

Miembro Fundador del ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



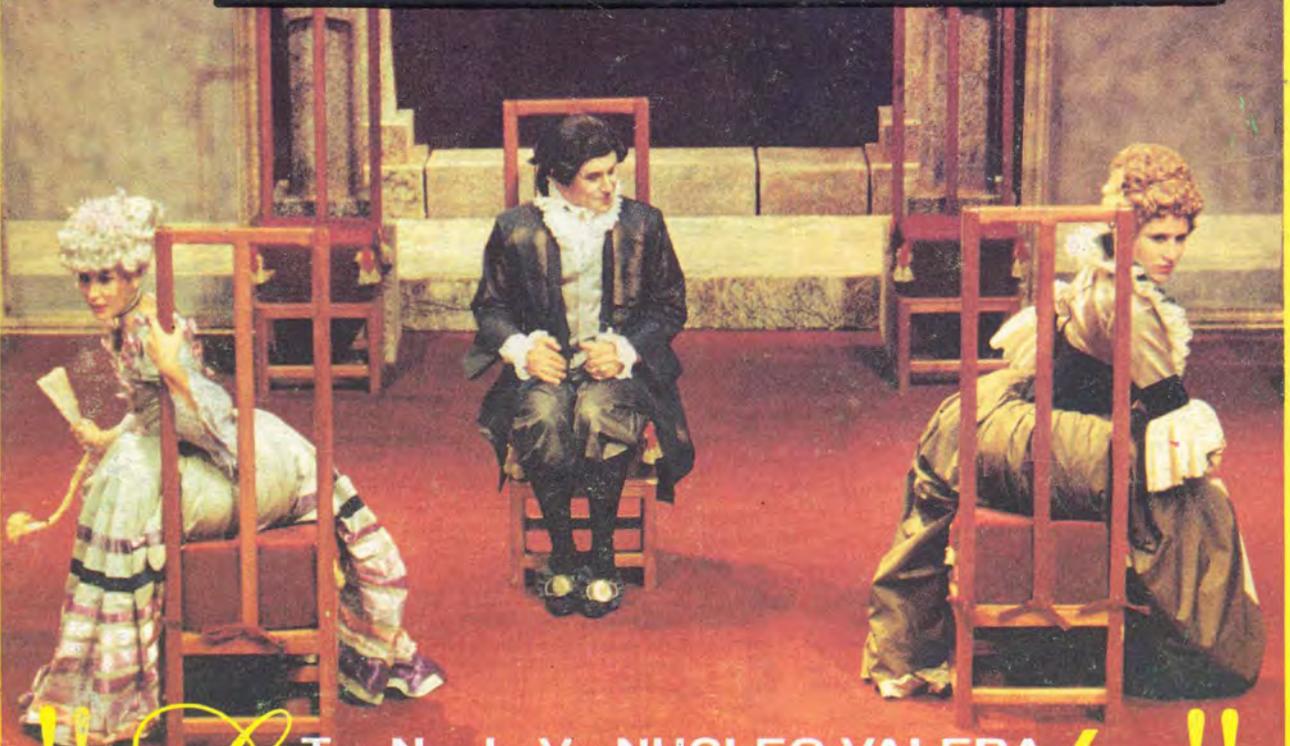
# tablas

revista de artes escénicas No.4/1993



Teatro Caribeño - Cuba.

## PATAKIN DE UNA MUÑECA NEGRA



T. N. J. V. NUCLEO VALERA

## Los enamorados

ROBERTO BLANCO: ROMPIENDO MODELOS

vea pág.22

LA POSTMODERNIDAD  
EN LA DANZA

Libreto No.32  
LA PALOMA NEGRA  
de Rafael González

tablas No. 4/1993

Revista del Consejo Nacional  
de las Artes Escénicas  
San Ignacio 166 e/ Obispo  
y Obrapia, Habana Vieja, Cuba Apdo.  
Postal 297  
Teléfono: 628760

Directora:  
YANA ELSA BRUGAL

Redacción:  
ANA Ma. GARCIA NUÑEZ

Diseño y realización:  
ORLANDO S. SILVERA

Publicidad:  
CARIDAD ROSEÑADA

Administración:  
JOSE L. VARGAS

Secretaria:  
JACQUELINE PUEBLA

Portada: **Los enamorados**. Dir. Roberto  
Blanco. T.N.J. Venezuela-Núcleo  
Valera. Contraportada: **La obertura de  
Josafat**. Teatro del Círculo. Reverso  
de contraportada: **Patakín de una  
muñeca negra**. Teatro Caribeño.

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  
ESCENICAS

Ministerio de Cultura

**DANZA Y POSTMODERNIDAD**  
Ramiro Guerra ..... 2

**EN POS DE UN ENUNCIATARIO**  
Esther Suárez ..... 8

**TEATRO Y NIÑOS: INTERROGANTES**  
Freddy Artilles ..... 17

**ROBERTO BLANCO: ROMPIENDO MODELOS**  
Jorge Luis Torres ..... 22

**ALGO MAS QUE UNA CERTEZA**  
Ileana Azor ..... 26

**LA VIGILIA DE LOS DUENDES**  
Liberto Ribot ..... 33

**CADIZ 93:  
EL FIT SOBREVIVE AL V CENTENARIO**  
Carlos Bernal ..... 37



**LA DANZA EN EL OTOÑO DE MADRID**  
Ismael Albelo ..... 38

*en nuestras  
páginas  
centrales*

**LIBRETO  
No. 32**

**LA PALOMA  
NEGRA**  
de Rafael González



*críticas*

■ **EL VUELO DE LA GAVIOTA  
O LA UTOPIA DE LA LIBERACION**

R.G ..... 43

**VARIACIONES PARA UNA OBERTURA**

Pedro Morales ..... 48

**PATAKIN DE UN TEATRO CALLEJERO**

Jorge Rivas ..... 52

---

**INVENTARIO TEATRAL** ..... 56

---

**ACTA** ..... 57

**Selección de las mejores puestas en escena 1993**

---

**TABLILLAS** ..... 58

**INDICE 1993** ..... 62

# DANZA Y POSTMODERNIDAD

El gozoso barroquismo populista de la mezcla de estilos por el gusto formal de la superposición, en búsqueda de un neo-urbanismo, va a despuntar en la década de los 50 como un brote, que asumirá el polémico término de postmodernismo. Las elegantes y estilizadas líneas de Wright y Le Corbousier se convertirán en gélidas frialdades arquitectónicas de inclinación elitista. El arquitecto Venturi, en su mani-fiesto arremeterá contra el apotegma de "lo menos es lo más", al ripostar con aquello de que "lo menos es un aburrimiento". Desde Disneylandia a Las Vegas, desde los paquidérmicos supermercados a los hoteles californianos, un fuerte bramido de espectacularidad populista sonará por las avenidas de las ciudades de la segunda mitad del siglo XX.

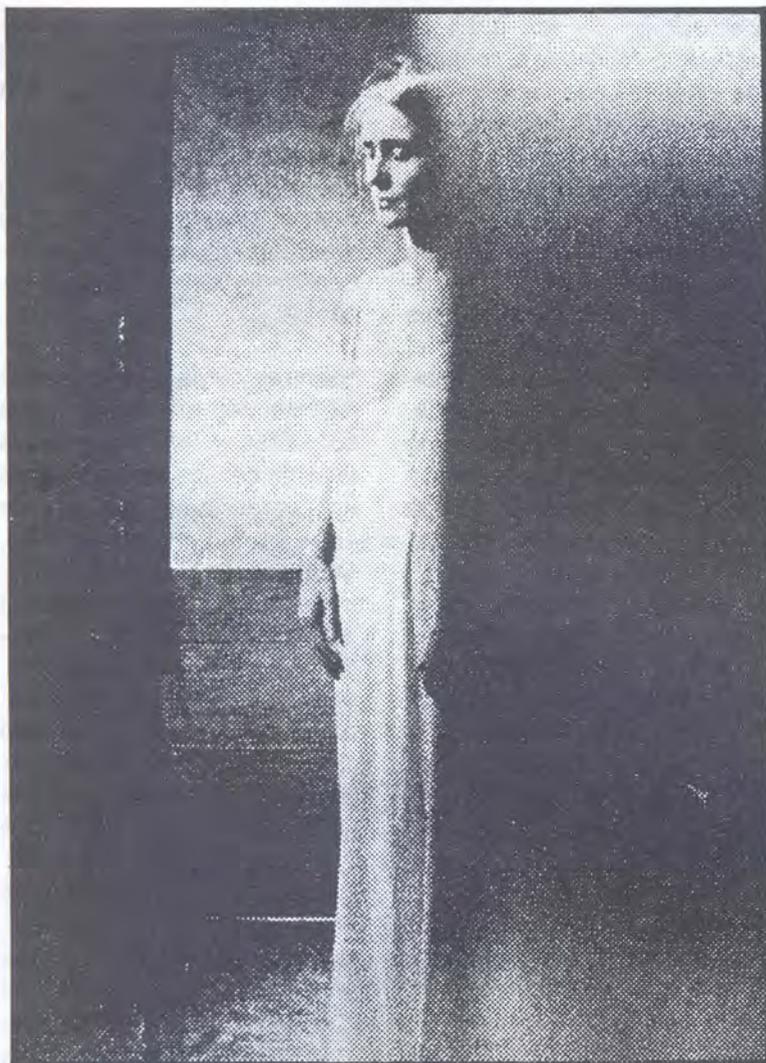
En la olla (de grillos) a presión de los años 60, comenzará a cocinarse el Octubre de la modernidad, hasta convertirse a lo largo de los 70, en el Mayo de la postmodernidad. Todo cocido al fuerte termostato del Alto o Tardío Capitalismo que triunfante se erigirá en los 80, sobre las ruinas suicidas de la utopía socialista como San Miguel sobre su caballo, con el dragón muerto a sus pies, mientras es liberada la doncella encadenada a la roca. Solamente que en esta oportunidad,

la iconografía gótica se transforma en la imagen del dragón con escamas de lentejuelas sobre lamé dorado, la doncella estará desnuda como una modelo de Playboy, y San Miguel con traje de Supermán o Batman que blande su lanza con gestualidad actoral, ante las cámaras de la televisión internacional.

La moda se hará más funcionalmente extravagante y las calles se verán abarrotadas de hombres y mujeres vestidos como personajes de los **musicals** de Broadway o del Hollywood de los años 30, 40, 50. El gusto "retro" hará resucitar sin nostalgia alguna la moda de nuestros tíos y tías que aparecen en las fotos de bodas, o en las fiestas del club, todo ello con alegre mescolanza, como un carnaval pedestremente cotidiano. Por otro lado, la descarada sinceridad del desnudo se entronizará en el cine y en el teatro, las publicaciones "porno", y aún las "no porno". Warhol nos deleitará con su "pop art" en que el reciclaje de los detritus urbanos se volcará en las imágenes de las artes plásticas. El teatro de Bob Wilson se construirá sobre una poética de la fragmentación en busca de largas ensoñaciones que podrán comenzar un atardecer y terminar al amanecer del próximo día, en un juego de superposiciones

que lo entroncará con un museo de personajes de cera con trajes de diferentes épocas, en que la Grecia antigua se dará la mano con el Renacimiento, los transistores y el rayo láser; la camaváliz de las imágenes se mezclará con la descanonización de la autoridad. El Living Theatre lanzará a toda su compañía desnuda al escenario en su **Apocalypse Now**; mientras Yvonne Rainer con sus bailarines, también desnudos, se tapan con la bandera norteamericana como protesta contra la guerra de Viet Nam.

Los primeros creadores danzarios que se llamaron postmodernos, salieron de la Judson Church neoyorquina. Este fue un lugar de ebullición en el Manhattan de los años 60. Pintores, músicos, teatristas y bailarines comen del mismo sabroso plato en que se rechaza los códigos de las generaciones de las vanguardias modernistas. Los bien recientes estrenados códigos de la modernidad danzaria (Graham, Limón y aún el mismo Cunningham) se hicieron de pronto caducos ante el impacto de una nueva generación, que cumpliendo aún con las ya conocidas leyes de la modernidad convertían en cenizas a sus progenitores. Si Loie Fuller fue rechazada por Isadora Duncan; si el Denis-Shawn lo fue por Martha Graham y por Doris Humphrey;



*Café Mülleer*, Pina Bausch.

si estas los fueron por Merce Cunningham y Alwin Nikolais, ahora a estos les tocaba el turno a la incineración por las huestes de la Judson Church. Era como el flujo de las mareas, periódicos pleamares y bajamares, pero que en aquel momento coincidió con el fuerte maremoto del postmodernismo. Así la necesidad generacional de destruir códigos patriarcales fue aparejada con la propulsión hacia un **espacio dilatado** y una **fragmentación del tiempo**, aspectos dimensionales de una nueva figura-

tividad neo-humanística. ¿Cómo resolver la inmersión en la construcción de nuevas fórmulas de moverse lo más abstractamente posible, con la irrupción de inquietudes muy centradas en ese nuevo humanismo, tanto físico como social?

Después de la necesidad de romper con los códigos que rigieron la primera mitad del siglo, los nuevos creadores se convirtieron en investigadores, y salieron a la búsqueda de nuevas formas de moverse, o de aquellas que aunque exis-

tían en el mundo cinético del hombre, no habían sido admitidas como materiales accesibles a la textura que se presupone que debe constituir el sujeto de la danza. Fue al área del movimiento natural, cotidiano o pedestre, que se acudió como fuente primordial, descontextualizándolo de sus funciones y esterilizándolo de connotaciones emocionales. Así fue que se exploró en el movimiento inmediato de cargar objetos y dejarlos caer a través de difíciles travesías espaciales. El uso de escobas, sogas, escaleras de mano, entre otros; fue llevado a romper con cualquier connotación simbólica, o su relación con imágenes movilizadoras de contenidos emocionales.

La manipulación de la tecnología permitió aditamentos complementarios al cuerpo para ejecutar trayectos perpendiculares alrededor de una columna, tronco de un árbol, y también desplazamientos por paredes o fachadas de edificios. Gestos incluidos dentro de frases de movimientos codificados, pero descontextualizados de sus primigenias motivaciones, al perder sus significados originales y engarzarse como extraños pedruscos en elaboradas estructuras, vinieron a constituir lo que se llamó, el "movimiento encontrado", paralelo al "objeto encontrado" de Marcel Duchamp quien en el mundo de la plástica introdujo cosas de la vida cotidiana sacadas de su función y de su medio natural. Unos y otros al separarse de sus contextos, se convirtieron en formas vacuas capaces de ser admiradas, sólo por sus valores

formales, y no por sus significaciones o capacidad de información sobre las razones por las cuales surgieron o fueron creadas. Este procedimiento, iniciado por Merce Cunningham, fue llevado hasta sus últimas consecuencias por los judsonianos, al utilizar solamente esos "movimientos encontrados", que se constituyeron en la textura cinética de sus creaciones dancarias.

Después vino el someter dichos sujetos formales a procedimientos tales como la repetición, el ralentamiento, la inmovilización y la fragmentación; así como el uso de la fuerza energética física consumida en la acción de la vida cotidiana en que el menor esfuerzo busca el mayor resultado.

De esta manera, al desembocar estas exploraciones analíticas propias del laboratorio de la generación de la Judson Church estadounidense en el postmodernismo, la manera de bailar de los últimos decenios del siglo, va a estar coloreada por la agolpada mezcla de los códigos vigentes hasta el momento, junto con todos los aportes de las últimas investigaciones que surgidas de la cotidianidad, al ser transplantadas, aportaron movimientos que aunque sin las raíces de la descontextualización, y precisamente por ello, se hicieron pródigos en extrañamiento y otredad, lo cual los transformó en un nuevo código de expresividad que traspasó la realidad cinética a un estadio de acceso hacia la abstracción. Este fue el lenguaje del postmodernismo en la danza que hoy se ofrece, bajo ese rubro, a la

percepción de los públicos actuales. Volviendo al conflicto de estéticas que los primeros autollamados postmodernos de la danza tuvieron que afrontar en un momento determinado, hay que decir que se vieron comprometidos de pronto con una tendencia que no representaba las direcciones de sus búsquedas. Así fue como el término le quedó poco habitable, y en última instancia, hasta embarazoso. Aquí volvió a imponerse el conflicto lingüístico propiciado por la jerga dancaria, en que el término de "clásico" se confunde con el de "académico" y el de "romántico"; el "ballet moderno" con el de "ballet neoclásico". Los sinónimos de "moderno" y "contemporáneo" son utilizados para diferentes corrientes, lo que ahora se va a complicar con el postmodernismo.

De esa generación judsoniana neoyorquina (Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, Kenneth King, Deborah Hay, David Gordon, Simone Forti, et altri) se desprenderían algunas figuras que vendrían a ser las que verdaderamente encajaran dentro de la estética de la postmodernidad. Tales son los casos de Twyla Tharp y Meredith Monk. La primera con sus mezclas de ballet, danza moderna, estilo judsoniano, **break dance**, y el gusto "retro" por el **tap**, el **ball-room**, y las formas populares del **jitterbug**, **twist** y otros bailes urbanos de los años 40 y 50. La segunda con su danza-teatro, el género más ideosincráticamente postmoderno, por su amplia gama de mezclas sistemáticas, en que el bailarín se sumerge

en textos físicos y verbales, se desplaza por el tiempo y el espacio en la más exagerada forma de dilatación y fragmentación que esas dimensiones hayan jamás experimentado dentro de la danza teatral, y dentro de las cuales la postmodernidad se siente ampliamente cómoda.

Mientras Twyla se entrega a la juguetona ironía de mezclar la sonoridad y los movimientos del jazz con los de los clásicos en abstracciones dancarias de éxito inmediato en su país, Meredith, por su parte, construye historias fragmentadas que los críticos han denominado "cuentos folklóricos para la gente urbana". La primera, sigue la línea del uso del espacio escénico convencional, mientras que la otra utiliza insólitos lugares y mueve sus obras dentro del extrañamiento de los mismos, más allá de las unidades del tiempo: una sección de **Juice** ocurre en la escalinata y galería del museo Guggenheim; otra en un pequeño teatro de colegio, y la tercera en su vivienda, un desván del **downtown** neoyorquino, cada una en diferentes días.

El alejamiento emocional propugnado por el postmodernismo es bien patente en Twyla, y sus coreografías que simulan la acción aleatoria y el azar, son en realidad cuidadosas estructuras, dentro de un cierto tipo de abstraccionismo motivado por la ausencia de narrativa y personajes.

En el caso de Meredith, puede decirse, que sin total eliminación del factor emocional,

su fuerte control lleva a una disminución notable del mismo, como para establecer un distanciamiento que no permite la inmersión en procesos sensoriales en que los sentimientos se hagan sentir con intensidad. La fuerza de los sistemas teatrales, hará de cada pieza de la Monk, un muestrario de recursos sonoros (compone su propia música y la canta), plásticos, dramáticos, etc., que las hará fuertemente arraigadas en la teatralidad como puente de comunicación con precisos significados reflexivos. En **Quarry**, hará pensar sobre la niñez en un ambiente hostil como individuo, y al mismo tiempo sobre la historia de una

sociedad que vive el exterminio judío, la información falsificada. **París/Venice/Milán/Chacón**, hará reflexionar sobre el amor y el devenir del tiempo en la pareja. **The Child Education** plasmará los rituales familiares para la transmisión de las tradiciones generacionales. **16 Millimeters Earrings**, se hará preguntas sobre el cuerpo como fenómeno médico y como medio sensual.

