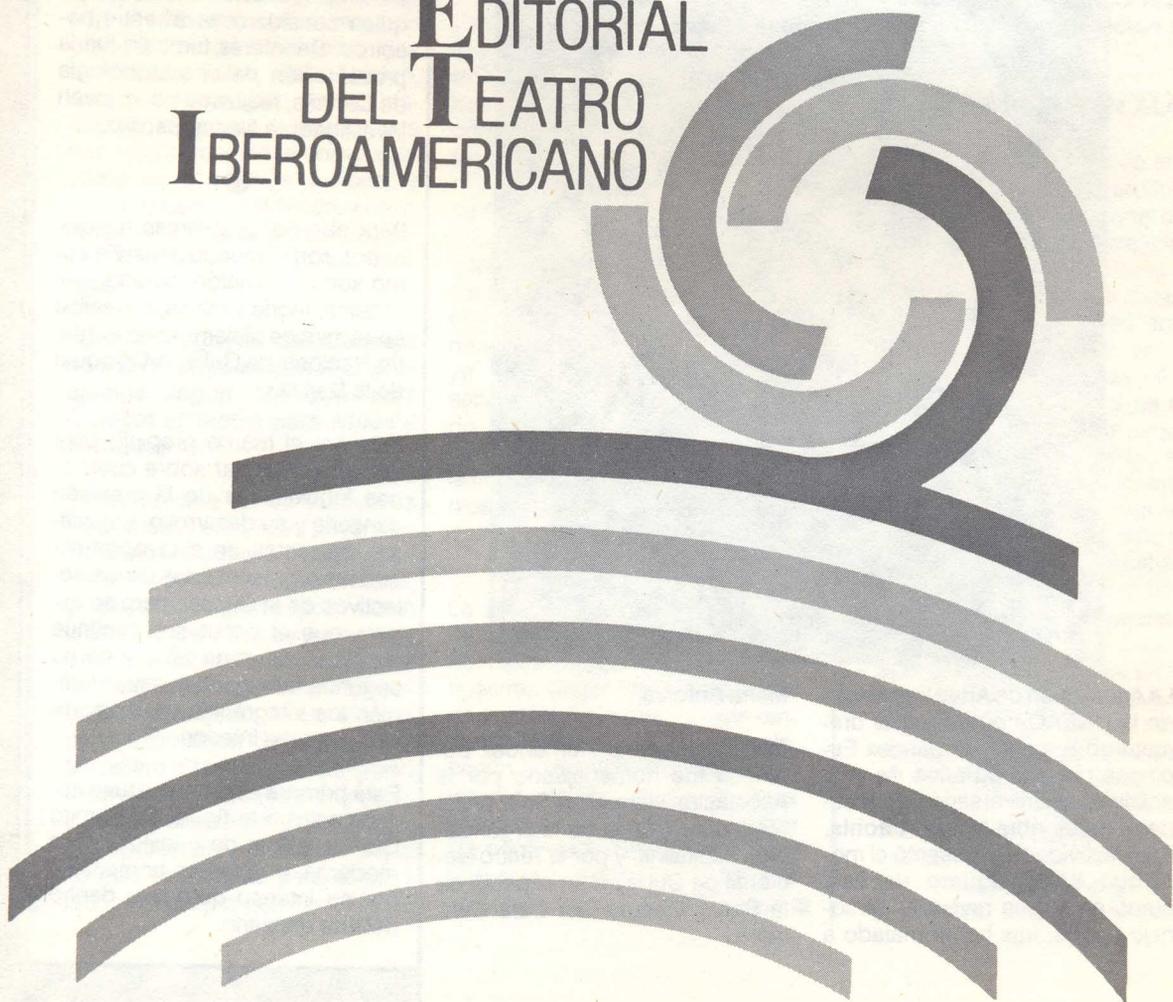
Para abordar problemas relacionados con el mundo danzario como son: la creación, coreografía, estética, teoría y crítica; se realizó en el mes de diciembre en el Teatro Nacional de Cuba, el Coloquio de la Danza.

Este fue el marco propicio para debatir y dialogar sobre cuestiones inquietantes de la creación danzaria y su desarrollo. Estuvieron presentes en esta oportunidad los representantes de los colectivos de la Capital, pero se espera que el encuentro continúe realizándose cada año, y en su segunda fase puedan asistir también los integrantes de las agrupaciones del interior.

Esta primera experiencia tuvo como centro a la figura de Ramiro Guerra, padre de nuestra danza moderna, a quien se homenajeó por su intenso quehacer dentro del arte danzario.