Pero será al otro lado del Atlántico, en el reactivado centro danzario de Alemania, que la danza-teatro, ese genuino género propio de la postmodernidad, va a dar sus más acendradas formas a través de

una generación que haciendo gala de su ancestro expresionista, tomará las riendas de un neo-expresionismo postmoderno. Reinhild Hoffmann, Susan Linke, Gerard Bohner, Hans Kriesner, y principalmente Pina Bausch, desarrollarán la fórmula de la danza-teatro hasta sus últimas consecuencias. Un fuerte aroma de impotente pesimismo va a prevalecer en las creaciones coreográficas de esta última: la deleznable e inevitable incomunicación entre los sexos y sus laberínticos recovecos van a poblar sus obras, desde **Café Müller**, **Barba Azul**, **Renata se va**, **Kontaktoff**, y tantas otras, hasta las más recientes.



*A letter to Victoria*, dir. Robert Wilson.

Numerosas y pequeñas historias, discontinuadas unas de las otras, se superpondrán o se sucederán, como los números de un espectáculo de variedades o vodevil. La atmósfera espesa de una hecatombe final en que el ser humano hará "mutis por el foro" parece predominar en la obra de Pina Bausch. Tal es la evocación de uno de sus títulos: **Sobre la montaña, se oye un aullido**. Con ello, se adhiere a una de las características del postmodernismo: el hedonístico placer de ser testigo y protagonista del apocalipsis final, al que nuestra época, según parece, no podrá escapar. No existiendo utopía, mástil en que hacer ondear la bandera de la esperanza, sólo queda la capacidad intelectual para negarse a creer en los grandes relatos de la emancipación que la humanidad ha construido para bien alimentar su futuro. No hay pasado, ni tampoco historia. No hay ayer, ni tampoco mañana. Sólo existe el presente y este hay que vivirlo en forma de gran espectáculo, antes que venga la Gran Hecatombe: la guerra nuclear, la destrucción ecológica, la contaminación genética (SIDA), junto con la atmosférica. Vivir al día, en medio de la majestuosa parafernalia de la tecnociencia, es el nódulo del postmodernismo. En el festín de Baltasar de la postmodernidad, todos esperan las palabras finales, proyectadas sobre pantalla gigantesca, a todo color y sonido estereofónico. Hans Kriesner, en su **Rey Lear**, se hace eco de todo ello, cuando desarrolla como tema central, el poder y el crimen atados entre sí, y que en el caso de la descendencia de Lear, se unifican con la

codicia y la sensualidad. Es una obra comprometida políticamente, en la que el coreógrafo hace comentarios sobre la reciente unificación alemana. El dictador Lear, tanto como Gloucester, son vencidos por la ralea de su propia raza. Pero los nuevos vencedores, a su vez, deslumbrados por el poder, perpetúan el viejo juego de la muerte. Kriesner sitúa su obra en una morgue o necrocomio, rodeado por una alta pared que se derrumba al final, cuando Edgar sube al poder. Esto último no constituye un presagio de esperanza, sino más bien otra vuelta de tuerca de corrupciones y decadencias, en la que el dinero y la codicia por el poder corren a una sociedad ansiosa de fastuoso lujo.

Y volviendo a Pina Bausch, encontramos que mientras el tiempo se elastiza (sus obras no duran menos de tres horas), y dentro del mismo el tema se hace pedazos en una fuerte fragmentación, regida por la desesperación conjunta, la búsqueda infructuosa de la ternura, la necesidad de ser amado, hacen construir sucesivas y rápidas imágenes que tejen la textura, nada literal, de extrañas narraciones, a manera de comentario sobre la desvalidez del ser humano en la época de la robotización de los sentimientos, incapaz de eliminar el tiempo, lo hace pedazos que estallan en fragmentos luminosos que explotan y desaparecen rápidamente a través del espacio. Seres que se han perdido en la hiperespacialidad de las relaciones humanas, se golpean, se acarician, se humillan, se aman o pasan indiferentes unos al lado de los otros, sin buscar el tiempo perdido irremedia-

blemente, en un extraño espacio que no se reconoce a sí mismo, pero que se añora en la lóbreguez de paredones de lujo, de cafés de esparcimiento, o en falsamente reconstruidos jardines, saharas sin oasis, enfermos de espejismos, animales monstruosos taxidérmicamente inertes, evocadores de un bestiario ecológico que convive con el ser humano, sin que este se aperciba de ello.

El espacio y el tiempo son manipulados por Pina Bausch, con un señalado matiz postmoderno: su espacio se dilata, se constriñe, se tortura, se añora a sí mismo, mientras que el tiempo se hace insoportablemente despedazado por la fragmentación. De tantos pedazos, en medio de tan ancho espacio imaginativo, es que surge la danza de Pina Bausch.

Otro creador clave en el campo del postmodernismo es William Forsythe, americano que al frente de sus huestes del Ballet europeo de Frankfurt, da lecciones de postmodernidad danzaria con sus atentados a la unidad escénica y al código académico de la danza que manipula. El, también va a triturar encarnizadamente el tiempo escénico. Sus obras son muestras de deconstrucción llevadas a sus máximas consecuencias con intempestivos cierres de telones, apagones, iluminaciones insólitas de la sala, juegos con los huecos-trampas en el escenario por los que salen cabezas o miembros del cuerpo, uso de **gags** y demás textos verbales, al unísono de una violencia y un ritmo infernal. Eso, junto a cegadores **flashes** luminicos, dirigidos a la audiencia, gorgoritos que emite por un altoparlante una bailarina-cantante



*Quarry*, dir. Meredith Monk.

que usa un traje estilo Luis XV, y que repite incesantemente las mismas palabras en inglés, durante toda la función. Los decorados caen desbaratándose, y hasta un bailarín negro se siente agredido por un furioso ataque de histeria. Tales acontecimientos y muchos más pueden ocurrir taladrando la serenidad del cuerpo de baile y los virtuosos **pas de deux** del código teatral clásico. Los sistemas escénicos parecen declararse la guerra unos a los otros, para exhibir un destrozo que sólo la postmodernidad puede darse el lujo de apadrinar dentro de su lógica cultural.

Sin renunciar al lenguaje académico, Forsythe, desmantela el

mito del ballet clásico, según dictaminan sus críticos, y con ello desacraliza y contamina el propio lenguaje que utiliza. Con ello podemos llegar a la conclusión de que la descanonización postmodernista puede coexistir con la materia descanonizada, tal es la fuerza de la mescolanza.

Después de este panorama delineado del postmodernismo en la danza, y su más fuerte concretización, cual es la danza-teatro, sólo queda por agregar, que ésta, pese a sus detractores, igualmente que la postmodernidad, que ha sido su progenitora, constituyen fenómenos ineludibles de nuestro mundo actual, capaces de

inundar desde las grandes capitales (París, New York, Madrid o Barcelona, México, Caracas y Buenos Aires) hasta las más pequeñas localidades, como pueden ser Wuppertal, en Alemania (sede de Pina Bausch); Catania, en Italia; o Valencia, en España. Así puede decirse, sin sonrojo alguno, que la danza-teatro ha tomado por asalto al mundo de la danza, cualesquiera que puedan ser los pro o los contra que le sean adjudicados al postmodernismo; confusa y peligrosa área en que puede decirse que no son todos los que dicen estar, ni están todos los que dicen que son, por tener aún mucho de incógnitas, como bien reconocen sus propios propugnadores. ■

## EN POS DE UN ENUNCIATARIO

Aunque la literatura especializada en torno al tema de la comunicación como proceso a escala social destina gran parte de sus estudios al examen de los efectos o influencias de los procesos comunicativos, sobre todo en el territorio de los **mass media**, en el ámbito de la comunicación artística esta preferencia por tal objeto de estudio no resulta equiparable. Aquí la preeminencia la tienen los propios productos artísticos, mientras el último lugar lo continúa ocupando el destinatario.

En nuestro país, en el espacio particular del teatro, a partir de la década del ochenta comenzaron a realizarse indagaciones que tomaban como centro de atención el público del hecho teatral, y se caracterizaban, en una primera etapa, más bien por un perfil socio-demográfico, dado el tipo de información que se buscaba obtener, evolucionando con posterioridad hacia el análisis del comportamiento cultural de la población ante un hecho teatral determinado.

En torno a ello, creadores, críticos e investigadores especulan acerca de los supuestos gustos y demandas del público, y sobre todo, acerca de sus supuestas necesidades; incurriendo, la mayor parte de las veces, en el riesgo sobre el cual alerta la teoría de las "ideologías profesionales", de transferir a las audiencias los valores propios de la profesión.

En consecuencia, qué sucede entre producto teatral y espectador, qué ocurre en el espec-

tador participe del hecho teatral, son preguntas que aún quedan sin respuesta.

Tal vez porque ninguna estadística, ningún repertorio de datos socio-demográficos y, en particular, ningún enfoque unidisciplinario, permite asomarse a temas como estos. Tal vez porque, en realidad, nuestra concepción más íntima del hecho teatral, su estética, aún no haya logrado el suficiente grado de esencialidad como para alcanzar la cabal comprensión de la función primordial que toca al receptor en nuestro arte. Para entender que, como todo arte de la escena, el teatro vive, se realiza, precisamente, en su espectador. Para asumir, como principio ético de nuestra acción, la preocupación por contribuir al crecimiento espiritual del hombre que nos visita.

Entre los finales de la década del 80 y los inicios de la presente la investigación con respecto al público teatral comenzó a probar nuevos caminos. Uno de ellos, inscrito justamente en el vasto horizonte de los estudios de la recepción, decidió su territorio en el momento verdaderamente inicial de este proceso: el de la creación del producto artístico.

Tomando como fuente a cinco de las principales especialidades artísticas que concurren en la verificación del hecho teatral: dramaturgos, directores, actores, diseñadores y músicos perseguía aproximarse a la relación que estable-

cían estos creadores con el público durante el propio proceso de la creación. Conocer cuáles eran los referentes que tenía el artista durante dicho proceso y qué lugar ocupaba el público dentro de ellos, con cuál imagen o representación del público trabajaba el artista, qué significación le concedía dentro de sus procesos de trabajo, qué vías de información tenía sobre su receptor, qué incidencia tenía el modo de producción de estos creadores en la relación con el público.

Tradicionalmente hemos denominado público, espectador, destinatario o receptor al sujeto que participa del consumo de la obra artística. Sin embargo, en el plano teórico, la reflexión sobre determinados aspectos cualitativos del proceso de comunicación artística, que tienen relación tanto con el creador (Enunciador) como con el llamado receptor o destinatario, aconsejaron el replanteo de estos términos y la utilización, en su lugar, del concepto de **Enunciario**.

De manera teórica, el hombre que va a participar como público o espectador del hecho teatral puede ser considerado por el Enunciador como un ente más o menos pasivo, o puede ser considerado como un ente esencialmente activo, cuya condición **sine qua non** sea la plena participación en la producción del hecho teatral y la generación, a su vez, de una enunciación en los múltiples y complejos planos en que esta pueda verificarse.



ilustraciones: MIGUEL ANGEL VALDES

Que el individuo devenido público del espectáculo teatral sea, se convierta, oficie, como un enunciador, puede ser o no un propósito manifiesto y esencial del creador teatral.

Lógicamente, para que así se produzca habrá que contar también con las cualidades propias de ese individuo, de ese participante, de ese receptor del producto artístico.

Así, la selección del concepto de Enunciario y su utilización implica una mirada crítica hacia los términos de receptor o espectador comúnmente usados; y es que estos términos contienen un matiz de pasividad y de terminación, de finalización de algún modo, del proceso referido al hecho artístico cuando, sin embargo, el propósito y la voluntad del artista no se cierra, no termina en la concreción o presencia dentro de la realidad del producto generado por él, y los efectos o influencias de estos productos sobre un público adecuado permean, de manera muy diversa, diferentes esferas de la personalidad y el comportamiento de los seres humanos.

De este modo, el Enunciario es, a partir de la percepción o co-creación del producto artístico, un Enunciador 1 (E1)

de esta información, tomando en cuenta que todo acto de consumo implica, a su vez, un acto de producción, puesto que se trata de un consumo productivo. En el acto de co-creación artística se aúnan dos sujetos: el Enunciador (el artista) y el sujeto enunciatario, el "otro", participante del hecho de comunicación.

Por supuesto, el empleo de este concepto tiene, sobre cualquier análisis relacionado con el tema una repercusión metodológica innegable, por cuanto determina la exigencia mayor de examinar el proceso de comunicación entre creador y público en pos de la configuración de un sujeto enunciatario.

Cualquier persona que indague acerca de las relaciones que, a nivel consciente, establece un creador con su receptor durante el propio proceso de la creación, resulta comprometedor en grado íntimo para el artista. Sus respuestas en este orden actúan sobre algo tan delicado como su imagen y pueden dar lugar a más de una especulación en los terrenos filosóficos, políticos e ideológicos que cuestione su posición social. Por lo tanto, la primera dificultad a resolver serían las máscaras, estereotipos de pensamiento, dogmas y falsa conciencia respecto al tema, de parte de los creadores.

Sin embargo, en el contacto directo con los creadores se pudo constatar, pese a todos los elementos expuestos -y actuantes-, una voluntad de veracidad y de análisis riguroso del problema.

Entre los entrevistados -y con mayor nitidez entre los dramaturgos y directores- dos tendencias se abrieron paso: la primera, le confiere al público una función o un lugar predominante, dentro del marco de los referentes, mientras que en la segunda la presencia o participación del espectador aparece mediada por la necesidad que siente el creador de reflexionar sobre un determinado tema (o aspecto de la realidad social) a través, precisamente, del ejercicio de su arte.

Claro que la consideración de una determinada demanda de la realidad social no implica necesariamente el empleo de definidos recursos expresivos para alcanzar premeditados efectos sobre un destinatario. En la selección de los recursos, en relación con los efectos o influencias a provocar sobre el público, el panorama se presenta muy desigual.

Junto a creadores que utilizan determinados códigos, atendiendo únicamente a las convenciones ya establecidas, están presentes otros que conjugan estas convenciones con la satisfacción de lo que consideran las expectativas del público, en aras de conseguir la acogida de éste.

Pero, también, existe un tercer grupo -más reducido- que se plantea la ruptura de estas convenciones y la puesta a prueba de otras, y que puede tener a la par -o no- un programa más o menos definido de propósitos a conseguir con el destinatario del producto artístico.

Los referentes ocupan, además, planos mediatos o inmediatos. En los grupos de los dramaturgos y los directores es, por lo general, el público un referente inmediato. Sin embargo, en el resto de los grupos (actores, músicos, diseñadores), aún cuando él pueda estar presente, el referente inmediato que orienta la creación aparece en la figura del director. En esta personalidad convergen, también, entonces, las orientaciones que el público pueda imprimir al proceso específico de creación de que se trate.

Entre quienes manifiestan tal postura -el Director como referente inmediato- se diferencian dos posiciones: por una parte están aquellos creadores que actúan, entonces, a tenor de dos elementos: el Director y el Espectador, sin que ambos lleguen a colocarse en conflicto.



De este modo, se atienden y siguen las orientaciones y plan del Director, pero, a la vez, se funciona con las experiencias y conocimientos acumulados con relación al público; los que complementan y enriquecen el programa que brinda el primero, antes que producir contradicciones antagónicas con este o dificultades en la comunicación.

La otra posición concentra su atención, básicamente, en los estímulos y orientaciones del director y propone entonces un esquema de interacción con un único elemento



En ambas posiciones, diseñadores y músicos actúan con cierta independencia en comparación con los actores, en la medida en que su especialidad, en sentido general, es conocida en menor medida por parte de los directores, lo que da menos margen a posibles interferencias.

En las relaciones entre músicos y diseñadores con el director (desde el punto de vista del referente), también opera la concepción del espectáculo teatral que tienen algunos directores, y que no alcanza un alto grado de integración de todos sus elementos o lenguajes. Son los casos en que los elementos escenográficos son empleados como mero entorno o decorado, sin que exista hacia ellos una exigencia de máxima expresividad; y en que la música, los efectos, y todo aquello que puede integrar el universo sonoro de una puesta en escena, es visto como algo ornamental o puesto en función de resolver defi-



ciencias o dificultades propias del director en el discurso escénico.

Para quienes el público constituye un elemento estimulador y un referente más o menos inmediato, la acción de aquel en el proceso creador (del texto, la puesta en escena, la música, la escenografía, la iluminación, el vestuario) se produce ya en las primeras etapas del proceso de elaboración artística.

Así, los dramaturgos declaran la incidencia del receptor o destinatario desde el momento mismo en que se plantean la

idea primaria de un texto dramático. En la reflexión ya de la pertinencia o no de un tema, comienza a perfilarse el contorno del público potencial que hallaría aquel de concretarse en producto artístico. Algo similar ocurre con los directores en cuanto a la selección del texto que será llevado a escena.

Por supuesto, en la meditación acerca de la urgencia de un tema y su vinculación con una realidad social y un público potencial para él, no se garantiza la ausencia de fenómenos de falsa conciencia, es decir, la idea de "fabricarse" un públi-

co potencial o una necesidad social que justifiquen o estimulen la concreción artística del tema o idea inicial. Esto contribuye a explicar las inconexiones que a veces se observan entre productos artísticos determinados, su inserción en la vida social, y el comportamiento del público hacia ellos, aunque, lógicamente, no agota la explicación de dicho fenómeno.

Contrariamente a lo que a priori se podría pensar, son los actores quienes comienzan a funcionar, de manera generalizada, más tardíamente con el posible destinatario. La inter-

vención del público en la elaboración del personaje se produce, al menos de modo consciente, durante los últimos ensayos, e incluso a partir del momento del estreno.

Con respecto a la reacción o comportamiento del público hacia la obra artística, este reconoce, en general, como algo de suma importancia, y aunque no aparecen posturas que, en lo esencial, rechacen el éxito otorgado por el público, es posible diferenciar dos posiciones:

- Los creadores para quienes el comportamiento del público hacia una obra es un juicio de valor inequívoco.
- Los creadores que manifiestan al respecto una mayor cautela, en el sentido de que comprenden el comportamiento del público como un juicio que puede funcionar arbitrariamente con respecto a los auténticos valores artísticos.

Algunos de estos últimos muestran una postura crítica, incluso ante el éxito o el favor del público para con sus propias producciones, conscientes de los fenómenos de moda, snobismo, entre otros, que aparecen asociados, en ocasiones, a estas respuestas del espectador. Las relaciones con el destinatario de sus productos no son de complacencia, sino más bien de ruptura y de provocación, a lo cual va unida una actitud de indagación artística, de búsqueda continua.

En el sector de los músicos y los diseñadores, aunque teóricamente se exprese la misma intención, no es fácil hallar

su formulación en la praxis, dado que el trabajo creador del diseñador o del músico tiene generalmente un "techo" que impone el director del espectáculo. Es, por lo tanto, concebido, general y tradicionalmente entre nosotros, como una labor de "servicio a". Y, por supuesto, en ningún caso, los resultados pueden verse atomizado o analizarse como fenómenos individuales, por cuanto el producto artístico con que se trabaja es la integración de un conjunto de artífices y especialidades que interaccionan y se condicionan mutuamente.

Por su parte, la imagen que tienen los creadores del público resulta verdaderamente difícil de precisar. Se debate entre una representación abstracta y, por supuesto, esquemática; elaborada, en muchos casos, a partir de prejuicios y estereotipos, y una representación indiferenciada de esos destinatarios. A lo más que se llega es a caracterizar de modo muy general al público, a partir de los géneros o estilos de las obras que se ofertan, o de los días y horarios diversos de funciones, en aquellos casos de los grupos que cuentan con sede propia.

El conocimiento del público se declara tener a partir de las propias experiencias cotidianas vitales, lo cual si bien es un juicio certero, no incluye la condición especial que adquiere el hombre cuando se torna sujeto de una experiencia artística. En su generalidad estos creadores no tienen vías suficientes de información sobre el individuo en esta condición específica y, aunque pueda parecer

una contradicción con la suficiencia que se desprende de la opinión sobre el grado de conocimiento del público que consideran tener algunos, todos se mostraron interesados en el acceso a una información de tipo especializado.

En consecuencia con lo anterior, las vías de retroalimentación, acerca de la conexión con el público que logra cualquiera de sus productos artísticos, son superficiales y arbitrarias, y van, desde la reacción que el creador percibe en el espacio teatral durante la representación del espectáculo, hasta la opinión que le brindan, de modo espontáneo, colegas y amigos. No existen propósitos oficiales de obtención de esta retroalimentación.

Por ello, las modificaciones que se introducen en el espectáculo, tras su presentación ante el destinatario, son fundamentalmente de orden externo (acortar su duración, por ejemplo), sin olvidar que también influye poderosamente en este hecho la imposibilidad que plantean las estructuras administrativas y de aseguramiento material de satisfacer la necesidad de introducir cambios sustanciales en la concreción primera del producto artístico; puesto que conciben el espectáculo teatral como un hecho finito y terminado.

Contra estas funciones distorsionadas de dichas estructuras chocan, fundamentalmente, diseñadores y músicos en sus respectivas labores creativas, que deben ser programadas, y realizadas incluso, con anterioridad a que el resto del equipo

creador (directores y actores, entre otros) logre la primera concretización general del producto artístico, con lo cual se olvida el carácter dinámico y activo que tiene este proceso.

El momento en que se inicia esta investigación (fines de 1988) coincidió con el comienzo de las transformaciones organizativas en el sistema teatral y el surgimiento de la modalidad de los proyectos artísticos. De acuerdo con esto los criterios que se obtuvieron acerca de la existencia de una política coherente de repertorio y de propósitos manifiestos con respecto al establecimiento

de una determinada relación con el público en las agrupaciones se refieren, en lo fundamental, a la etapa anterior, y evidencian un alto grado de insatisfacción con las condiciones entonces existentes.

En opinión de los creadores, en el repertorio que asumían las agrupaciones incidía un alto número de factores extra-artísticos, situación en la que jugaron un papel determinante las circunstancias organizativas en que transcurría la producción teatral.

Esta práctica cotidiana no contribuía, por tanto, a la defini-

ción paulatina e inevitable de una línea, programa o proyecto artístico preciso, y dicha línea o programa, cuando se formulaba, al menos teóricamente, no constituía más que una formalidad, al no ser resultado de la unión de voluntades comunes.

La forma en que se había efectuado la agrupación de los teatristas hasta ese momento no ocurría, casi nunca, por un acuerdo con los más o menos dibujados objetivos artísticos de tal o cual agrupación, sino por las más diversas y ajenas razones, lo cual entorpecía la conformación de reales colectivos teatrales.



Las estructuras organizativas y las formas de producción, en casi todos estos grupos, atenaban además, contra la participación plena de todos sus miembros en el proceso creador.

No eran todos los integrantes del colectivo quienes participaban de la decisión de incorporar al repertorio una u otra obra. Esta decisión se efectuaba al nivel del Consejo Artístico sin que existieran vías reales de intervención del resto de sus miembros.

Los integrantes de las agrupaciones tampoco tenían muchas más posibilidades de hacer sus aportes creativos durante el proceso de realización escénica. La responsabilidad de la culminación de este proceso era únicamente del director de la puesta en escena, y al resto de los participantes le quedaba ya demarcada su específica e individual responsabilidad.

En esta óptica, marcadamente individual, desaparecía uno de los fenómenos más decisivos en el plano de la ética y de la estética teatral: el carácter colectivo e integral del trabajo que, como justa consecuencia trae la aparición de la responsabilidad colectiva ante sus resultados, y aún más, llegaba incluso a lesionar el cabal cumplimiento de las responsabilidades individuales.

De este modo el grupo creador contaba con muy pocas motivaciones para interesarse en la relación que su producto lograba establecer con el destinatario, a partir de que no se sentía realmente comprometido con aquel. Esta situación se manifestó, con particular frecuencia, entre los actores, quienes a pesar de tener el contac-

to más estrecho y directo con el público durante la situación de representación, se sentían, de hecho, enajenados de la responsabilidad ante la reacción que el producto artístico provocara en el público.

La mayoría de las agrupaciones funcionaba de modo cerrado, como si se persiguiera con la creación artística la autosatisfacción con el producto. Se proponían mostrar, más que dejar una huella, se planteaban concurrir con sistematicidad a la red de distribución, sin perseguir en el acto de consumo (de co-creación) un programa definido, y sin conectarse o integrarse a un panorama general, en este caso la propia programación de la agrupación, así como la programación que en el mismo marco poblacional ofrecían otras agrupaciones.

En este contexto las preocupaciones en torno al público, y el papel o función del teatro, no van más allá de las funciones paternalistas, complacientes, identificatorias, que tantas veces, y en tantas épocas y esferas de creación diversas ha cumplimentado el arte.

Entre nosotros el concepto de "grupo teatral", que bien podría equivaler al concepto de colectivo que se emplea en el terreno de la psicología, sufría una distorsión determinante. Se llamaba comúnmente en nuestra realidad teatral "grupos" a lo que no era otra cosa que una suma de individuos que coincidían o concurrían en un mismo espacio durante un tiempo determinado, pero que, salvo el espacio y tiempo de ensayos y representación, no compartían ni objetivos o propósitos artísticos comunes, ni tan siquiera a veces definidos, ni un mismo programa de acción, ni un có-

digo artístico, y que tampoco sostenían entre sí relaciones de creación, ni relaciones personales de alto grado de colaboración, compenetración e intensidad que actuaran de manera centrípeta sobre dicho agrupamiento. Todo esto distorsionó los resultados y, lógicamente, apareció en la proyección y las relaciones con el público.

La estructura organizativa, que corresponde al surgimiento de los **proyectos artísticos**, y todos los cambios que ella implica en diversos planos del hacer teatral, es resultado, en gran medida, de la necesidad de modificación que evidenciaba la realidad anterior.

Para el funcionamiento en toda su dimensión esta nueva estructura requería de un período de transición que anuncia -en la actualidad- ser más extenso y contradictorio al nivel de las ideas, de los hábitos de producción y organización, que al nivel de las formas externas.

En este sentido es necesario llamar la atención acerca de que, aún cuando exista un marco de posibilidad real para la nueva agrupación de creadores tras propósitos manifiestos de eminente carácter artístico, continúan persistiendo hábitos de relación, entre los núcleos directrices de estos proyectos y el resto de sus integrantes que, en gran medida, son deudores del sistema de relaciones existentes en la etapa que la precedió.

Por otra parte, el análisis de los programas de las agrupaciones en funcionamiento evidenció que, de 37 documentos analizados el 25% del total no contenía referencia alguna al destinatario de sus resultados ar-



tísticos; mientras que en el resto sobresalían las referencias de amplio margen de generalidad -que de hecho toman superficial e indefinido el programa en este aspecto e inmediatos los resultados-, y el tratamiento demagógico del asunto. Solamente el 10% permitía configurar con nitidez el receptor que proveen para su producción artística, el tipo de relación que se proponen lograr con él, así como las vías que utilizarán para su consecución.

Como bien es sabido, las relaciones entre los polos ser y conciencia, entre modos de

hacer e ideologías, resultan interactuantes y mutuamente condicionadas, pero, a la par, cada uno de ellos, dada su naturaleza específica, exhibe también un determinado grado de autonomía, de cierta independencia; y una de las características que acompaña precisamente a los sistemas de ideas, de valores, es su relativa capacidad de persistencia, aún cuando el marco objetivo de referencia se haya modificado; situación esta en la que intervienen, en el ámbito profesional, los hábitos y costumbres que se originan y sostienen en toda rutina productiva.

De modo que, si bien la nueva estructura organizativa brinda nuevas posibilidades a los creadores, no por ello determina la existencia de nuevos modos de producción, de un nuevo sistema de relaciones al interior de las agrupaciones, ni de nuevas actitudes en las relaciones con el destinatario de su producción.

Desde otro punto de vista, en la conexión con el destinatario influye la falta de conceptualización que existe, en general, en el sector teatral con respecto a su arte, la ausencia de hábitos de teorización y, en

consecuencia de proyección y programación de su actividad; y de una forma decisiva inciden, las fórmulas de control existentes, entre las que se incluyen las escalas de valor actuantes, los mecanismos de gratificación, la naturaleza de las expectativas de éxito o eficacia que conspiran contra el lugar que debe ocupar el destinatario y distorsionan las metas verdaderas de la labor de creación. Estos valores y estas expectativas contemplan, fundamentalmente, la obtención de premios en eventos competitivos, la difusión y circulación internacional de los productos artísticos y la actitud hacia ellos de especialistas nacionales y extranjeros. Los resultados en su primer y más importante nivel de realización, el de su destinatario más inmediato, no se controlan, ni se estimulan.

El transcurso de la investigación también evidenció que determinados aspectos de las formas de producción que prevalecen en nuestra creación teatral le confieren a la figura del director una extraordinaria importancia. De sus rasgos personales como artista, y de las características que asume su práctica, dependerán en gran medida, el lugar y función del resto de las especialidades que se conjugan en el proceso de la creación teatral.

El director es, además, el representante del público, no sólo a nivel de la función de referente que cumple en los procesos de ensayo y elaboración de la puesta en escena, sino desde la determinación misma de la pertinencia o no de las obras

dramáticas que se someterán a esta experiencia. Ejerce la función de mediador de las necesidades estéticas a nivel social. De ahí la urgencia de atender de modo prioritario la formación y el desarrollo de los directores teatrales y, en específico el componente ético y cívico dentro de ello, y de garantizar en esta acción la multiplicidad de prácticas organizativo-artísticas, en especial aquellas que de diferentes formas contribuyen a democratizar los procesos de creación. Pues, como una conclusión de particular importancia, se constató que los propósitos de los creadores para con el público están mediados por un entramado de condiciones organizativas que determinan el trabajo artístico. Ello exige que el tipo de diálogo que un creador sostiene con el público deje de considerarse, en lo sustancial, sólo como un acto de voluntad, aún cuando esta sea punto de partida.

Debe asumirse como un hecho rodeado y conducido, por la más fatal objetividad. El carácter de la relación artista-público es, más que propósito, resultado. Lo cual no implica la parálisis, ni la impotencia, sino la conciencia de que es necesario consolidar y emprender un conjunto de acciones estremecedoras de los mismos cimientos de nuestra práctica actual, que propicie espacios y circunstancias para una más elevada relación de estos productos artísticos con el destinatario.

Por último, la indagación realizada advirtió la necesidad,

impostergable, de que los temas relacionados con los nexos entre la producción artística y el hombre inmerso y creador de la realidad social, sean enfrentados, meditados y debatidos, sin que las imprescindibles consideraciones ideológicas estén plagadas de estereotipos y modos dogmáticos y apriorísticos de análisis, y, sobre todo, manifestó de modo muy claro, que la consideración del destinatario del producto artístico como un sujeto enunciatario comporta, esencialmente, una ética distinta y un sentido diferente, mucho más generoso, responsable y comprometido, de lo que es el teatro, y de lo que puede significar para el hombre la experiencia teatral.

Si una estética determinada comporta, a no dudarlo, una ética específica, también una ética específica puede hacerse, y de hecho se hace, realidad, en una determinada estética.

De esto, justamente, se trata, de que en un mundo particularmente complejo, en un momento de crisis de valores, donde el debate ideológico se acentúa, sobre todo al interior del individuo, en que el teatro siente, como nunca antes entre nosotros, su potencial carácter de mercancía, y toma contornos de moneda de cambio, de pase a bordo en la consecución de, a veces exiguas, dividendos materiales, éticas y estéticas superiores se encuentren y garanticen la presencia de un teatro que logre ser ese verdadero espacio de humanidad tan caro al hombre. ■

# TEATRO Y NIÑOS: INTERROGANTES

El teatro para niños, como una disciplina teatral específica, es un hecho relativamente moderno que tiene sus más cercanos antecedentes hace apenas un siglo. Sin embargo, durante todo ese tiempo no sólo se ha desarrollado artísticamente en todos los sentidos, sino que también -a causa de la especial naturaleza de su público- ha generado entre sus propios creadores un buen número de opiniones, discusiones y, sobre todo, interrogantes que se plantean en los numerosos coloquios, encuentros y conferencias sobre el tema que constantemente se producen en todas partes del mundo.

Entre las opiniones hay una que parece ser de común aceptación entre todos los creadores, especialmente entre aquellos de los países llamados del Tercer Mundo, que ven a cada paso amenazadas sus culturas e identidades por la avalancha de productos pseudo-culturales provenientes de los países ricos.

En este sentido está claro que el rescate de la identidad propia, el intento de hacer un teatro para las nuevas generaciones que tome en cuenta la lengua, las culturas autóctonas, las costumbres nacionales, la tradición, los elementos fundamentales y muchas veces empañados, ocultados, despreciados u olvidados de la identidad nacional, es algo que no se discute, sino que se plantea en

términos de una indubitable afirmación: la identidad debe conservarse; se trata más bien de discutir cómo mantenerla viva y evitar que se pierda ante el embate de la cada vez más agresiva penetración de las transnacionales y los **mass media**.

Sin embargo, en el campo de las interrogantes hay una que ha permanecido vigente a lo largo de las últimas tres décadas y cuya respuesta suele pasar de un extremo a otro de acuerdo con los vientos que soplen. La pregunta es: ¿qué teatro necesitan los niños? O, dicho de otro modo, ¿debe el teatro para niños reflejar la vida de los niños con todas sus dificultades y conflictos o, por el contrario, ofrecer un mundo imaginativo y fantástico que permita al niño escapar de su vida cotidiana?

Pienso que en este caso no basta con ocuparse de las preguntas en sí mismas, sino también de quiénes se las plantean. Aunque el objetivo último de todos los congresos, coloquios, festivales y encuentros internacionales de teatro para niños parece ser el niño, las preguntas, ideas y propuestas resultantes siempre parten de adultos que se desenvuelven en una profesión específica: el teatro, y que en su mayoría provienen de un continente: Europa.

El análisis de estos tres componentes: la adultez, la profesión y la procedencia de las personas que nos reunimos a discutir sobre este tema en diversas partes del mundo, podría llevarnos a formular algunas consideraciones.

## EL "EUROPEÍSMO" DEL TEATRO PARA NIÑOS

A finales del siglo XIX, los empresarios teatrales europeos, tratando de atraer al público que se alejaba de los teatros durante las festividades navideñas, crearon unos espectáculos con mucha tramoya y efectos, basados en cuentos tradicionales lo suficientemente atractivos para interesar a toda la familia, incluyendo a los niños. Surgieron así las llamadas "piezas de Navidad", consideradas como el antecedente más cercano de un teatro hecho no tan sólo para los adultos.

A principios del siglo XX tuvieron lugar algunas experiencias aisladas de teatro para niños en Japón y los Estados Unidos, y en 1919 se inauguró en la Rusia soviética el primer teatro profesional para niños del mundo. Esta primera experiencia moscovita se extendió a otras regiones del país y más tarde a otros países de Europa, Asia y América. En 1929 se fundó en Praga la primera organización internacional de teatro de títeres, la UNIMA, estrechamente relacionada por su naturaleza

con el teatro para niños. Esta etapa inicial de *asentamiento* de la nueva especialidad teatral se extendió hasta el año 1939, cuando el estallido de la Segunda Guerra Mundial prácticamente detuvo el desarrollo del teatro en Europa.

Tras el fin de la guerra se reactivaron los grupos y se fundaron otros, fundamentalmente en Europa, en un proceso de *desarrollo* que culminó en 1965, cuando se creó en París la ASSITEJ, primera organización internacional de teatro para niños. A partir de entonces, mediante la proliferación de giras internacionales y un intenso intercambio cultural e informativo entre los países miembros, el movimiento de teatro para niños mundial entró en una fase de franco *florecimiento*.

Como puede verse, el continente europeo no sólo fue la cuna del teatro para niños, sino también el caldo de cultivo para su desarrollo y difusión. En Europa se encontraban las compañías más eminentes, y fue también allí donde se inició un fuerte cuestionamiento de las temáticas que este teatro había abordado hasta el momento.

Fue en la década de los 60 cuando en los países escandinavos, especialmente en Suecia, comenzó una especie de ofensiva contra los cuentos de hadas y el cúmulo de historias fantásticas y tradicionales que habían alimentado los repertorios hasta entonces. Se planteaba que si la vida del niño distaba con frecuencia de ser idílica, era natural que el teatro para niños ahondara en la verdadera realidad de su existencia sin soslayar aspectos sociales y políticos, a fin de que el niño no se encontrara desvalido al enfrentarse a su futura vida adulta.

**tablas** 4-93



Fernando Gómez 1994

ilustraciones: FERNANDO GOMEZ

De este modo comenzó a desarrollarse toda una corriente dirigida a develar la vida cotidiana de los niños en toda su crudeza, y temas como la soledad infantil, el abandono familiar, el maltrato a los niños, el alcoholismo, o drogadicción de los padres, el homosexualismo de algún miembro de la familia, la búsqueda de la identidad propia, el suicidio y otros muchos asuntos escabrosos se expresaron sobre la escena.

Con el paso del tiempo, sin embargo, esta extrema polarización inicial se fue suavizando y se produjo un tímido retorno a la fantasía y la tradición, pero no ya desde una posición escapista, sino más bien como una expansión y reelaboración de los temas tradicionales que encontraba su base en la realidad. Esta contraposición teórica, trasladada a la práctica escénica, es aún motivo de debate en el teatro para niños europeo y mundial.

A mediados de la década de los 80, durante una estancia en Dinamarca -país de extraordinario desarrollo en el teatro para niños y jóvenes- tuve la oportunidad de observar esta dicotomía en la práctica teatral y, sobre todo, su efecto en el público. La gran mayoría de las piezas abordaba la realidad -más bien triste- del niño. Ya estaba yo acostumbrado a ver en el teatro las caritas serias -y más bien tristes- de tantos hermosos niños rubios y ojiazules. Hasta que me encontré con dos espectáculos que hacían algo distinto: uno de ellos estaba basado en una obra titulada **VIP**, de profundo contenido social y político, pero a la vez llena de chistes y alegría, con una puesta en escena que permitía al público participar en la función y jugar con los actores; el otro era una humorística versión de **La caperucita roja** con las mil veces

conocidas andanzas de la niña, el cazador y el lobo. En ambos casos pude apreciar cómo los tranquilos y serios niños que llegaban a ver la función se iban transformando en personalidades risueñas y divertidas que disfrutaban y reían hasta salir del teatro con un semblante remozado y feliz.

Me preguntaba entonces y me sigo preguntando ahora: ¿Qué es preferible: el rostro serio del niño ante la confirmación de su quizás patética realidad, o la sonrisa estimulante y el estado de ánimo positivo ante su vida de *ahora*, sea cual sea, mucho antes de tener que enfrentarse a los nuevos problemas que le planteará su vida adulta?