*ARGENTINA*) ESPACIO  
TEATRO CELCIT  
TEATRO/2  
*COLOMBIA*) ACTUEMOS  
*CUBA*) CONJUNTO  
TABLAS  
*CHILE*) APUNTES  
*ESPAÑA*) ADE  
EL PUBLICO  
ENTREACTE  
PRIMER ACTO  
PUCK  
*ESTADOS UNIDOS*) DIOGENES  
GESTOS  
LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW  
*MEXICO*) MASCARA  
REPERTORIO  
TRAMOYA

ESPACIO  
EDITORIAL  
DEL TEATRO  
IBEROAMERICANO



# PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

■ *Serie: Literatura dramática*



REVISTA TEATRAL DE LA ASOCIACION  
DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

# ADE

Redacción: Caños del Peral, 5-4.º Dcha. 28013 MADRID



■ *Serie: Literatura dramática  
Iberoamericana*

■ *Serie: Debate*

■ *Serie: Teoría y práctica  
del teatro*

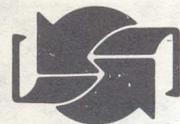
- N.º 1 EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA  
de Curtis Canfield
- N.º 2 TRABAJO DRAMATURGICO Y PUESTA EN  
ESCENA  
de Juan Antonio Hormigón
- N.º 3 LA OBRA DE ARTE VIVIENTE  
de Adolphe Appia
- N.º 4 TEATRO DE CADA DIA  
Escritos sobre el teatro de Jose Luis Alonso  
Edición de Juan Antonio Hormigón

# tablas

Desde cualquier parte del mundo reciba nuestra revista. El pago puede hacerse en cualquier tipo de moneda convertible. América del Norte: 22.00 USD. América del Sur: 20.00 USD. Otros países: 24.00 USD.

From any corner of the world you may receive our magazine. Payment can be made any kind of convertible currency. North America: 22.00 USD. South America: 20.00 USD. Other countries: 24.00 USD

Please, mail your subscription request to:  
Envíe su solicitud de suscripción a:  
Ediciones Cubanas Obispo 527 esq. Bernaza  
Apartado Postal 605 Habana 10100  
or to:  
o a la siguiente dirección:  
Revista Tablas, San Ignacio 166 e/ Obispo y  
Obrapia, Habana 10100



## Ediciones Cubanas

Para bien de sus lectores, **Tablas** ha querido publicar, además del índice anual de 1992, el correspondiente a los dos años anteriores no recogidos en ninguna edición. Creemos importante aclarar que en 1990 sólo se pudieron editar dos números (1/90 y 2/90) y en 1991 un número (33/91).

## INDICES 90, 91 Y 92

### INDICE 1990

#### A

Alfonso Esperón, Mónica: Otra vez Juana con el cuento de los milagros, 1/90, p.52.

#### B

Barba, Eugenio: Teatro Eurasiano, 1/90, p.2.

Boudet, Rosa Ileana: Razón y locura en Chaillot, 2/90, p.31.

#### C

Cano, Osvaldo: Alcance y limitación de una antología, 1/90, p.73. / Tras las claves de Estorino, 2/90, p.47.

Carrió, Raquel: Las obras y los juegos, 1/90, p.7. / El rostro polémico del ser, 2/90, p.17.

Cordero, Julio: Una noticia con veinte años de retraso, 2/90, p.21.

Correa, Armando: Han Tao: La inmortalidad del gesto, 1/90, p.12. / La otra mirada del texto, 2/90, p.11.

#### D

Díaz, Carlos: ¿Quién no tiene su mito tauro?, 1/90, p.33.

#### F

Fernández Jubrías, Laura: Los páncicos irrumpen en la escena, 2/90, p.37.

Fulleda León, Gerardo: Una farsa trágica sobre la ascensión posible, 1/90, p.36.

#### G

Gacio, Roberto: Fuera de base: el drama del disimulo, 2/90, p.33.

García Abreu, Eberto: Las marcas de Judith, 1/90, p.68.

García Albela, Pedro: Linda Mirabal: nacida para la ópera, 2/90, p.22.

García porrúa, Jorge: La chulapona: inicio de una renovación, 1/90, p.46.

#### H

Hernández, María del Rosario y Mercedes de León: La Traviata de Holguín, 1/90, p.49.

Hoz, Pedro de la: Arte Lírico: ¿canto vs. escena?, 1/90, p.21.