## LA ADULTEZ DE LOS TEATRISTAS

Desde luego que todos los que de una manera u otra estamos vinculados al teatro para niños somos ya adultos, pero también somos gente de teatro y para nosotros los niños son "el público". Claro está que antes de ser adultos y teatristas también fuimos niños, pero ¿recordamos aún lo que pensábamos y sentíamos entonces? ¿Podemos ver ahora un espectáculo para niños sin los criterios que nos impone nuestra profesión y nuestra edad, con la desprejuiciada e inocente visión de la niñez? Claro que no. Es por eso que existe una pregunta capital: ¿Quién da la medida de la verdadera calidad en el teatro para niños?

Los críticos especializados apenas existen, y los otros, que tampoco abundan, suelen analizar este teatro partiendo de los parámetros del teatro para adultos -con agudo desconocimiento de la historia, la teoría y las especificidades del teatro para niños- o con un fuerte paternalismo perdonavidas, lo que es aún peor. Y eso cuando

lo toman en cuenta, algo que no sucede muy a menudo.

Hay que considerar, no obstante, las opiniones de la crítica y de los propios teatristas, puesto que la de los niños no resulta muy valiosa por lo que veremos más adelante. Pero cabría preguntarse: ¿estos criterios y opiniones, supuestamente autorizados, son siempre válidos?, ¿se dan desde la perspectiva de los niños o desde la de los críticos y teatristas adultos?

Una anécdota ilustrativa: un grupo cubano presentó un espectáculo con títeres en el que un barquito pasaba de mano en mano de los actores en un movimiento ondulatorio que semejava las olas del mar. Todos los colegas presentes estuvieron de acuerdo en que se trataba de una imagen teatral muy bella y uno de los mejores momentos del espectáculo. Al terminar la función, los actores pidieron a los niños que dibujaran lo que más les había gustado o interesado del espectáculo. Y ni un solo niño dibujó el barco. La mayoría de los dibujos se concentraron en el títere de una rana que ninguno de los adultos había tomado en cuenta.

¿Qué conclusión podríamos sacar de esto, que los adultos se equivocaron y los niños acertaron, o viceversa? No. Más bien que lo que llama la atención de los adultos no tiene que funcionar igual con los niños. O sea, que los adultos transmiten en una longitud de onda y los niños captan la señal, y la devuelven a su vez, en otra.

## EL NIÑO: ¿MUCHO O POCO?

Y llegamos al problema del gusto. El gusto de un niño puede no estar aún formado o ya deformado, pero lo cierto es que casi siempre se le puede



complacer por caminos fáciles, pues el niño nunca se da cuenta de que lo engañan y es muy fácil manipularlo. ¿Cuál es entonces el nivel crítico que puede esperarse del espectador infantil?

Pienso que lo único cierto es que el niño *acepta* un espectáculo cuando lo que ve y escucha es capaz de captar su atención -sea bueno o malo- y lo *rechaza* cuando se aburre. El gran reto del teatro para niños, entonces, consiste en captar la atención del público con recursos artísticamente válidos que contribuyan a formar su buen gusto.

Sobre esto, las opiniones de los adultos suelen estar también polarizadas. Por una parte, están quienes piensan que cualquier cosa que entretenga a los niños está bien; una postura superficial que a la larga resulta dañina. Esta es la

*subvaloración* del niño. El otro extremo, impregnado de gran entusiasmo, consiste en considerar al niño un ser de extraordinaria imaginación e inteligencia, y hasta con dotes de filósofo. Esta es la *sobrevaloración* del niño. Por suerte para todos, la inmensa mayoría de los niños no son tontos, pero tampoco intelectuales ni filósofos. Son niños. Es decir, seres humanos en formación que se están apropiando del mundo que los rodea, y es tarea del arte proporcionarle vías para desarrollar su sensibilidad, imaginación e inteligencia e incorporar valores éticos, todo lo cual habrá de *contribuir* -y sólo contribuir, en unión de la familia, la sociedad y la escuela- a convertir al ser egoísta que el niño es en una persona capaz de vivir en sociedad y compartir una vida útil con los demás.

## NIÑOS DIFERENTES

La influencia europea sobre el teatro para niños se hace sentir en el continente americano sobre todo en los países de América del Norte a causa de una herencia cultural inglesa y, en menor medida, francesa. De México hacia abajo, sin embargo, los ancestros españoles y portugueses trazan el camino de una cultura que, aunque también europea, se diferencia tanto de la otra como las brumas bálticas y norteamericanas del sol mediterráneo, el susurro del hablar a gritos o la flemma de la viveza de carácter.

Sin contar los ejemplos -por desgracia abundantes- de ese chato comercialismo que reproduce los mismos patrones y personajes de la TV y los **comics** norteamericanos, el teatro para niños en Latinoamérica se inclina más bien a la fantasía, la alegría y la diversión, sustentadas en buena

medida por un teatro de títeres basado con frecuencia en fábulas de animales, leyendas y cuentos folklóricos que parten de la literatura o la rica tradición americana. Un resultado lógico de una situación evidente: el niño europeo y el latinoamericano tienen realidades muy distintas; son niños diferentes que necesitan teatros diferentes.

El niño europeo, sobre todo en los países más septentrionales y prósperos, vive en un mundo desarrollado y tecnificado, pero a la vez en un ambiente de tensiones sociales y económicas que lo llevan a un estado de aislamiento y soledad, un ambiente que puede ser frío y hasta cruel y en el que la influencia de la familia no siempre es positiva.

El niño latinoamericano vive en un medio más pobre con el acceso a la gran tecnificación siempre condicionado por las abismales diferencias sociales, pero en el que siempre la familia -para bien o para mal- ejerce una influencia mucho más directa y duradera. Se trata, por tanto, de una realidad material quizás menos próspera, pero también mucho más cálida y menos angustiosa. Es quizás por eso que por acá pensamos que el niño necesita reír, divertirse, jugar, aprovechar su infancia mientras le dure, y que luego tendrá tiempo para enfrentarse a la dura realidad de la vida. Que la fórmula sea acertada o errónea no es el caso; sólo se trata de apuntar que el influyente molde del teatro para niños europeo, por razones culturales, no tiene que ajustarse necesariamente a todas las latitudes.

## UN TEATRO PROPIO

Esta manera alegre, divertida y con frecuencia fantástica de abordar el teatro para niños,

esa supuesta "falta de profundidad" y ese aire de "cosa de muchachos" ha traído como consecuencia que la acusación de simpleza y tontería, de algo sin mucha importancia artística, haya perseguido al teatro para niños a lo largo de su historia y que en muchas partes sea menospreciado y considerado como un arte menor, e incluso dentro del ámbito de sus creadores, a veces como una plataforma para saltar al teatro para adultos o -peor aún- como un simple varadero de los que no han podido tener éxito en aquel. ¿Qué hay de verdad en todo esto?

Es cierto que el teatro para niños a veces ofrece banalidades y tonterías que no sobrepasan el más burdo entretenimiento, pero lo mismo podría decirse del otro, y en todos los casos no es culpa del teatro de que se trate, sino de la falta de talento o superficialidad de quienes lo hacen.

El teatro cubano para niños, cuya breve historia apenas sobrepasa el medio siglo, se inició tímidamente en los años 40 con recursos muy precarios que apenas permitían la creación de obras muy breves y simples. Esta situación se mantuvo hasta los años finales de la república y se extendió por el inicial período de despegue de un movimiento profesional hasta mediados de la década de los 60. A partir de aquí se inició un ascenso en la calidad y complejidad de los textos y el espectáculo en una ola ascendente que, partiendo de mediados de los 70, alcanzaría buena altura en los 80. Sin abandonar el humor, la alegría, la música, la fantasía, las fábulas de animales, los cuentos tradicionales y folklóricos y la intención didáctica, y con algunas incursiones en la vida cotidiana, el teatro cubano para niños consolidó una drama-

turgia y un amplio equipo de titiriteros, actores, directores, músicos y diseñadores que dieron al movimiento un empaque artístico y un sello nacional.

Es también en los 80 cuando una nueva generación de dramaturgos, directores y actores, en su mayor parte egresados del Instituto Superior de Arte fundado en 1976, produjeron un remozamiento en la imagen de la escena para niños. Estos jóvenes trajeron nuevos aires, nuevos temas, vías de renovación para el texto y la puesta en escena, pero sin abandonar las fábulas de animales, el lenguaje poético y la fantasía, y sobre todo subrayando y afianzando los elementos propios de la cultura nacional en un rescate y continuación enriquecidos de la línea seguida por nuestro teatro para niños a través de su historia.

La cultura cubana se inserta en el ámbito de Latinoamérica y el Caribe, un mundo de mágico dramatismo, plagado de leyendas, de historias fantásticas, de ese elemento real-maravilloso de que tanto se ha hablado. El teatro para niños de estas latitudes no desdeña, por fortuna, tales elementos, sino que los incorpora a su corriente, y al hacerlo, rescata y conserva para las nuevas generaciones su genuina identidad.

La pregunta fundamental, sin embargo, sigue vigente. Una respuesta terminante y definitiva es lo que casi nunca aparece en el arte, y creo que debemos alegrarnos por eso, pues la pregunta en sí misma conduce a una búsqueda que a su vez impulsa el desarrollo de una especialidad teatral cuya importancia -sea cual sea la latitud en que se produzca- se perfila de manera cada vez más clara en este convulso mundo de finales de siglo. ■

# ROBERTO BLANCO ROMPIENDO MODELOS

... son más las cosas en que he dejado de creer que aquellas en las que sigo creyendo.

**Testimonio solicitado -por Tablas- al destacado director teatral Roberto Blanco, considerando el interés que pueda ocasionar sus últimos aportes estéticos**

*Es Roberto Blanco uno de los directores más destacados e importantes del ámbito teatral cubano. Su experiencia y personal estilo en la escena nacional lo hacen acreedor de una cátedra en la que se combinan elementos de la cultura popular con rudimentos que rivalizan contrastadamente con la naturaleza interior de la erudición universal.*

*Este encuentro con Roberto Blanco, evito deliberadamente caracterizarlo como entrevista pues pretendo sostener una conversación sobre los prodigios del teatro, paradójicamente, busca también una coherente y natural reflexión sobre el arte; un razonamiento sobre el teatro como condición, sobre el teatro como expresión reflectante de la implicante e inescrutable conducta humana.*

*Hábleme sobre su trabajo en Caracas y en particular sobre su experiencia con el Teatro Nacional Juvenil de Venezuela (T.N.J.V.) Mi estancia en Venezuela comenzó por ser muy coyuntural. Mi viaje respondió a una reunión del Instituto Internacional del Teatro (I.T.I.); fue por insistencia de Carlos Giménez, el gran promotor*



Roberto Blanco

foto: O.S. SILVERA

*del teatro venezolano y director del grupo Rajatabla, que me quedé con el objetivo de montar una obra para el Festival Internacional de Teatro. Ambos estuvimos de acuerdo en que debía ser Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín, obra de Federico García Lorca. Entonces, comencé por informarme acerca de qué cosa son los Teatros Nacionales Juveniles de Venezuela (T.N.J.V.)*

y en realidad puedo decirte que era el proyecto preferido por Carlos Giménez como medio de propulsión, o para no usar una palabra tan pedante, como medio de dar a conocer y desarrollar un teatro joven y experimental en Venezuela. Yo acababa de trabajar sobre una versión realizada por mí de **Amor de Don Perlimplín...** que no sólo tenía escenas de la obra en cuestión, sino que también tenía varias breves escenas de otras obras del teatro de cámara de Lorca, y, tres escenas, breves también, de **Romeo y Julieta**, obra de William Shakespeare; un poco porque creo que ambos personajes, Romeo y Julieta, son lo que, tanto Perlimplín como Belisa, añoran ser. La obra, no se trata precisamente de un teatro realista ni mi puesta en escena tuvo nada que ver con eso, se montó en treinta y ocho ensayos, desde luego, teníamos la posibilidad de trabajar prácticamente todo el día sobre la obra, y constituyó un éxito bien grande en el festival, incluso, dos de sus actores fueron propuestos para el Premio Nacional de Actuación. Terminada esta experiencia, Carlos Giménez volvió a convencerme de la necesidad que ellos tenían de que yo trabajase con el Núcleo Zulia en Maracaibo, en la puesta en escena de **Dionisio en la tierra del sol amado**, obra de César Chirinos, un poeta muy famoso allá. Empecé a trabajar, propiamente la dramaturgia, a partir de la siguiente relación: como tenía presente al autor, se escribieron cuatro versiones de **Dionisio...** y la cuarta versión, que por cierto, la compilé yo, es decir, tuve que intervenir como dramaturgo junto con Chirinos, fue la que se logró montar. La obra también tuvo mucho éxito, gustó mucho; posteriormente, regresé a Caracas y allí me estaban esperando con una propuesta, que creo que tienes una pregunta sobre ella, que es **Yvonne, princesa de Borgoña**, obra de Witold Gombrowicz...

*Si, pero sobre Yvonne... nos detendremos después... ¿Qué puede decirme de su relación con Carlos Giménez? Conozco a Carlos Giménez en 1980; él presentaba en Cuba la obra **Martí, la palabra**. Alguien le comunicó que yo había trabajado a Martí en el teatro; una de mis empresas favoritas en todo el teatro que he montado es, precisamente, mi trabajo a partir del **Diario de campaña**, de José Martí. Carlos Giménez y yo hicimos amistad desde entonces hasta su fallecimiento el 28 de marzo de 1993. Nosotros solíamos encontrarnos en eventos internacionales y en las múltiples visitas que él hizo a Cuba, yo sabía del grupo Rajatabla y él sabía del grupo Teatro Irrumpe; hicimos una gran amistad. A Carlos Giménez le gustaba el teatro que yo hacía, siempre me solicitaba ver mis ensayos; en cierta forma soy deudor de él por las invitaciones específicas que le hizo a mi grupo para participar en dos Festivales Internacionales de Teatro, el primero de ellos con **Mariana**, la puesta en escena que hicimos a partir de la **Mariana Pineda** de Federico García Lorca, y el segundo con **Dos viejos pánicos**, obra de Virgilio Piñera. *Una vez en Caracas, ¿cómo se produce su acercamiento a Rajatabla?* Rajatabla es un grupo inevitable una vez que tú estás en Caracas, por su importancia y porque centra todo el movimiento teatral del cual él es el responsable. Yo he tenido en reiteradas ocasiones invitaciones para dirigir en Rajatabla, e incluso, el propio Carlos Giménez expresó su interés en que yo dirigiera en Rajatabla como director invitado.*

**Yvonne, princesa de Borgoña**, obra del autor polaco Witold Gombrowicz: *¿cuáles fueron los obstáculos, características y repercusiones de este espectáculo y en qué medida esta producción deviene continuidad o herencia de su trabajo con Teatro Irrumpe?* La historia con **Yvonne, princesa de Borgoña**, de Witold Gombrowicz es muy antigua; yo recuerdo haber leído la obra cuando todavía existía aquí el grupo Teatral Prometeo, al cual yo pertenecía y que dirigía Francisco Morín. Es Morín quien me hace leer por primera vez la obra; en cuanto la leí, no sé por qué razón, me sucedió como con **Divinas palabras**, de Ramón del Valle Inclán: ¡yo sabía que tenía que hacer esa obra! Tardé mucho, por diversos motivos, por diversas razones. El hecho de montar **Yvonne...** con el Núcleo Caracas fue totalmente coyuntural en el sentido de que era una proposición del Núcleo y era, también, una proposición mía, coincidimos. La obra es muy difícil; yo no apruebo mucho las versiones superficiales de las obras con respecto a la realidad circunstancial del hoy. En cierta medida, **Yvonne, princesa de Borgoña** se ha convertido en un clásico del teatro. Los obstáculos fueron los lógicos de un grupo de actores muy jóvenes enfrentando una obra endemoniadamente difícil. No sólo desde el punto de vista técnico, sino también desde el punto de vista de su significación en la historia del teatro. **Yvonne...** fue escrita en el año 1934, ya en ese año él estaba escribiéndola, aunque la fecha en que se da a conocer oficialmente la obra es 1935, pero Gombrowicz tuvo que

haberla escrito con anterioridad; mucho antes de que apareciera Ionesco con su **Soprano calva**. Por lo tanto, **Yvonne...** es como el prólogo del Teatro del Absurdo, del teatro de formas que tienen que haber sido muy novedosas en su momento y que, curiosamente, para la realidad del teatro, siguen siéndolo. Yo me siento muy contento con el resultado final del trabajo; el grupo de Caracas fue muy disciplinado, logré un equipo de gentes muy dedicadas a su oficio, a investigar sobre Gombrowicz, a investigar sobre esta significación trascendente de la obra; y he de decirte que la lectura que hicimos de **Yvonne...** fue muy bien defendida por los actores.

El espectáculo tuvo un éxito completo en el teatro venezolano, al punto, de que a mi regreso a Cuba iba a hacer una temporada en la Casa del Artista, que es un teatro bien importante allá; y, según tengo entendido, las críticas sobre el espectáculo fueron muy buenas, muy satisfactorias para el grupo y para mí en particular. Indudablemente, este trabajo es continuidad de mi trabajo con Teatro Irrumpe; yo siempre he creído que todo nuevo proceso es el resultado de una experiencia anterior y que todo eso se va acumulando. Es en este sentido que creo en lo que tú llamas herencia; **Yvonne...** un poco es continuidad de mis trabajos con Irrumpe, digamos, **Un sueño feliz**, obra de Abilio Estévez. En Caracas yo tuve la oportunidad de tener sesiones de entrenamiento y de trabajo experimental con los actores para buscar en ellos la posibilidad de una interpretación orgánica del papel que tenían entre sus manos, evitando que el papel se convirtiera en un obstáculo para el actor, buscando siempre el manejo expresivo del mismo. También hicimos muchas sesiones de lectura, ya que el texto es muy importante en **Yvonne...**, para propiciar la fluidez del proceso de trabajo y, obviando los obstáculos lógicos de problemas que no se pueden superar y nos obligan a cambiar nuestra forma de atacarlos... ¿*Cuáles problemas?* Muchos, los que aparezcan por el camino. Digamos, que un actor no puede con un papel, que se debe buscar la escenografía idónea y no un paliativo, que no es apropiado este lugar para esa obra sino otro; me refiero a estos problemas, pero, de cualquier manera, creo que logramos salir adelante. Otra cosa que a mí me interesaba mucho era continuar con la integración de la música al espectáculo y tuve la oportunidad de tener en salón de ensayo al músico, en este caso a Juan Marcos Blanco, todo el tiempo igual que hacíamos acá en Irrumpe, interviniendo y componiendo al mismo tiempo que se iban desarrollando las imágenes escénicas; considero que para un director es un privilegio trabajar de esta manera. El resultado está ahí; la obra técnicamente es muy difícil, son cuatro actos, no hicimos intermedio sino que decidimos dar la idea de una realidad que comenzaba y terminaba. En nuestra lectura, el hilo conductor de la clave de esta puesta en escena, giró siempre alrededor de una sociedad que llega al tope de su desarrollo económico-social y que se comienza a desmembrar por todas partes; en el caso de Gombrowicz, creo que él se refería a la toma del poder por los nazis en la década del 30; en el caso nuestro, nos referíamos al enfrentamiento del hombre moderno con sociedades que en definitiva sólo responden a parte de los intereses de ese ser humano, pero no a la esencia de su espiritualidad moderna.

*Entonces, ¿podría precisarme dónde está la huella, la prolongación estética, del grupo Teatro Irrumpe en su producción escénica en Venezuela?* Vamos a dejar claro posiciones. Yo soy todavía el director del grupo Teatro Irrumpe y el que orienta el desarrollo de su discurso. Yo creo que todo arte es calificado, es adjetivado por el hecho de que tiene una forma; el arte sin forma no es arte, el arte necesita de una forma. Como decía José Martí, si mal no recuerdo, "la forma y el contenido deben ensamblarse con la precisión con que el sable se envaina". Yo sí quiero dejar muy claro que si para mí algo interesante hay en el arte, es la forma del arte. En ese sentido, mi trabajo en Venezuela sí es una continuidad perfectamente lógica, perfectamente fluida de mi trabajo con Teatro Irrumpe. Aunque yo he sido, soy y seguiré siendo el director del grupo, yo no soy el Teatro Irrumpe; mi trabajo con el grupo básicamente se concretó en preparar a un grupo de actores para que técnicamente pudieran responder a las exigencias de un director, en este caso yo mismo, desde un punto de vista formal, cuando digo formal digo artístico, en nuestro país, que es un país artísticamente disforme...  
*¿Por qué?* Porque a las gentes les cuesta mucho trabajo aceptar esto, no sé si es por un problema cultural o por otra razón, pero siempre que se habla de forma, se habla peyorativamente. Pobre de Picasso si no tuviera forma, ¿qué sería? ¡No sería Picasso! Lo mismo puedo decir de Goya, y de la



*Yvonne, princesa de Borgoña*. T.N.J.V. Núcleo Caracas.  
Dir. Roberto Blanco

foto: ROLAND STREULI

escritura; aunque con la escritura es con la que menos se meten, porque la escritura es un arte, pero también es literatura y esto la mantiene al margen. Lo mismo pasa con la música; con el mundo de la música nadie se mete, pero con el mundo del teatro, que tiene que implicar a todo el mundo, que tiene que enfrentarse a un público heterogéneo, ahí sí se mete todo el mundo y además todo el mundo está absolutamente convencido sobre lo que hay que hacer. Yo no creo en propósitos en materia de arte, el arte es una verdad y por lo tanto es un resultado; yo no conozco ningún movimiento artístico posterior al desarrollo de una crítica, siempre se produce el movimiento artístico y después vienen los críticos. En nuestro país tenemos tendencia a crear el pelotón de críticos con anterioridad al acto artístico; y eso me parece un poco disparatado.

*Considero que en el arte no se puede pensar en modelos, son las relaciones las que connotan la naturaleza del arte. Partiendo de esta afirmación, ¿cuáles fueron los principios que pautaron su producción teatral en Venezuela? Yo no pienso en esas cosas, yo no pienso en principios, ya ni siquiera establezco superobjetivos antes de empezar a trabajar porque son más las cosas en que he dejado de creer que aquellas en las*

que sigo creyendo. El trabajo en el arte del teatro, si es que el teatro es un arte que es lo que hoy en día se está discutiendo, a lo mejor no lo es... *¿Para usted es el teatro un arte? Yo creo que sí, ¡que es un arte! Pero, respeto a quien dice que no es un arte y, con la misma, me narra todo un panorama artístico; entonces, no sé, ¿en qué quedamos? El teatro es una manera de ser, el teatro es una manera de pensar y eso también es arte para un pintor o para un músico. Yo creo cada vez más que los principios de cada puesta en escena, que no necesariamente fluctúan sino que cada obra requiere de un tratamiento muy particular, se encuentran en el trabajo entre los actores y el director; pero no hay una premeditación en cuanto a eso. Si el director es un ser humano pensante, y vamos a dar por sentado que lo es porque de lo contrario su vida artística va a ser muy efímera, los principios están interiorizados y al director no le debe costar ningún trabajo saber que: "eso no, no sé muy bien por qué, pero eso no". Incluso, el discurso en materia de arte puede venir con posterioridad a la imagen; la imagen es algo que surge, después viene la reflexión sobre la imagen, reflexión que puede dar lugar a un refinamiento de la imagen.*

Los principios no pueden ser algo premeditado; estoy seguro que ese es un camino fallido. Yo no hago ya trabajo de mesa previo a los experimentos de un montaje, yo parto, precisamente, del trabajo experimental en torno a una hipótesis de formas e ideas que van encontrando su lugar o que van siendo desechadas por el camino, porque no creo que un director haga otra cosa en el trabajo de

mesa que convertir a sus actores en otros directores, ya que aquel que lee una obra se la imagina, quiéralo o no lo quiera. Por regla general, los trabajos de mesa se convierten en discusiones en torno a diferentes lecturas de un mismo material; eso no tiene ningún sentido, puesto que ese director y ese grupo de actores están unidos por el hecho de que tienen que producir una puesta en escena. Yo creo en el sudor que emana de un director y de sus actores buscando imágenes o metáforas en torno a una idea que debe ser corroborada por una práctica, práctica que debe solidificar esta idea y luego depurarla, refinarla. Yo me preparo para el trabajo buscando materiales de información que se relacionen con el hecho escénico; por ejemplo, para Yvonne... una de las cosas que primero hice fue leerme todas las obras de Gombrowicz; después logré leerme todo aquello que estaba vinculado con los trabajos de Picasso para el teatro. Estas lecturas me fueron muy importantes, en ellas encontré anécdotas, conceptos, ideas que iluminaron los distintos caminos por los que transitó mi proceso de puesta en escena; ya yo no me siento con un texto a buscarle la quinta pata al gato. El trabajo en la formación del director tiene sus etapas, y yo creo en el arte del director; no creo en eso que ahora es amorfo totalmente,

acéfalo, de que otra vez no hacen falta los directores. Eso me hace recordar aquella conclusión a la que llegué, no recuerdo en este momento quién, de que en el arte no había más que un Neoclasicismo y una respuesta Romántica ante lo férreo de la expresión neoclásica; si es así, mira, yo estoy de parte de los románticos siempre. Stanislavski es como la "cartilla"; tú te la lees y tratas de interiorizarla, es como el Catecismo o como los Diez Mandamientos de Dios. Todo eso se interioriza, en eso no se piensa el día entero ni esa diaria presencia debe proporcionarnos ningún júbilo; todo eso está, o no está, en la cultura personal, en la memoria personal. A mí no me interesa

## ALGO MAS QUE UNA CERTEZA

por Ileana Azor

*"Un excelente profesional."*

*"Un verdadero profesor de actores."*

*"Un trabajo memorable dentro del teatro contemporáneo criollo."*

*"Un creador latinoamericano de gran rango."*

*"El gran triunfador del 7mo. Festival Nacional de Teatro."*

E.A. Moreno Uribe

Uno entre tantos periodistas venezolanos y algunos de los profusos calificativos que despertó en distintas ciudades, sirven de presentación a la brillante ejecutoria teatral de Roberto Blanco hace más de dos años fuera de Cuba.

La convocatoria fue hecha por Carlos Giménez para su entonces nuevo proyecto: la fundación de núcleos de Teatro Juvenil en distintos Estados de Venezuela. Blanco era un pilar dentro de sus planes que implicaban poner a prueba la generosidad artística de un consagrado.

Zulia, Valera y finalmente Caracas fue su itinerario. El espacio para ganar adeptos, prestigio, seguidores, entusiastas ofrecimientos y dejar una estela de impecable disciplina creativa con el rigor a que nos tiene acostumbrados.

El "isleño", el "cubano irónico" como a veces lo apoda la crítica, se paseó por los escenarios de diferentes Estados con **Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín**, de Lorca; **Los enamorados**, de Goldoni; **Dionisio en la tierra del Sol Amado**, de César Chirinos; e **Ivonne, princesa de Borgoña**, de Witold Gombrowicz.

Con los tres últimos títulos participó en la 7a. edición del Festival Nacional de Teatro 1993 y fue aclamado como el mejor director de escena.

Paciente y escalonada ha sido su carrera en Venezuela. Como quien teje hilo a hilo su propia historia cotidiana, sin prisa, calladamente, algo que va más allá de la certeza de un profesional seguro de su talento, porque Roberto Blanco estaba "empezando de nuevo" con la alegría ingenua de la entrega virgen y la luminosidad de una impresionante carrera que se ensancha y explora nuevos horizontes.

TEATRO NACIONAL JUVENIL DE VENEZUELA

NUCLEO CARACAS

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

PRESENTAN

LA GIRA NACIONAL DE

**IVONNE**

**PRINCESA**

DE

**BORGOÑA**

de WITOLD GOMBROWICZ

TEATRO MUNICIPAL DE VALENCIA

CON:

Baby BELL, Carlos CASTILLO, Aleyda CEBALLOS,  
William CUAO, Rufino DORTA, Norma FERNÁNDEZ,  
Nazareth GILL, Ramón GÓLIZ, Miryam MARTÍNEZ,  
Gregorio MILANO, Emiliano MOLINA, Douglas REYES,  
Norka RUSSO.

Y CON ELLOS:

Ana C. CACHAZO, Yuraky CASTRO, Pablo DAGNINO,  
Doralice FARIAS, Carlos MORA, Gabriel MURATTI,  
Carlos RIPLEY, Maga RODRÍGUEZ, Julio Cesar SALCEDO,  
Oswaldo SALAZAR, Elizabeth SOFFIATURO, Juan C. VILLALBA

\* Alumnos del Taller Nacional de Teatro de la FUNDACION RAJATABLA

PRODUCCION GENERAL: ROBERTO STOPELLO

PUESTA EN ESCENA: ROBERTO BLANCO

**Hoy única función**

Hora: 8:00 p.m.



**BANCO  
INDUSTRIAL  
DE VENEZUELA**

*Su más firme aliado!*

lo circunstancial, yo prefiero las verdades que tienen la solidez de lo eterno, la solidez de aquello que trasciende lo circunstancial. Eso fue lo que hice, hace algunos años, con *María Antonia*, obra de Eugenio Hernández Espinosa; para lograr tratar lo popular en el teatro, fui a una concepción casi shakespeareana de *María Antonia*, es decir, le quité todo lo que en el texto podía haber de pintoresquismo, de circunstancial, para llegar a las esencias de la obra, porque son estas esencias las que perduran y permanecen en la conciencia del público. Tú no tienes idea de lo satisfecho que yo me siento cuando escucho a alguien que ha visto una puesta en escena y ha logrado realizar de la misma una valoración, una lectura, expresar su punto de vista, su personal opinión, cuando, precisamente, al público hoy en día lo que se le pide no es eso, sino se le pide que consuma, que consuma un hecho fácil y cómodo. Pero, ¡el arte no es eso!

*En la puesta en escena de Los enamorados, obra de Carlos Goldoni, ¿cómo diseñó y montó el carácter clásico en la interpretación? ¡Goldoni es un clásico! Casi siempre, cuando se habla de clasicismo, se habla también de las intenciones del creador en ese momento, pero yo en eso ya no creo. Mis puestas en escena de Los enamorados, tanto en Cuba como en Venezuela, partieron de otros derroteros. En principio, y teniendo en cuenta que soy un lector que cree en el teatro de Goldoni, lo que me propuse con la puesta en escena de Los enamorados en Cuba, también resultó válido para*

Venezuela. Traté de que los actores se enfrentaran a un juego escénico que exigiera de ellos el conocimiento técnico necesario sobre la realidad que estaban moviendo, no me refiero a la realidad del mundo, sino a la realidad del arte; es decir, que conocieran qué es un círculo en escena, qué es la espalda de un actor, qué es una vuelta para decir un "bocadillo", etc. *Los enamorados*, esencialmente, es una obra de transición de Goldoni; una obra en la que él comienza a abandonar los preceptos de la Commedia dell'Arte y a descubrir las posibilidades de la nueva comedia o, si tú quieres, comedia moderna. El texto se escribe, precisamente, cuando su autor se debatía por



MENDIVE

# IVONNE PRINCESA DE BORGOÑA

de WITOLD GOMBROWICZ

Puesta en Escena  
ROBERTO BLANCO

encontrar soluciones nuevas a los problemas que siempre estuvo planteándose desde un punto de vista artístico. Todo esto me sirvió para graduar a un grupo de estudiantes del Instituto Superior de Arte (I.S.A.); muchachos que nunca se habían parado en un escenario, que desconocían lo que era una bambalina, no sabían lo que era un aforo, lo que era entrar al escenario o salir del escenario, simplemente porque no tenían una práctica. En Venezuela yo monté esta obra con el Núcleo Valera, que es un Núcleo de los T.N.J. más importantes del país. Todo comenzó por un seminario que yo impartí sobre el teatro de Goldoni y sobre los preceptos que Goldoni manejaba como verdades del hecho teatral; finalmente, el seminario resultó ser un estudio teórico sobre los personajes de *Los enamorados*. Debo decirte que el seminario estaba dedicado al estudio de un personaje en la etapa del trabajo de mesa; pero es que yo no creo que Goldoni se estudie en trabajo de mesa, en la época de Goldoni se aprendía a hacer teatro en el teatro. Por último, una vez concluido el seminario, yo le propuse al Núcleo intentar montar *Los enamorados*, y en el ensayo número trece yo tenía montada la obra y los actores tenían aprendida la letra de los tres actos...

*¿Considera usted que esa rapidez en el proceso de creación es saludable y oportuna para el teatro? Es posible que lo sea; en el caso de *Los enamorados* lo fue. Yo considero que aquí en Cuba se pierde mucho tiempo con la bobería del actor y su mundo interior; no, no, no... ¡eso es mentira! Esa es una defensa demasiado pobre que se pone el actor ante el hecho de que tiene que decir palabras que no son suyas; no sé de qué manera tú puedes hacer el "ser o no ser", sin decir, "ser o no ser, he ahí el dilema"; a no ser que lo conviertas en otra cosa, si cualitativamente lo cambias, bueno, ya eso es un trabajo de alquimia, que también se puede*

hacer. Pero, si tú vas a ese monólogo, tú no te puedes oponer al monólogo supuestamente con la intención de vencerlo por oposición. ¡Esas cosas no son productivas! Mira, allá, en Venezuela, se da un hecho muy curioso; los actores están orgullosos del hecho de que mañana es el primer ensayo, "primer acto todo el mundo con la letra aprendida". Ellos sienten orgullo de esa obligación; ¡eso es útil! Después, en el camino de creación, lo que fue determinando letra aprendida en el primer ensayo va quedando atrás; ese texto se va interiorizando, va adquiriendo nuevos matices, etc. No creo que ningún actor pueda decir en el primer ensayo los textos igual que los dice la noche del estreno, eso sí sería poco saludable e inoportuno ya que eso sería una inmutabilidad del hecho artístico. El aprendizaje del texto hay que pasarlo; nosotros arrastramos esa especie de pereza en el actor de que es en la noche del estreno cuando vienen a aprenderse la letra ¡todo eso es falso! ¡El actor se tiene que saber la letra! Yo creo que en buena medida también el trabajo de un director está en motivarle a ese actor sus vínculos con el papel que está interpretando y sus vínculos también con los textos que por destino tiene que decir. En trece ensayos yo tenía bocetada la puesta en escena de **Los enamorados** y los actores tenían la letra aprendida de los tres actos; después hicimos un trabajo de decantación, de profundización de escena por escena, personaje por personaje, etc. Como yo no hago el trabajo de mesa como un prólogo al trabajo de montaje, suelo realizar todo el bocetaje para, con posterioridad, tener la posibilidad de detener el trabajo; luego pasamos a la mesa para entonces sí hacer un estudio de por qué se han utilizado estas imágenes y no otras, por qué estos personajes se mueven de esta forma y no de otra, etc. El arte es cómo; el arte no es qué se hace, sino cómo se hace, eso es lo que lo califica. Son muy distintas otras manifestaciones del ser humano como el periodismo o la política, en ellas, por ejemplo, lo importante es qué se dice; pero en el arte lo importante está en cómo lo digo.

*¿Podría establecerme un cuadro comparativo entre el teatro venezolano y el teatro cubano? No persigo una comparación estrecha, sino, más bien, una reflexión en torno a los modos de creación/conceptualización en la expresión teatral.* Jorge Luis, en primer lugar, como comprobará cualquier persona que se tome el trabajo de leer esta entrevista, yo he evitado dar opiniones en torno al teatro venezolano porque creo que eso corresponde a los venezolanos o a los especialistas que se dediquen a estudiar el teatro venezolano. Yo hago teatro y por lo tanto veo algo del teatro, pero no todo el teatro; creo que si hay realidades que se asemejan como gentes son los cubanos y los venezolanos, tienen muchas cosas en común y creo también que el teatro venezolano tiene muchas cosas en común con lo mejor de nuestro teatro. Llevar la comparación más lejos sería injusto puesto que ambos se mueven en realidades que han tenido un desarrollo muy diferente; por ejemplo, yo creo que se puede hablar del teatro venezolano antes de Carlos Giménez y después de Carlos Giménez. El sentó pautas a seguir por el movimiento teatral de su país, y en eso están todavía. El teatro cubano tuvo un desarrollo muy vinculado a un proceso social que ha perdurado en tiempo y espacio -recuerdo ahora a los teatristas que tratábamos por todos los medios de encontrarle sentido al teatro en las salitas de los años 50- cuando digo que ha perdurado me refiero a que con el tiempo, los de entonces, nos convertimos en los principales responsables del movimiento teatral cubano. Hoy en día no se habla del movimiento teatral cubano, eso no se menciona para nada; pero este movimiento tuvo una época muy productiva, muy importante. Los venezolanos quieren tener un teatro, escriben mucho teatro y hacen mucho teatro; yo creo que tienen, al igual que nosotros, una crisis de directores. Incluso, creo que los actores son buenos y que, lamentablemente, algunas veces, por razones no precisamente artísticas, se ven obligados a utilizar el teatro como un escalón para llegar a la televisión, en fin, para poder tener más, porque se trata de una sociedad en la cual tienes que tener para poder hacer, lo cual también es general, porque el teatro cubano también tiene que tener para poder hacer, sino no hace. Esto es lo que, quizás, establece una relación entre el teatro venezolano y el teatro cubano. Mira, en los T.N.J. de Venezuela uno suele encontrarse con actores muy jóvenes, a mí eso no me arredra, en lo absoluto, puesto que yo prefiero el actor joven para trabajar... *¿Por qué esa preferencia?* Porque me parece que la juventud te permite saltar etapas, abrirte a diversas ideas, aceptar lo experimentar; mientras que los actores que tienen ya construida su plataforma,



**Los enamorados.** T.N.J.V. Núcleo Valera. Dir. Roberto Blanco.

suelen quedarse en ella. No me gustan aquellos que se acomodan, no me gustan los que buscan acomodarse; ¡creo que el verdadero artista no se acomoda! ¡¿Acomodarse a qué?!

*Hace un momento se refirió a las salitas de los años 50, ¿siente nostalgia por esa etapa?* ¡No! Yo creo que esa es una etapa ya superada. Tengo nostalgia por el movimiento teatral cubano de los años 60 principios del 70, donde en Cuba se hacía, probablemente, el mejor teatro de Latinoamérica y los grupos eran fuertes, bien fuertes. En aquellos años se podía hacer lo que uno consideraba que se debía hacer, es decir, experimentar con todo aquello que interviene en un experimento. *¿Por qué considera que en Cuba hay una crisis de directores?* Porque son muy pocos los trabajos de dirección que significan una puesta en escena; no obstante, al individuo que hace eso se le llama director. Por un lado está la ilustración del texto, que es la forma más ramplona de concebir una puesta en escena, y por otro lado, está la experimentación a ultranza, es decir, la experimentación por la experimentación. Me resulta muy curioso que entre nosotros los trabajos dramaturgicos y de puesta en escena más interesantes, por lo menos los que he visto últimamente, se estén produciendo a partir de los grupos de danza moderna; esto no es nada nuevo, en Europa y en los Estados Unidos ocurre lo mismo, pero aquí nunca había sucedido. Cuando yo veo muchos trabajos que se germinan desde la danza y van hacia el teatro, me siento muy satisfecho porque veo teatro; no es que yo pretenda establecer una comparación o una diferencia entre la danza y el teatro, también el ballet es teatro, teatro es todo lo que sucede siempre que se forme esa colectividad que se llama público y actor; ¡eso es teatro! Me satisface profundamente ver cómo la utilización del lenguaje de otros medios fructifica en imágenes fuertes en el teatro; que conste, yo creo que esa es una parte muy importante del teatro, es decir, su posibilidad de lograr la integración de otras manifestaciones del arte a su propio lenguaje.