#### M

Martiatu, Inés María: Habla bajo, si no yo grito, 2/90, p.43.

Martínez Tabares, Vivian: Cuatro vueltas a Cádiz, 1/90, p.25. / Aristodemo o la literalidad ilustrativa, 2/90, p.41.

Mateo, Margarita: Una travesía sin tempestades ni naufragios, 2/90, p.26.

#### N

Navarro, Desiderio: Anthropos, Theatron y Theoría, 2/90, p.15.

Navarro, Mayra: Contar es compartir la confianza, 1/90, p.29. / La aventura de ser hombre, 2/90, p.52.

#### P

Padrón Nodarse, Frank: La verbena criolla, 1/90, p.42. / Una hora en la vida de una mujer, 1/90, p.56.

#### R

Ramos, Silvia: Entre el teatro y el elefante: algunas coincidencias, 1/90, p.60.

Redonet, Salvador: ¿Cuánto le das marinero?, 1/90, p.17.

Reuelta, Vicente: Martí, Artaud, Brecht: Hacia el teatro como participación y síntesis de significantes universales, 2/90, p.2.

Rivero, Bárbara: Confrontación: autor vs. director, 1/90, p.63.

#### S

Suárez Durán, Esther: El autor teatral: un conflicto no representado, 2/90, p.6.

#### T

Tablas: EITALC: Memorias de un taller, 1/90, p.10. / Premio de la Crítica 1989, 1/90, p.75. / Premios Tablas, 1/90, p.76. / Estrenos, 1/90, p.78. / En Tablilla, 1/90, p.79. / Estrenos, 2/90, p.54. / Tablillas, 2/90, p.56.

#### V

Vilar, José: Fialka: la patética levedad del lirismo, 2/90, p.50.

### INDICE 1991

#### B

Brugal, Yana Elsa: De la idea a la escena: Los proyectos teatrales, 33/91, p.9.

#### C

Correa, Armando: Camagüey 90: Hacia un perfil caracterizador, 33/91, p.30. / Creadores detrás de la escena, 33/91, p.40.

#### E

Esslin, Martin: La contribución creativa del actor, 33/91, p.14.

#### F

Fernández Jubrías, Laura: Razones para una antología, 33/91, p.62.

Fulleda León, Gerardo e Inés María Martiatu: Tradición y Vanguardia en el Teatro para Niños y Jóvenes, 33/91, p.35.

#### G

Gacio, Roberto: Teatro Caribeño: sincretismo cultural, 33/91, p.55.

#### L

Leal, Rine: Piñera en el recuerdo, 33/91, p.57.



**P**

Pavis, Patrice: El discurso del mimo, 33/91, p.19. / Antropología teatral, 33/91, p.25.

Pogolotti, Graziella: El teatro cubano en vísperas de una nueva década, 33/91, p.3.

**T**

Tablas: Cádiz '90, 33/91, p.52. / En Tablilla, 33/91, p.64.

**V**

Valiño, Omar: Del utopismo andino a la sonata urbana, 33/91, p.49.

Vázquez, Karelia: Para un príncipe enano se hace esta fiesta, 33/91, p.46.

**INDICE 1992****A**

Alfonso, Mónica: Teatro cubano: por las plazas del mundo, 2/92, p.14.

Alfonso, Raúl: Prolongación escénica de un ritual secreto, 4/92, p.

Artiles, Freddy: Cinco preguntas a la deriva, 3/92, p.56. / Teatro para niños: un vistazo a los 80, 4/92, p. 7.

Azor, Ileana: Pedro Gynt, la aventura de los sueños, 1/92, p.25.

**B**

Brugal, Yana Elsa: El jardín chejoviano, 2/92, p.50.

**C**

Cano, Joel: Libreto # 28: Fábula del insomnio, 4/92 (páginas centrales).

Carrió, Raquel: Máscaras y rituales, 3/92, p.25.

Cossa, Roberto: Todo pasa por el actor, 4/92, p. 17.

Curbelo, Alberto: Tres historias para un actor, 4/92, p. 50.

**E**

Espinosa, Rigoberto: Josefina también triunfó en La Habana, 1/92, p.44. / Ecue Yamba O: Rolando, 4/92, p. 52.

**F**

Fernández Jubrías, Laura: La secreta obsenidad de la escena, 1/92, p.29.

**G**

Gacio, Roberto: La fiesta de La Cubana, #1/92, p.38. / Por la ruta de un Festival, 2/92, p.17. / Santa Camila: un abanico de visiones, 4/92, p.24.

García Abreu, Eberto: De ¡Ay, Carmela! y Yepeto: un único mar, 1/92, p.32.

/ Fabriles: el pecado o la culpa, 1/92, p.51. / La palabra al centro, 2/92, p.44.

/ Palabras circulares, 3/92, p.34. García Núñez, Ana M<sup>a</sup>.: En Cuba: XI Congreso ASSITEJ, 4/92, p. 4.

Gené, Juan Carlos: Mensaje FIT '91 de La Habana, 1/92, p.4. / Actor y Dramaturgia, 1/92, p.8.

González, Waldo: Paravento: ¿Para bien todo?, 2/92, p.56. / Cuando éramos tan jóvenes, 4/92, p. 46.

Guerra, Ramiro: Calibán Danzante, 3/92, p.4.

Gutiérrez, Ignacio: Papito: la magia del títere, 4/92, p. 36.

Gutiérrez, José Antonio: Ser o no ser Innokentí Smoktunovski, 2/92, p.36.

**H**

Hamze, Nora: ¿Algo nuevo bajo el sol?, 3/92, p.50.

**K**

Kartun, Mauricio: Temas de dramaturgia, 4/92, p. 19.

**M**

Montero, Reinaldo: El drama perpetuo, 3/92, p.40.

Morales, Pedro: Triunfo de una identidad y de una ética, 2/92, p.23.

Muguerca, Magaly: El alma rota, 2/92, p.4.

**N**

Navarro, Mayra: El acto de contar: un esfuerzo creador, 4/92, p. 13.

**P**

Padrón, Frank: Las dos caras de Rídotto, 2/92, p.53. / Acuarela de Brasil, 2/92, p.59.

Peláez, Rosa Elvira: CELCIT: para un teatro vital, 1/92, p.6.

Pérez León, Roberto: Un espectáculo y sus creadores, 3/92, p.17. / Alquimia y lucidez Bajo raíces, 4/92, p. 38.

Pino, Amado del: Eclipse con agua real, 1/92, p.41. / Del sueño del mago al delirio del poeta, 1/92, p.48.

Piñera, Virgilio: Libreto # 27: La niña querida, 3/92, (páginas centrales)

Pogolotti, Graziella: Pequeña crónica para un Concierto Barroco, 3/92, p.9.

**R**

Ramón, Neysa: Optica cubana del espectáculo, 1/92, p.59.

Revuelta, Vicente: Etica y Estética actoral, 1/92, p.13.

Reyes Geadá, Raciél: Los juegos del Inicial, 1/92, p.55.

Rivas, Jorge: Carpentier en escena, 3/92, p.14.

Rivero, Bárbara: Todos los demonios no son teatrales, 3/92, p.46.

Ruiz Elcoro, José: En las bodas de brillante de Cecilia Valdés, 2/92, p.29.

**S**

Socorro, Eddy: Helsinki-La Habana: una experiencia, 3/92, p.53.

Suardiá, Luis: Luis de Tavira: Todo mi quehacer dimana del teatro, 1/92, p.22.

Suárez, Esther: Cosa misteriosa, el tiempo, 2/92, p.48.

**T**

Tablas: Declaración final FIT '91, 1/92, p.5. / Diversos enfoques de la técnica

actoral, 1/92, p.16. / Teatristas opinan, 1/92, p.18. / Tablillas, 1/92, p.62. / Espectáculos participantes, 1/92, p.64. / Inventario teatral, 2/92, p.62. / Tablillas, 2/92, p.64. / Inventario teatral, 3/92, p.62. / Tablillas, 3/92, p.64. / Eventos del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, 4/92, p. 56. / Tablillas, 4/92, p. 58. / Indice anual de 1990, 1991, 1992, 4/92, p. 62. / Acta de la selección de las mejores puestas en escena de 1992, 4/92, p. 64.

Torres, Jorge Luis: El universo compartido, 4/92, p. 31.

**V**

Vázquez, Oscar: Historia de símbolos y signos, 3/92, p.21.

**Y**

Yendt, Maurice: Escribir teatro para los jóvenes espectadores, 4/92, p. 15.



## Acta de la selección de las mejores puestas en escena de 1992

Por sexta ocasión, desde su institución en 1987, los críticos, periodistas y teatrólogos convocados por la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC), la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC y la revista TABLAS, seleccionaron las mejores puestas en escena del año teatral cubano.