*¿Qué es para usted una puesta en escena? Aquello que trasciende la mera coordinación de un director. No toda dirección significa una puesta en escena; una puesta en escena es una lectura nueva que ofrece la dirección sobre determinado material. El director puede coordinar el espectáculo teatral, pero eso no es suficiente. Entonces, ¿cuál es para usted el verdadero rol del director teatral? El de decir su propio discurso a través de una puesta en escena. ¡Y los actores...?! Deben decir su propio discurso a través de esa puesta en escena y, particularmente, lo que se ha escogido para cada uno de los personajes; mira, el trabajo de un actor suele ser un trabajo en particular que se inserta en una realidad colectiva. Pero, ¡el teatro no es creación colectiva porque la creación es un hecho absolutamente individual!*

*¿Qué opinión tiene usted sobre esos procesos de creación teatral que se esfuerzan por omitir el papel del director? Como dice Goldoni en una de sus obras, "eso va y viene". Yo no creo que nadie serio pueda prescindir del trabajo aglutinador de un director. Todo eso me recuerda un hecho famoso: en la antigua Unión Soviética, en los primeros años de la Revolución, se decidió quitar al director de la Orquesta Sinfónica; aquello fue tan desastroso que hubo que volver a ponerlo. Por algo se produce ese fenómeno; hay alguna razón por la cual se dice eso, aunque sea una razón superficial; por algún motivo algunos se expresan así sobre el papel del director. Quizás sea un problema de falta de desarrollo cultural o, tal vez, una especie de iconoclasticismo a ultranza. Pero, no creo que eso dure mucho; las aguas cogen su nivel. Esa forma de pensar sobre un director no es lógica. Si hay alguien que decide que el papel del director sobra, pues, cuando ese individuo trate de que vaya abajo el director, él mismo se convertirá en el nuevo director; de eso no me cabe la menor duda.*

*Muchos teatristas, y público en sentido general, especulan sobre el presente de Teatro Irrumpe; ¿qué ha significado, para usted, la ausencia de Roberto Blanco del grupo? Bueno, imagínate; desgraciadamente yo tengo que cargar con Roberto Blanco de un lugar para otro. No sé lo que eso pueda significar desde un punto de vista más trascendente. En mi ausencia he tratado de cuidar al grupo; creo que Teatro Irrumpe en estos momentos tiene que hacerse una serie de planteamientos muy serios en cuanto a su elenco, tiene que trabajar para ofrecer mayor posibilidad a los jóvenes; porque ya han pasado once años desde la creación del grupo y en once años ocurren muchas cosas. Creo que el grupo tiene que mantenerse joven, abierto, como fue en su momento de gestación y de primera consolidación. Por ahora yo no estoy, pero eso no quiere decir que no vaya a estar nunca más, yo espero que la vida no sea tan cruel, yo espero que la vida me de la posibilidad de continuar siendo un ratito más, vamos a ver si puede ser. Puedo decirte que, en cuanto a mí, donde quiera que Roberto Blanco vaya, lleva consigo a cuesta al Teatro Irrumpe, porque, en definitiva, es este grupo la suma de mis experiencias más inmediatas y más queridas. ¿Cuál es la situación presente de Teatro Irrumpe como grupo? Teatro Irrumpe, actualmente, tiene un Consejo de Dirección formado por Hilda Oates, nuestra primera actriz, Alicia Mondevil y José Ramón Vigo, que me sustituye y hace mi trabajo; todos ellos con una dedicación admirable. La vida nos llevó a Omar Valdés, perderlo ha sido un golpe muy fuerte, no sólo para el grupo, sino también para mí en particular; Omar Valdés fue un actor que trabajó conmigo durante más de 30 años y era como mi familia, mi hermano en el terreno personal. Su desaparición, repito, no sólo nos golpeó a nosotros, también golpeó al teatro cubano. Es una pérdida irreparable. Yo considero que Teatro Irrumpe en estos momentos se ve obligado a trabajar con directores invitados; eso fue algo que muy al comienzo del grupo traté de que fuera una realidad, es decir, que yo no fuese el único director en Teatro Irrumpe, que hubiera directores invitados, pero, esta idea no prospera en nuestro país, no sé por qué, no me he detenido a pensar en eso. En el grupo se prosigue trabajando sobre los temas no circunstanciales, sobre los temas eternos de la realidad del hombre, y digo eternos en el sentido de permanencia en tiempo y espacio, no eternos en ningún sentido esotérico ni mucho menos; de ahí, el repertorio actual del grupo y su proyección futura. Espero volver a dirigir pronto a Teatro Irrumpe; quisiera que el grupo, ya en ese momento, estuviera fortalecido... el resto, es tiempo y sudor. ¿Tiene usted algún proyecto próximo con Teatro Irrumpe? Sí, pienso dirigir en Teatro Irrumpe otra obra de Abilio Estévez cuyo título es, **La noche**. Esta obra se gestó en salón de ensayo; desde entonces, hay cosas que han cambiado,*

no obstante, hay una obra. Pienso comenzar el trabajo a mi regreso de Venezuela; pero, me llevo la obra para estudiarla, para trabajarla.

*Próximamente regresará a Venezuela; ¿su regreso responde al comienzo de un proceso de creación o pretende dar continuidad a un trabajo que quedó interrumpido?* Regreso para continuar un trabajo que, por motivos de salud, dejé prácticamente inconcluso; quiero terminar ese trabajo y empezar otros, aunque no sé cuánto tiempo demorará todo eso; después regresaré a Cuba. Venezuela ha significado mucho para mí, el trabajar con otros actores, por sus similitudes con nosotros y también por sus diferencias, el poder analizar y sacar conclusiones al respecto, porque ya estoy en edad de sacar conclusiones, entre otras cosas, me ha permitido descubrir un quehacer teatral profundamente interesante. Si algún futuro tengo, lo tengo por detrás, no por delante; la terminación de una obra es mi futuro, espero terminar esa obra en Venezuela.

*¿Qué mensaje desea enviarle a los teatristas cubanos en una coyuntura histórica tan embarazosa como la actual?* Permíteme responder tu pregunta con la lectura del texto que escribí en ocasión de la celebración del Día Internacional del Teatro.

Saludos teatristas cubanos:

Mi conciencia se debate desde hace algún tiempo en un mar de peligrosos lugares comunes. Vivimos en tiempos difíciles; por eso, aún cuando al repetirlo no se arregle nada, no podemos echarlo al olvido. Para los hombres de pensamiento liberal significa, entre otras muchas cosas, un aspecto más a tener en cuenta; todo creador, todo artista, cualquier hombre de teatro honesto tendrá que partir, quíeralo o no, de ese lugar común mayor a cualquier empeño, a cualquier vuelo artístico. Tal vez, estemos en estos momentos más cerca que nunca antes de poder descifrar, al menos teóricamente, las claves que iluminen el camino del hecho teatral. El ritual del teatro, cada vez más, adquiere mayor resonancia y significación para los que participan de él, a pesar de que, por ejemplo, vuelve a preocuparnos la disminución del público en el diálogo entre éste y los actores, como si hacer teatro resultara el hilo conductor que puede llevarnos a un descubrimiento de formas novedosas, útiles en un futuro inmediato. La participación del público, quizás por la experimentalidad que adjetiva hoy en día todo empeño teatral, tendrá que encontrar otra vez su lugar novedoso y creativo, y no se pueden olvidar las sabias palabras de un Lope: "novedades vienen a ser las cosas que se olvidaron". Por difíciles que sean los tiempos que vivimos, ese ritual maravilloso del teatro es generoso con sus verdades eternas o circunstanciales; bastará que los que hacen teatro cuiden la participación importantísima del público para que éste reaccione o convierta su presencia en algo prescindible y tangencial. El hecho tomará otro nombre; hemos dejado de creer en tantas cosas, que a ratos sólo percibimos las conflagraciones que se suceden a nuestro alrededor y también a veces se nos pierde el perfil de aquello en lo que, a pesar de todo, continuamos creyendo, y hasta el posible novedoso rostro que nos espera agazapado en algún lugar fuera de escena para hacer en el momento preciso su entrada protagónica; sí, hemos dejado de creer en tantas cosas. Saludos hombres y mujeres que hacen teatro en este humilde día de marzo, dicho en voz suave, como si estuviéramos conversando. Hay algo de lo que podemos vivir orgullosos, que no se nos puede canjear en ningún mercado, el derecho que tenemos a luchar por nuestras obras y por un mundo mejor; saludos.

*Quiero agradecerle por aceptar nuestro encuentro.*

32 Gracias a ti por dialogar conmigo. ■

ENTREVISTA ENTREVISTA ENTREVISTA

# tablas

Libreto  
No.32



ilustración: SILVERA

## La Paloma Negra

de Rafael González

**Personajes:**

JOVEN	DIRECTOR
MARIO	LA JOVEN
MADRE	MUJER MADURA
PADRE	JULIO
TICO	JOVENCITA
SACERDOTE	NARCISO
MAESTRO	HOMBRE

**Lento encendido de cenital sobre joven sentado en una silla. Sus palabras se escuchan inicialmente desde la oscuridad.**

**JOVEN:** Tenía frente a mí a una mujer muy vieja. Estaba sentado en una silla. A mi lado una palangana llena de agua. Ella me miraba fijamente. No sé por qué me encontraba allí. Había mucha oscuridad. Con sus manos tomó agua y me fue empapando el pelo, la cara... De pronto me vi parado frente a un prado verde y muy llano. Era extenso. Detrás de mí se desató una tormenta. Hacía un ruido infernal. El viento me empujaba hacia delante, hacia la calma, pero permanecía allí, firme. Sentía la camisa pegada a la espalda. El pelo me chorreaba por el rostro. La tormenta cesó de repente. Sentí detrás de mí un gran silencio. Me volví... Estaba frente a un callejón. El agua escurría por los tragantes. Un bando de palomas picoteaban en el suelo mojado. Entre ellas había una paloma negra. Andaban sin rumbo fijo. La paloma negra hizo un giro y avanzó hacia mí. Me asusté mucho. Sentía la angustia anudada en mi cuello. Pero varias palomas blancas revolotearon... Fue como una luz, muy rápido todo. Hice un gesto... No sé si para cubrirme el rostro... Una se posó en mi mano derecha, otra en mi hombro izquierdo... Todas las palomas blancas volaban a mi alrededor, envolviéndome... Me sentí feliz. La paloma negra se alejaba por el callejón vacío.

**VOZ DE LA MADRE:** Mario, Mario.

**JOVEN:** ¿Qué hace ella aquí?

**MADRE:** Una carta de tu padre.

**JOVEN:** ¿Dónde estoy?

**MADRE:** ¿No la quieres leer, verdad?

**JOVEN:** ¿Hice algo?

**MADRE:** Te la leo entonces.

**JOVEN:** Esto es un hospital, ¿no?

**MADRE:** (*Leyendo.*) Queridos hijos. Espero que al recibo de esta se encuentren bien. Yo bien, gracias a Dios. No sé que ocurre que no hay respuestas. Son muchos años de silencio. Sé que podrían hacer miles de reproches. ¡Cuántos no se habrán acumulado en todo este tiempo! Pero no es justo. No tenía otro remedio. ¿No lo pueden comprender? Sé que no me escriben porque ella no lo quiere. Ustedes ya son jovencitos... Aquí los jóvenes son más independientes. Cuando llegan a una determinada edad se separan de sus padres y hacen su propia vida. Yo sé que allá eso es imposible, pero puedo siquiera pedirles que escriban. A ella no se lo exijo. Desde el primer momento comprendí que no respondería. No esperaba otra cosa. Mucho odio guardaba hacia mí estando en casa. Ustedes lo saben bien. Como sé que el corazón de los jóvenes no tiene capacidad para llenarse del odio de los mayores. Sé que no actué bien pero necesito más compasión que rencor. No lo creerán pero estoy asistiendo a la iglesia. He tenido largas conversaciones con Dios... Tengo un nuevo trabajo, en una factory. Disecamos cocodrilos y hacemos souvenirs. Cuando se barnizan quedan bonitos. La foto es de mi casa. No es grande, pero no me falta nada de lo indispensable para vivir. La mujer que está a mi lado es la otra mamá de ustedes. Se llama Elizabeth.

**La madre contiene un gemido. Estruja la carta. Han entrado el padre y el hermano. Mario abandona la silla. La madre desaparece. Padre e hijos preparan un gran papalote. Mario lo hace volar mientras los otros manejan el hilo.**

**PADRE:** Así, Mario, corre, que aproveche el viento, que tome altura. Dale hilo, Tico, dale hilo.

**MARIO:** Papi, ¿tú crees que pueda llegar al cielo?

**PADRE:** ¡No hay hilo tan largo!

**TICO:** El cielo se parece al mar.

**MARIO:** Un mar de nubes, pájaros y estrellas.

**PADRE:** Y con una luna y un sol.

**TICO:** ¿Y con peces?

**MARIO:** Las estrellas son peces voladores.

**TICO:** Papi, ¿en el cielo también hay ballenas?

**PADRE:** Sí.

**TICO:** ¿Y barcos?

**PADRE:** También.

**TICO:** ¿Y tesoros escondidos?

**PADRE:** Sí, perlas, rubíes, esmeraldas...

**MARIO:** En el cielo también está Dios.

**PADRE:** ¿Dios?

**TICO:** ¡Se partió el hilo! ¡Se fue a bolina! Por tu culpa, Mario, por tu culpa.

**MARIO:** Yo no hice nada... Yo no hice nada.

*Desaparece el padre. Ha entrado un sacerdote.*

**SACERDOTE:** A ver, ¿qué hacen aquí?  
¿Vinieron con sus padres?

*Mario y Tico se miran. Guardan silencio.*

**SACERDOTE:** ¿Vinieron solos?

**TICO:** ¿Por qué tú te vistes así?

**SACERDOTE:** Digamos que esta es mi ropa de trabajo.

**MARIO:** Unos amiguitos nos dijeron que aquí repartían dulces y caramelos.

**TICO:** Sí, sí, dulces y caramelos.

**MARIO:** Nosotros somos pioneros.

**TICO:** (*Mecánicamente.*) Pioneros por el Comunismo. ¡Seremos como el Ché!

*Hacen el saludo de los pioneros.*

**SACERDOTE:** Entonces vinieron por dulces.

**MARIO:** También nos dijeron que hacían pifiatas...

**SACERDOTE:** (*Extrayendo una estampa de su sotana.*) ¿Saben quién es él?

**TICO:** No, ¿por qué se le ve el corazón afuera?

**MARIO:** ¡Tremenda melena! En la escuela no lo dejarían entrar así.

**SACERDOTE:** El está en todas partes al mismo tiempo.

**TICO:** ¡Qué bárbaro!

**MARIO:** ¿Quién es?

**SACERDOTE:** ¿No han oído hablar de Dios, nuestro Señor?

*Ambos se miran.*

**TICO:** ¿Ese es Dios?

**SACERDOTE:** Entonces han oído hablar de él.

**MARIO:** (*Bajando la cabeza.*) Sí.

*La madre entra y dispone una palangana sobre el suelo. Desaparece el sacerdote. En otro espacio, el padre, borracho.*

**PADRE:** ¡Me cago en Dios, coño! ¡Me cago en Dios!

**MADRE:** (*A los niños.*) Vengan a lavarse.

*En un espacio, los niños y la palangana. En otro, la madre se peina ante un espejo.*

**PADRE:** Usted no es un trabajador honesto, Ramírez. (*Se ríe escandalosamente.*) ¿Qué es esto, Ramírez? ¿Me puede explicar, Ramírez? (*Ríe.*) ¡Me cago en Dios, coño!

**MADRE:** (*Ante el espejo.*) ¿Cómo fue? ¿Por qué le creíste? Ahora mírate los surcos. ¿Los ves? Ahí están. No son una ilusión. Ahí están atravesándote el rostro... ¿Estabas ciega?

**TICO:** ¿No tuviste miedo anoche?

**MARIO:** ¡Qué clarita está el agua!

**PADRE:** ¡Reviéntate, Ramírez! ¡Reviéntate! Muy

bien, Ramírez. Muy bueno, Ramírez. Dos horitas más, Ramírez... Ramírez, ¿usted está dispuesto a...? ¿Cómo te llevó la mocha, Ramírez? ¡Un paso al frente, Ramírez! ¡A la mierda! ¡Que tanto Ramírez y Ramírez! ¡Me cago en Dios, coño!

**TICO:** ¿Oíste? Estaba llorando.

**MARIO:** ¿Oyes? El agua parece que ríe.

**MADRE:** (*Ante el espejo.*) ¿Porqué lo soportas, eh?... Putica, putica... Tú vas a ser puta, niña... Ah, tenerte entre mis piernas... ¿Qué es esto? Me estás matando... Así, así, así... No, no, eso no. Bésame. Lo otro después. No es tiempo. (*Ríe.*) ¡Putal!

**PADRE:** ¡No sea comemierda, caballo!... ¡No hay tema! ¿Usted es o no es hombre? Tener esos pichones así, con la boca abierta... ¡Pa ustedes na más! ¡Pa ustedes! ¡Y Ramírez que se joda! ¡No es fácil, caballo, no es fácil!... ¡Abra ese bolso, Ramírez!... ¡Me cago en Dios!

**TICO:** ¿Tú entiendes lo que dicen?

**MARIO:** El agua está quietecita ahora.

**MADRE:** (*Ante el espejo.*) Tú aquí, en tu lugar. ¿Trabajar? ¿Para qué? No nos hace falta. Ahí tienes. Cómprale algo a los niños. En la cafetería se trabaja bien. Allí uno se defiende... Tuve un problema. ¡Abraza al nuevo carpintero!... Te queda lindo ese vestido. Ser carpintero y mierda es lo mismo. Eso no da na. ¡Abraza al nuevo mecánico! A la mecánica lo que hay es que ponerle interés. ¡Eso da!... ¿Esto es lo que hay de comer? Te traje este perfume... Ay, ¡agua de violetas!

**TICO:** Lo que más me asusta es el grito.

**MARIO:** Bajo el agua no se oye nada.

**PADRE:** Viejo, viejo... Quédate ahí. No te me acerques... Me cansé, viejo. Mis nalgas no son tambores. Si te acercas, te pego... ¡Abre las manos! ¿Qué tienes ahí?... ¡Algo grande! ¡Tienes que ser algo grande!... ¡Abre las manos! ¿Por esa mierda usted se embarra las manos? ¡Vaya a devolverlo!... ¡Abra ese bolso, Ramírez! ¿Y esto, Ramírez?... ¡Me cago en Dios, coño!

**TICO:** Una noche de estas iré a ver.

**MARIO:** El agua se ha puesto oscura.

**MADRE:** (*Ante el espejo.*) ¡Estás tan indefensa! ¡Me das lástima! Que te importan las arrugas, si cuando sientes la llave en la puerta te viene el alma al cuerpo. ¿De qué te quejas? (*Escupe el espejo.*) ¡Bestia! ¡Eres una bestia desagradecida! Que te pegue una y mil veces. Lo mereces. (*Se golpea a sí misma.*) Aguantona, aguantona... ¡Habla! ¡Habla! ¡Gritaselo! ¡Eres un inútil!... ¡Calla!... Hoy te tocó la mejilla y te miró en silencio. ¿Quién sabe...?

**El padre se levanta y mira la palangana de agua. Los niños buscan refugio uno en otro.**

**PADRE:** ¡Es mentira! ¡Dios no existe! ¡No soy culpable de nada!

**Breve silencio.**

**MADRE:** Yo tampoco merecería un castigo. Si Dios existiera, él lo sabría.

**Entra el Maestro. Desaparecen todos, excepto Mario.**

**MAESTRO:** En el principio era la nada. El Universo fue creado hace ya 15 mil millones de años. Todo empezó desde un punto en el que se concentraba toda la materia y la energía del Universo. Todo empezó con una gran explosión.

**MARIO:** ¿Una gran explosión?

**MAESTRO:** Y el Universo se fue expandiendo y enfriando... La materia se dispersaba y tomaba formas caprichosas... Nubes de hidrógeno se le unían y aquellas formas se separaban, se desplomaban hacia su interior... Se formaban estrellas, galaxias... En cada una hay miles de millones de estrellas. Ya hace 10 mil años...

**MARIO:** ¡La Vía Láctea!

**MAESTRO:** ¡Nuestra isla de estrellas!... Según una leyenda griega esta cinta, que parece de nácar, y que atraviesa de un lado a otro el firmamento, es leche derramada de los pechos de la diosa Juno... En esta isla vivimos nosotros, en nuestro planeta, que ya tiene más de 4 mil millones de años.

**MARIO:** ¿Somos tan viejos?

**MAESTRO:** Bueno, no. El hombre tiene menos de 10 millones de años.

**MARIO:** Entonces somos muy jóvenes.

**MAESTRO:** Y estamos tan abandonados en el Universo... Sólo sabemos de nuestra propia existencia... El universo se sigue expandiendo. Todo se nos aleja. ¿Habrà alguien más? ¿Serà posible algùn día comunicarnos?

**MARIO:** ¡Tengo frío!

**MAESTRO:** (*Sonriendo.*) Sí. Motivos sobran. (*Le pasa la mano por la cabeza.*)

*Mientras entra el Director, desaparece el Maestro.*

**DIRECTOR:** El profesor acabó de impartir su última clase de astronomía. Ha presentado su renuncia. Su familia lo ha venido a buscar por el Mariel y ha optado por abandonar su país. Con su decisión traiciona a su Patria y a su propia profesión. Debemos hacerle saber que nosotros nos mantendremos firmes aquí, que nada podrá bajar nuestra moral. ¡Vayamos a la cátedra y manifiestemos nuestro repudio! ¡Démosle la despedida que merece! Educandos, ¿listos?...

**MARIO:** Director...

**DIRECTOR:** ¿Sí?

**MARIO:** ¡Somos tan jóvenes!

**DIRECTOR:** ¡Qué quieres decir?

**MARIO:** ¡Tengo menos de diez millones de años!

**DIRECTOR:** ¿Deliras?

**MARIO:** Tengo frío, mucho frío.

*Mientras entra la Madre con la manta, el Director ocupa otro plano.*

**MADRE:** ¿Por qué no esperaste que escampara?

**MARIO:** Tenía prisa.

**MADRE:** ¿Sales esta noche?

**MARIO:** No sé.

**MADRE:** Es mejor que te quedes en casa... Debes descansar. ¡Llevastantas noches frente a los libros!

**DIRECTOR:** Mario Ramírez... Usted ha sido un buen estudiante. Eso no se puede negar... Si revisamos sus notas saltan a la vista los resultados... Excelente promedio docente. No hay quejas por parte de los profesores... Buena disciplina, correcto uso del uniforme, excelentes relaciones humanas, respetuoso, bien en actividades extraescolares... ¡Es sorprendente! ¡Nada que señalar!... Sin embargo... Quizás a usted pueda parecerle injusto... No tenemos otra alternativa... Necesitamos su comprensión... No podemos aceptar su solicitud de estudiar derecho.

**MARIO:** (*A la madre que lo cobija.*) ¡Déjame!

**MADRE:** Tranquilo, déjame peinar... Cada día te pareces más a tu padre... El mismo color de pelo, sedoso. (*Lo acaricia. Mario la mira.*) ¡Los ojos! Despedían tu misma llama. No sabía si esconderme en un rincón o abrazarme en ellos. (*Mario retira la mirada. Ella le palpa los hombros.*) ¡Esos hombros! Tan fuertes cuando me envolvían. (*Lo abraza.*) O sobre los que ponía mi cabeza buscando el hondón del cuello. (*Lo hace.*)

**MARIO:** ¡Por favor!

**DIRECTOR:** Sé que será difícil pero debe entenderlo... Es esta una especialidad con determinados requerimientos, digamos, ideológicos... En su familia hay ciertos antecedentes que no podemos ignorar... Su padre abandonó este país...

*Mario rechaza a la madre.*

**MADRE:** ¿Por qué me rechazas?... ¡Ese gesto! Parecía de súplica aunque era molestia... ¿Cuál era mi culpa? ¿Guardar silencio? ¿Por qué debía cargar con sus problemas?... ¿Callas? ¿Tienes algo que reprocharme?... ¡Habla! ¡Habla!... ¡Vete! ¡Déjame sola tú también! Lo merezco. La que renuncia a todo no debe ser perdonada... Te he entregado mi vida... No te he pedido nada a cambio.

**MARIO:** ¿Qué más?

**DIRECTOR:** Pero hubo en usted una actitud que pudiéramos calificar de... digamos, definitiva... Haya significado para usted algo... En su situación personal, sé que era difícil... No sé, no pudiera precisar... Pero su comportamiento en relación con el profesor de astronomía... Hay circunstancias que... digamos, obligan.

**MARIO:** No me dieron la carrera.

**MADRE:** (*Abrazándolo.*) ¿Cómo?... Pobrecito, pobrecito mío... ¿Cómo pudieron? ¡Es injusto! ¿Qué razones tuvieron...?

**MARIO:** Soy muy joven.

**DIRECTOR:** Usted es muy joven todavía... Quizás más tarde comprenda estas cosas... Por otra parte, los caminos no se le cierran... Pudiera estudiar otra cosa... ¿No tiene interés en otras materias ajenas a las humanidades?

**MARIO:** No me importa nada.

**MADRE:** (*Separándose.*) ¿Cómo? ¿Es posible?... ¿Qué será de ti?... Dios mío, ¿por qué esta condena? ¡Sus mismas palabras!... Un día una cosa, otro día otra... No quisiera sufrir de nuevo... La palabra ladrón es muy dura, hijo, pega muy hondo.

**MARIO:** (*Haciendo un ademán de irse.*) Si continuas...

**MADRE:** No, no, ¿a dónde vas? Mi niño, mi niñito. ¡Tranquilo! Mira, me callo. Hago silencio. No puedo perderte. ¿Para qué estoy yo aquí sino para ampararte? ¡No importa! ¡No hagas nada! Te lo daré todo. Soy tu madre. Siempre estaremos unidos. Solos tú y yo. Así siempre ha sido desde que tu hermano...

**Mario se separa violentamente.**

**MADRE:** Yo no tuve la culpa, Mario... No sé cómo fue... ¿Dónde estabas?... Me dormí en la arena... ¿Cómo pudo ocurrir algo así? ¡Estaba tan tranquila allí!... Aquel murmullo de las olas... Era la primera vez que me sentía así desde que... Mario, él nunca lo debe saber. ¡Nunca! No lo merece. No tiene derecho a llorarlo. ¡No tiene derecho! (*Llora.*)

**Mario escapa. Se sienta en el proscenio. Entra una joven. Lo observa a distancia. Se sienta a su lado. Mario la advierte, pero no hace caso. Ella lo observa detenidamente.**

**LA JOVEN:** ¿Te gusta el mar?

**MARIO:** Bajo el agua no se oye nada.

**LA JOVEN:** ¿Eres pescador submarino?

**MARIO:** No entiendo.

**LA JOVEN:** ¡Eres extraño!

**Mario no responde. Ella enciende un cigarro. Fuma. Le lanza el humo al rostro. Mario tose.**

**LA JOVEN:** Pareces muy delicado.

**Mario la mira sin comprender.**

**LA JOVEN:** ¿Esperas a alguien?

**Mario no responde.**

**LA JOVEN:** ¿Eres gay?

**MARIO:** ¿Qué es eso?

**LA JOVEN:** No importa.

**MARIO:** ¿Qué haces aquí?

**LA JOVEN:** Te divisé desde los pinos y soy de las que piensa que nadie debe estar solo en medio de una playa desierta.

**MARIO:** Gracias.

**La joven ríe.**

**LA JOVEN:** Tienes ensopada la camisa. ¿Por qué no te la quitas?

**MARIO:** No, ya me voy.

**LA JOVEN:** ¿Complejos?

**MARIO:** No sé... De pronto he sentido un poco de miedo.

**La joven ríe. Cambio brusco.**

**LA JOVEN:** Yo también tuve miedo una vez... Hace unos minutos tuve miedo. Me sentía sola.

**MARIO:** ¿Y ahora no?

**LA JOVEN:** No, ahora no.

**La joven abre lentamente los botones de la camisa de Mario hasta llegar al pantalón. Mario mira abstraído hacia el mar. Apagón.**

**Lento encendido de cenital sobre joven sentado en una silla. Sus palabras se escuchan inicialmente desde la oscuridad.**

**JOVEN:** Tenía frente a mí a una mujer muy vieja. Estaba sentado en una silla. A mi lado una palangana llena de agua. Ella me miraba

fijamente. No sé por qué me encontraba allí. Había mucha oscuridad. Con sus manos tomó agua y me fue empapando el pelo y la cara.

**VOZ DE MUJER:** Julio, Julio

**JOVEN:** ¿Qué hace ella aquí?

**MUJER MADURA:** Te traje este poema.

**JOVEN:** ¿Dónde estoy?

**MUJER MADURA:** ¿No lo quieres leer?

**JOVEN:** ¿Hice algo?

**MUJER MADURA:** Te lo leo entonces.

**JOVEN:** Esto es una cárcel, ¿no?

**MUJER MADURA:** (*Leyendo.*)

La Amada  
Amado, ya me voy. Bebí tu vino,  
a tu mesa comí, puse a tus lares  
las primicias de abril: miel, azahares  
y nenúfar del lago cristalino.  
Tiempo es ya de que cumpla mi destino;  
me aguarda el humo azul de mis hogares.  
El Amado  
¡Dios bendiga tus años si tornares!  
Anda en paz y no olvides el camino.  
La Amada  
Por Julio tomaré, cuando en las lomas  
se besen, zureando, las palomas,  
y enrojezcan las tardes como fraguas,  
y fulguren las rubias maravillas,  
y broten las moradas tempranillas  
y se anuncien los truenos de las aguas.

**Mientras la Mujer madura lee el poema, Julio prepara un caballete. Pinta. El modelo es otra pintura, en el suelo. Entra el Padre. Desaparece la Mujer madura.**

**Padre:** A la gente siempre hay que dar lo que la gente necesita. No debes traicionarlos. Todos aspiran a tener algún día algo lindo de la vida. Pero la vida es una vieja tacaña. Lo grato que de ella puede sacarse, hay que arrebatárselo. Muchos desconocen esto y, al terminar sus días, se preguntan: ¿y esto era la vida? Porque se limitaron a tomar lo que ella les concedía con trabajo. No tienes que abrirles los ojos. Perderías el tiempo. Sería una ardua labor que terminaría en el cansancio. Sólo dales una píldora, algo que siquiera por un momento los haga sentirse distintos. ¡Se conforman con tan poco!

**JULIO:** (*Moviendo hacia el padre el caballete.*)  
¿Qué tal?

**Es el cuadro clásico de nuestras salas: dos cisnes en un estanque. Paisaje chino.**

**PADRE:** (*Abrazándolo.*) ¡Perfecto! Tu madre estaría orgullosa de ti. Aprendes rápido.

**Aparece la Mujer madura.**

**MUJER MADURA:** Vamos a probar si la suerte te sonríe. Tienes que escoger. ¿Dónde se encuentra el tesoro? ¿En esta mano? ¿En esta otra?

**JULIO:** Déjame concentrarme.

**El padre recoge el caballete y los cuadros.**

**PADRE:** ¡Qué espanto! Oh, los cisnes, los cisnes... Si ahora me estás mirando, perdóname, pero, ¿por qué me dejaste solo?

**JULIO:** Si mis presentimientos no me engañan, está en ésta.

**La Mujer madura abre la mano.**

**JULIO:** ¡Una cadena de plata! (*La besa.*) ¿No te lo he dicho? Me ilumina una buena estrella.

**La Mujer ríe, abre la otra mano, enseña otra cadena.**

**MUJER MADURA:** A veces te traiciona.

**JULIO:** ¡Una de oro! (*Hace intento de cogerla.*)

**MUJER MADURA:** No, está tiene su precio.

**JULIO:** ¡Vampira!

**Ella le muerde el cuello.**

**JULIO:** Por eso tenías cadenas en las dos manos.

**MUJER MADURA:** Ninguno debería perder.

**JULIO:** Sí, es mejor así.

**Ella lo estruja contra sí. El se deja hacer. Hace su entrada el Maestro. La Mujer madura desaparece.**

**MAESTRO:** Composición. Lo que yo más quiero en el mundo es a mi papá. Mi papá trabaja

mucho. El pinta paredes de casas y pinta cuadros. El me viene a buscar a la escuela y llega siempre temprano para que yo no llore. Como mi mamá murió él hace todas las cosas de la casa. Dice que no quiere a mis tías porque son unas viejas cotorras. A mí me gusta dibujar y él me va a enseñar. A veces él pinta escondido en su cuarto, pero no me deja entrar. Cuando pinta fuera del cuarto siempre pinta lo mismo, aunque los colores no son siempre iguales. En la casa hay un tremendo entra y sale... (*Deja de leer.*) Bueno, hasta aquí. Julito, ¿tu papá tiene patente?

**JULIO:** ¿Qué es eso?

**MAESTRO:** Permiso para pintar.

**JULIO:** No sé... ¿A quién hay que pedirle permiso?

**MAESTRO:** Sí, claro. No importa. El vende los cuadros, ¿no?

**JULIO:** Sí. Todo el mundo quiere algún cuadro.

**MAESTRO:** Sí, claro. Pero tú dices que siempre es el mismo, ¿no?

**JULIO:** Sí, aunque los colores cambian.

**MAESTRO:** ¿Se puede saber qué pinta tu papá?

**JULIO:** Cisnes, agua, hierba, casa china, cielo, nube...

**MAESTRO:** ¿Siempre lo mismo?

**JULIO:** Sí, cisnes, agua, hierba, casa china...

**MAESTRO:** Bien, bien. Y, ¿cómo es eso del cambio de colores?

**JULIO:** A veces el cisne es verde, a veces rojo, color mandarina, merengue-cake, color sol...

**MAESTRO:** Pero eso es imposible.

**JULIO:** ¿Por qué?

**MAESTRO:** Porque los cisnes o son blancos o son negros.

**JULIO:** Sí, yo lo sé.

**MAESTRO:** ¿Y por qué no se lo dices a tu papá? Parece que él no lo sabe.

**JULIO:** El fue quien me lo dijo, pero dice que no siempre consigue pintura de todos los colores.

**MAESTRO:** Ah, ya veo. Y mientras tanto: cisnes verdes, naranjas, rojos... ¡Y se viene abajo la realidad! ¿Y la gente no protesta? ¿Nadie le rompe un cuadro en la cabeza?

**JULIO:** Mi papá dice que la gente no se fija en los colores de las cosas sino en el dibujo. Lo importante, dice, es que el cisne sea un cisne por su contorno. Si las líneas están claras, si hacen el cisne, la gente no se fija en los colores, ¿entiende?

**MAESTRO:** (*Perplejo.*) No.

*Entra Mujer madura. Desaparece el Maestro.*

**MUJER MADURA:** (*Recitando.*)

¡Así, callados los dos!  
¡Muy cerca los dos... así!  
¡Déjame pensar en Dios,  
que es también pensar en ti!

**JULIO:** ¿Por qué siempre poesía? ¡Bájate de esa nube! (*Ademán de irse.*)

**MUJER MADURA:**

¡Ah, no, no, todavía no te vayas amor!  
En mi otoo hay fuego  
en mi cerebro lumbré.  
Algo aprendí en la vida, y un poquito  
de ciencia da precio a las temuras...  
Tengo mucha indulgencia  
para las cabecitas jóvenes...

**JULIO:** ¿Puedes prestarme veinte pesos?

**MUJER MADURA:** ¿Veinte pesos?

*Julio se quita la ropa y se queda en trusa. Comienza a hacer ejercicios de fuerza.*

**MUJER MADURA:** Julio, no quiero meterme en tus cosas... No es que yo quiera controlarte... No me importa en lo que puedas gastar...

*Julio detiene los ejercicios. Ella calla. El continúa.*

**MUJER MADURA:** Yo sé que tu trabajas... Vaya, que eres un artista... Me gustan mucho tus cuadros y los pull-overs que pintas... Pero ese trabajo no siempre...

*Julio detiene los ejercicios. Ella calla. El continúa.*

**MUJER MADURA:** A veces tengo miedo. En cualquier momento puedes caer preso... Yo

no puedo seguir llevando esos pull-overs... Tienes que comprender... La gente se hace preguntas.

**JULIO:** *(Deteniendo los ejercicios.)* ¿Entonces?

**MUJER MADURA:** *(Tras una pausa.)* Estos son los últimos veinte pesos.

*El se arrodilla frente a ella y aprieta el rostro contra su sexo. Entra el Padre. Desaparece la Mujer madura.*

**PADRE:** ¿Lo has pensado bien?

**JULIO:** A fin de cuentas es un viaje, ¿no?

**PADRE:** El problema es el regreso. Tendrías que trabajar en una fábrica. Eso te amarra. Un salario fijo no da para vivir. ¡Todo cuesta tanto! Querrás tener cosas...

**JULIO:** Dicen que en Alemania se vive bien. La gente trae motores, equipos... Eso ni soñarlo aquí.

**PADRE:** Al regreso querrán controlarte. Que si el estado te envió... Siempre el eterno agradecimiento.

**JULIO:** Siempre habrá una salida. El cubano inventa.

**PADRE:** No vale la pena romperse la vida por amor al trabajo... Si en todo no hay un aliciente... En estos días todo se dificulta. No cuentas con la estrella de un padrino.

**JULIO:** Olvidalo. No lo necesitaré. Me has enseñado a pintar. ¡Soy un artista!

**PADRE:** Sin tu madre... Y ahora sin ti... ¡Me sentiré tan solo!

**JULIO:** ¿Cómo será Berlín? ¿Dará para buenos paisajes?

**PADRE:** Nunca será como un buen estanque chino con dos cisnes de cuellos amorosos. Así ha sido por los siglos de los siglos.

**JULIO:** Viejo, por los siglos de los siglos, los hijos siempre han querido correr su propia suerte.

**PADRE:** Recuerdo ahora un cuadro... No sé... El regreso de un hijo al hogar... De rodilla ante sus padres. *(Se arrodilla ante el hijo.)*

**JULIO:** ¿Qué pasa, viejo? ¡Levántese!

**PADRE:** Renuncié a todo por ti. ¡Mira estas manos! Se han endurecido con algo tan delicado como un pincel. Pensar que ese pedazo fino de madera, que esos colores, te han dado de comer durante tantos años, que te hayan vestido con el deseo de moda... No seas ingrato. No me dejes solo. No lo podré soportar.