Los participantes en la votación creen imprescindible aclarar que la selección se ha hecho, fundamentalmente, tomando en consideración la actividad escénica de Ciudad de La Habana, tanto de grupos habaneros como de colectivos de provincias presentados en los espacios teatrales de la capital. Como se hace imposible presenciar sistemáticamente los estrenos y funciones en el interior del país, hubo consenso por parte de críticos y especialistas en reiterar la variante de evaluar el próximo año los espectáculos no valorados en esta ocasión, siguiendo el criterio expresado en el acta de selección de 1991, con fecha del 9 de enero de 1992.

Finalmente, después de valorar 113 estrenos de grupos o proyectos teatrales cubanos y 5 colectivos visitantes, los participantes decidieron premiar, por mayoría, los siguientes:

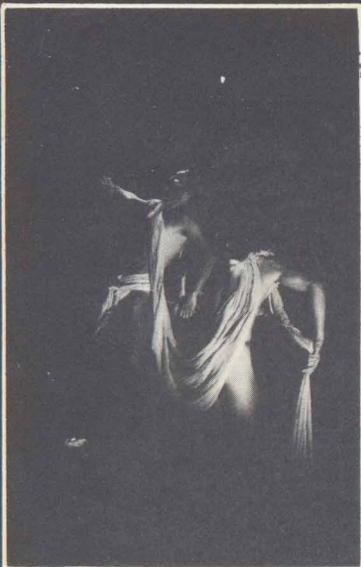
- Vagos rumores. Teatro Estudio. Dirección: Abelardo Estorino.
- Las ruinas circulares. Teatro Buendía. Dirección: Nelda Castillo.
- Fábula del insomnio. Teatro Nacional de Guíñol. Dirección: Raúl Martín.
- La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada. Teatro Buendía. Dirección: Carlos Celdrán y Flora Lauten.
- Dérives. Compañía de Teatro Philippe Genty. Dirección: Philippe Genty.

Se reconocieron además cinco obras como finalistas:

- Paisaje con lagunas en el espejo. Teatro Inicial. Dirección: Filander Junes.
- Flores de papel. Tres tristes teatristas. Dirección: Joel Cano.
- Kara Avis. Teatro a Cuestas. Dirección: Ricardo Muñoz.
- Los hijos de Medea. Teatro Nacional de Guíñol. Dirección: Eddy Socorro.
- Historia de una muñeca abandonada. Okantomi. Dirección: Enrique Pacheco.

Ciudad de La Habana, 14 de enero de 1993.

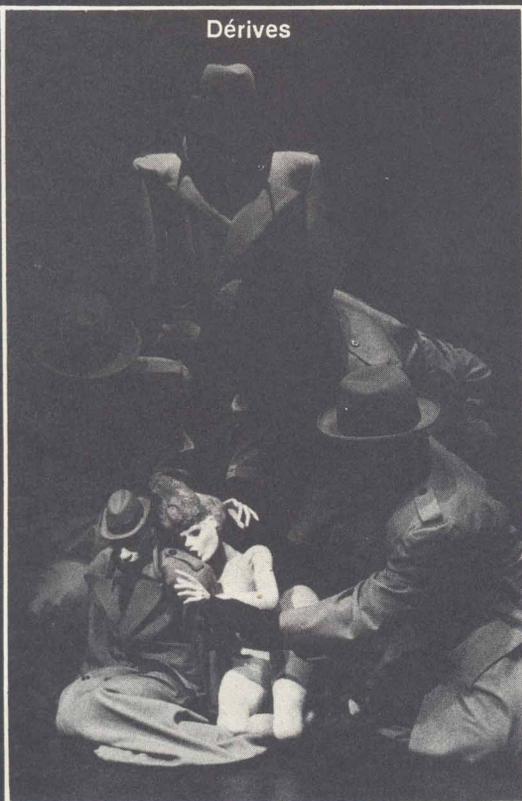
UPEC, UNEAC, REVISTA TABLAS.



Las ruinas circulares



...la cándida Eréndira...



Dérives

Vagos rumores



Fábula del insomnio

# Coloquio - Talleres - Muestra teatral

- Tema: El teatro para el público joven en el contexto teatral contemporáneo



**11th ASSITEJ Congress**  
International Association of Theatre for Children and Young People



**XIe Congrès de l'ASSITEJ**  
Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse



**XI Congreso de la ASSITEJ**

Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud

**Del 22 al 28 de Febrero**

Sede y Subsedes: La Habana - Matanzas - Santa Clara