**JULIO:** *(Levantándolo.)* Resistirá, viejo, resistirá. No voy a morir. Sólo iré en busca de la recompensa por todo lo que ha hecho por mí. ¡Los alemanes me van a ayudar! Lo verá.

**PADRE:** Los alemanes siempre han sido un pueblo duro.

**JULIO:** La vida es una vieja tacaña, ¿no? Alguna tecla débil deben tener los alemanes... Esa blancura, ese andar de gansos bobos me hacen sospechar... ¡Algo se les podrá arrebatar!

**PADRE:** No hablas en su mismo idioma.

**JULIO:** Tampoco usted el chino, viejo. ¡Y si los chinos supieran! Usted les arrebató los estanques, los cisnes...

**PADRE:** *(Sonriendo.)* ¿Será China así de verdad?

**JULIO:** ¡Qué importa!

*Ambos se miran, sonríen y abrazan.*

*Entra Mujer madura, envuelta en una sábana y Jovencita con vestido que transparenta su desnudez. Desaparece el Padre.*

**MUJER MADURA:** ¿Enciendo la luz?

**JULIO:** No, por favor.

*Julio avanza lentamente y abraza a la Jovencita.*

**MUJER MADURA:** ¿Qué temes?

*Julio guarda silencio.*

**MUJER MADURA:** Me siento tan indefensa ante ti... Como si fuera una paloma... ¿No has visto cómo les tiembla el pecho?

**JULIO:** Me gusta el silencio.

*Julio inicia una especie de ritual sobre el cuerpo de la Jovencita, descubriendo cada una de sus partes.*

**MUJER MADURA:** ¿Cómo suenan mis palabras en el silencio?... No conozco mi voz. Nunca me he oído. Tengo miedo que resulte extraña.

**JULIO:** La voz propia siempre nos resulta extraña... Hueles bien... ¿Perfume francés?

**MUJER MADURA:** Polaco.

*Julio detiene su inspección.*

**MUJER MADURA:** ¿Por qué te detienes?

**JULIO:** Danuta...

**MUJER MADURA:** En tus sueños muchas veces te he oído decir esa palabra: Danuta, Danuta...

**JULIO:** Una aventura en Alemania, un simple nombre de mujer.

**MUJER MADURA:** ¿Joven?

**JULIO:** Más religiosa que Cristo.

*Continúa con su inspección.*

**MUJER MADURA:** Iría a un espiritista para saber qué te ocurre... Me confundes. Eres tan violento en el sexo; sin embargo...

**JULIO:** (*Deteniéndose.*) ...pero se movía como una loca, montada a caballo sobre mis piernas.

**MUJER MADURA:** No me reproches eso... Prefiero ahogarme con tu peso, aferrar mis dientes a tu cuello para no tener que gritar...

**JULIO:** (*Continuando la inspección.*) ¡Qué clase de judía!... Decía que lo hacía tan bien que un día me alquilaría...

**MUJER MADURA:** En la oscuridad no veo tus ojos... ¿Los dejas abiertos? ¿Los cierras? No te puedo palpar... Mis manos no pueden despegarse de las sábanas... Me sudan.

**JULIO:** (*Deteniéndose.*) Decía que si las rusas o las alemanas probaban mi lengua las tendría

a sus pies definitivamente, suplicantes. Entonces las aplastaría... ¡Santo Dios! ¡Cuánto odio! (*Ríe.*) ¡Polonia resucitada por una pinga cubana!

**MUJER MADURA:** Me hierva el cuerpo con tus groserías, pero las siento resonar a mi derecha, a mi izquierda. Penetran por los oídos. ¿Por qué no con tu saliva?

**JULIO:** (*Continuando la inspección.*) No te voy a dar ese gusto, perra... Mi cuerpo me pertenece, ¡polaca cochina... Regresaré con los billetes verdes de tus turistas ocasionales del Hotel Sueco, con la fragancia de tus perfumes franceses... Te dejaré sola con tus históricos pilotos polacos despegando de Inglaterra, con tu banderita americana de las Guerras de Independencia recuerdo de un tatarabuelo loco... Regresaré con tu inauténtico aroma polaco y te dejaré como a Varsovia, arrasada. ¡Yo soy Julio César, el Emperador del Caribe! (*Ríe.*)

**MUJER MADURA:** ¡Julio!... ¿Quién es esta... niña?

*La Jovencita se cubre el cuerpo. Julio guarda silencio, confuso.*

**MUJER MADURA:** ¿Cómo te has atrevido?... ¿Es posible? ¿En mi casa?... ¿A mí? ¿A mí?... ¡Estúpida! ¡Estúpida! ¿Cómo has podido confiar? El aquí todo el tiempo, embarrando la casa con sus pinturas, alterándote todo el orden que me hace sentir yo misma... Ella que se escapa del trabajo bajo las miradas acusadoras de los demás... Ellos, que no comprenden, que se burlan, que hacen chistes que no debo oír. ¡Estúpidos! No se escondan para hablar. No quiero oír, no puedo... ¡Soy sorda! Y él: ¡Quédate un poco más! No te vayas, que esperen por ti, eres única, les haces falta, regresa a la sábana... ¿Por qué? ¿Por qué te engañabas? La señora al mercado para saciar su voracidad. La señora con su costurera para aparecer triunfal con un vestido nuevo. La señora gastando el dinero que no tiene para tener café, mucho café a todas horas para que Mickey Mouse, diez Mickey Mouse, cien Mickey Mouse se estamparan en sus maravillosos pull-overs. La señora proponiendo mercancías: ¿Quiere un Mickey

verdad... Creo que se me fue la mano. No es fácil aguantarme un piñazo... ¡No temas! Tú eres distinto. Eres hombre... Cuando abrí la puerta, sentí el silencio. Sólo la gota de agua en la palangana. Me críspa los nervios, pero no pude cerrarla. Ayer me hubiera conformado con verte desnudo. La tienes tan grande, tan bonita. La pondría en un altar. Eres tan macho. Sin embargo, tu apariencia es de mujer. ¿Por qué me miras así? Era sólo un decir. ¡Qué cosas tiene la vida, chico!

**Narciso frente a un espejo. Se peina. Aparece la Madre. El Hombre pasa a otro plano.**

**MADRE:** Ayer te esperé hasta la media noche.

**Narciso se peina.**

**MADRE:** No sentí cuando llegaste. Caí rendida. Las noches se me hacen cada vez más largas al paso de los días.

**Narciso se peina.**

**MADRE:** Hijo, ¿por qué me haces sufrir tanto? ¿Qué voy a decir a tu padre?

**Narciso detiene el peinado. La mira.**

**MADRE:** Sólo quiero tu bien. Deseo que no tengas problemas... Cavilo, cavilo, busco razones... ¡Cuántas mentiras! Tejo cada noche miles de explicaciones...

**NARCISO:** Corta el hilo.

**MADRE:** ¡Es tan fácil decirlo! ¿Quién detiene luego el aguacero de culpas?

**NARCISO:** Algún día comprenderé.

**MADRE:** ¿Qué debe comprender?

**NARCISO:** Que no siempre el sol sale por el Oriente, que las estrellas no sólo brillan de noche, que no todos los ríos desembocan en el mar.

**MADRE:** Si pudiera entenderte.

**NARCISO:** ¿No te parece aburrido tratar de entenderlo todo? ¿Es posible? Mírame ahí en el espejo. ¿Quién es ese extraño que nos mira? Se burla de nosotros.

**Aparece el Hombre. La Madre desaparece.**

**HOMBRE:** ¿Qué miras en el espejo? Eres bello, créeme.

**NARCISO:** Pensaba en mi madre. Nunca la conocí. Dicen que era hermosa y muy dulce.

**HOMBRE:** ¿Nunca se hizo una foto?

**NARCISO:** Dicen que él quemó sus fotos.

**HOMBRE:** ¿Sabes la causa?

**NARCISO:** Nunca he querido preguntar.

**HOMBRE:** ¿Temas algo?

**Silencio.**

**NARCISO:** Hace años estuve en Alemania.

**HOMBRE:** ¿Tú?... ¿En Alemania?

**NARCISO:** ¿De qué te asombras?

**HOMBRE:** Nunca he salido del país. Viajar debe ser bonito.

**NARCISO:** Muy bonito... Si conocieras Francia, o España...

**HOMBRE:** ¿Has estado...? ¿Y esos viajes...?

**NARCISO:** Los hacía con el viejo. Misión de trabajo, ¿no? Después a él lo tronaron. Lo acusaron de echarse en el bolsillo el dinero de algunos negocios... Dólares, ¿no?

**HOMBRE:** Nunca he visto un dólar... Era muy chiquito cuando el capitalismo. Los viejos míos eran campesinos.

**NARCISO:** ¡El capitalismo!

**HOMBRE:** ¿Qué quieres decir con eso de: ¡El capitalismo!?

**NARCISO:** Nada. Sólo dije: ¡El capitalismo!

**HOMBRE:** ¿Te dolió lo del viejo?

**NARCISO:** ¿El trueno?

**HOMBRE:** Tu vida debe haber cambiado desde entonces.

**NARCISO:** No me dolió. Se lo merecía. Nunca fue una persona honesta.

Mouse para su hijo? ¿Qué le parece este maravilloso paisaje chino?... ¡Puerco! ¡Eres un puerco!... Y ella allí siempre, bajo la sábana, en completa oscuridad, sin poder ver sus ojos... ¡Dios mío, qué ciega has estado! ¡Cuántos poemas gastados!...

**JULIO:** Me reventaban tus poemas... El tacto de tu piel me daba escalofríos. No te pedí nada... Me entregué. ¡Gozabas! Mis carnes eran duras, ¿no? ¿Qué más? Todo tiene un precio en la vida.

**MUJER MADURA:** (*Abofeteándolo.*) ¡Vete!

*La Jovencita gime, llora. La Mujer madura desaparece.*

**JOVENCITA:** ¿Qué he hecho? Ay, si mi papá se entera... Yo no quería... ¡Soy menor de edad!... Te puedo acusar.

**JULIO:** (*Abofeteándola.*) ¡Vete!

*La Jovencita se recompone súbitamente. Se marcha lentamente, con ficticia dignidad. Aparece el Padre.*

**PADRE:** ¿Por qué no viniste?

**JULIO:** No podía, viejo... No tenía sentido... Berlín queda lejos... Más lejos de lo que suponíamos.

**PADRE:** Me sentí tan solo... Tuve esperanzas que pudiera verte a través del cristal... ¡Ansiaba tanto una lágrima! ¡Ver siquiera correr una lágrima por tu mejilla!

**JULIO:** (*Arrodijándose ante el padre.*) ¿Por qué me engañó, viejo?

**PADRE:** ¿Qué otra cosa podía hacer?

**JULIO:** Cuando abrí su cuarto... Todos aquellos cuadros... Había tanto color... Formas tan atrevidas... No semejaban nada, pero estaban llenas de vida... Ni un cisne.

**PADRE:** La vida es una vieja tacaña... ¿Me perdonas?

**JULIO:** ¿Qué hago ahora, viejo? ¡Estoy perdido!

**PADRE:** Tráeme flores. Las flores siempre me han gustado.

*Julio llora de rodillas ante el padre. Se apaga la luz.*

*Lento encendido de cenital sobre joven sentado en una silla. Sus palabras se escuchan inicialmente desde la oscuridad.*

**JOVEN:** Detrás de mí se desató una tormenta. Hacía un ruido infemal. El viento me empujaba hacia delante, hacia la calma, pero permanecía allí, firme. Sentía la camisa pegada a la espalda. El pelo me chorreaba por el rostro. La tormenta cesó de repente. Sentí detrás de mí un gran silencio. Me volví. Estaba frente a un callejón. El agua escurría por los tragantes. Un bando de palomas picoteaban en el suelo mojado. Entre ellas había una paloma negra.

**VOZ DE HOMBRE:** Narciso, Narciso.

**JOVEN:** ¿Qué hace ella aquí?

**HOMBRE:** Te traje la canción.

**JOVEN:** ¿Dónde estoy?

**HOMBRE:** ¿La quieres oír?

**JOVEN:** ¿Hice algo?

**HOMBRE:** Te la pongo entonces.

**JOVEN:** Esto es el vacío, ¿no?

*Se oye Imagine, de John Lennon. Mientras transcurre la canción, el hombre se viste con atuendos femeninos en una especie de ritual.*

**HOMBRE:** Ayer te extrañé mucho. Llegué cansado. Vino mercancía y hubo que descargarla. Perdí la cuenta de los sacos que pasaron por mi espalda. Hubiera sido un aliciente verte. No es fácil esta casa vacía. ¿Dónde estabas? Mejor no digas nada. No quiero saber. Creo que me estoy poniendo viejo. Me duele la cintura. Me inquieto cuando desapareces. No lo puedo evitar. Imagino cosas... Ayer por poco tengo jodedera con el rastrero. Quieren que uno reviente por ganar unos pesos de más. El sí no se ensucia las manos. Lo de él es el timón, dice. ¿Por qué me miras así? Te doy asco, ¿verdad? ¡Qué cosas tiene la vida! Tú sí te verías bien. Eres lindo, muy lindo. Estos vestidos están hechos como para ti. (*Ríe.*) Si ella supiera... Sus vestidos... Cuando se largó, se largó de

**HOMBRE:** Eres duro con él.

**NARCISO:** Me han enseñado a ser duro.

**HOMBRE:** Necesitas amor.

**NARCISO:** ¿Amor? ¡Qué extraña palabra!

**Entra el Maestro. Desaparece el Hombre.**

**MAESTRO:** Narciso, Narciso... Daría lo que no tengo por tratar de comprenderlo. No hay dudas de que usted es un muchacho raro, por no decir conflictivo. Sus respuestas al ejercicio son realmente asombrosas, harían morir de envidia al mismísimo Dante. Tomemos algunos simples ejemplos: en el infierno usted sitúa a miembros de su propia familia. Para ser exactos, a sus propios padres. Después de una selección así no hay por qué asombrarse, si el profesor de literatura (yo), el de marxismo, el de matemáticas, el de física... En fin, prácticamente el claustro completo con el director a la cabeza se encuentran también allí... Desde luego, la presidenta del CDR no podía faltar y menos el auxiliar de la policía... Sigue una extensísima lista... Sin dudas su selección de personajes al infierno es amplia, variada e ilustrativa de un modo particular de ver la vida; digamos, condescendientes, desde una perspectiva juvenil. Por eso no asombra la lista de elegidos al Paraíso: John Lennon, Los Beatles, Los Rolling Stones, Queen, Bon Jovi, Van Halen, ACDC... Bueno, una lista interminable de cantantes y grupos que componen una especie de paraíso rockero. Pero al final me confunde: Satán. En la cúspide de su paraíso, en lo más alto de la esfera celestial sitúa usted al mismísimo demonio: Satán. ¡Como para erizarse!, ¿no cree?

**Narciso guarda silencio.**

**MAESTRO:** ¿Pensó usted por un momento que yo podía aceptar un trabajo así? ¿Es un chiste? ¿Una burla? ¿Está usted enfermo o es un gran bromista? ¿Ha pensado usted en las consecuencias que le podría acarrear su respuesta? ¿Qué hago ahora? ¿Entrego su trabajo al director? ¿Llamo a sus padres?

**Narciso guarda silencio. El profesor rasga lentamente el trabajo.**

**MAESTRO:** Si es agradecido puede sacarme ya del infierno.

**NARCISO:** Profesor, acaba de hundirse más en él.

**Entra la Madre y el Sacerdote en dos espacios diferentes. Desaparece el Maestro.**

**MADRE:** Hijo, estoy muy preocupada... ¿Qué hace esa hacha colgada sobre tu cama?

**SACERDOTE:** ¡Así que era usted el que hacía sus necesidades en la puerta de la iglesia!

**MADRE:** ¿Callas? Hijo, no te conozco.

**SACERDOTE:** ¿Quién eres?

**MADRE:** ¿No te da miedo? ¡Qué horror! Tu cuarto... pintado de negro. Cuando abrí la puerta me pareció hallarme en el infierno.

**SACERDOTE:** Usted debe ser también el de las llamadas... ¿Qué le ha hecho Dios, hijo mío, para maldecirlo con palabras obscenas?

**MADRE:** ¿Y el crucifijo? ¿Lo has robado? ¿Por qué cuelga de cabeza en la pared? ¿Qué significa todo esto?

**SACERDOTE:** ¿Tiene conciencia de lo que hace, hijo mío?

**MADRE:** No quiero pensar si tu padre llega y descubre esta situación. ¿Qué hago? ¿Qué digo? ¡Sus gritos! ¡Sus gritos!

**SACERDOTE:** Dios es un buen padre, hijo mío. El es todo condescendencia y bondad. Usted mismo se condena.

**NARCISO:** El no aparece nunca, padre.

**MADRE:** El espera tanto de ti... Antes de acostarse sale al balcón... Creo que suplica a las estrellas... que te señalen el camino correcto.

**SACERDOTE:** El también confía en ti... Por esto te perdona cuando tomas el rumbo equivocado.

**NARCISO:** ¿El, suplicando a las estrellas? *(Ríe.)* ¿No les exige?

**SACERDOTE:** El le puede dar orientación, hijo.

**MADRE:** Eres duro con él... La abeja pica, pero también produce la miel.

**SACERDOTE:** Todos necesitamos de un padre que nos aconseje, que nos guíe...

**MADRE:** Parece implacable pero tiene una cara oculta, como la luna. Yo lo perdono.

**SACERDOTE:** Sólo necesita que te abras, que no guardes reservas, que se lo confíes todo.

**NARCISO:** ¿Por qué me exige tanto, padre? No estoy a su altura ni lo estaré. ¿Qué quiere de mí? No nací para las grandes cosas. Todo se me dio masticado. Mis digestiones han sido fáciles. Repito frases que no son mías, hago razonamientos aprendidos de memoria... Es como un eco de su propio lenguaje que retumba de pared a pared recorriendo toda la casa.

**SACERDOTE:** ¿De qué hablas? Sé claro, sé preciso.

**NARCISO:** Vieja, él es sólo una imagen. Dicen que murió por salvarnos, se inmoló, se sacrificó... ¿Por qué lo hizo, vieja? ¿Quién se lo pidió?... Ahora me chantajea, quiere que le corresponda, que le pague el servicio prestado, que sea lo que no puedo ser. ¿Por qué no me deja pagar por mis propios pecados?... El me los arrebató.

**MADRE:** ¿De qué hablas? Eres oscuro.

**NARCISO:** Padre, él me lo dio todo ordenado, todo planificado. Proyectó mi futuro al detalle. Hizo planes, con incisos y acápites, con por cuántos y portantos, despachó cuños a diestra y siniestra y no me dejaba ser... algo... ser por mí mismo siquiera un adefesio, un payaso, un ángel... El quiso programarme como a una simple computadora.

**SACERDOTE:** Eres oscuro.

**NARCISO:** El sólo chequeaba, controlaba, supervisaba, daba el visto bueno, creía enmendar los errores con una simple tachadura, un borrón. El no se daba cuenta que no era más que una piecicita del engranaje, que pedía lo mismo que los demás, que por ese camino yo sería una sombra, un papel de copia, un dibujo calcado...

**MADRE:** ¿De qué hablas?

**SACERDOTE:** Sé preciso.

**NARCISO:** Me miro al espejo y me pregunto: ¿Soy bruto? ¿Soy inteligente? ¿Soy...? (*Pausa.*) (*Sonríe.*) Soy lindo... Todos lo dicen. Mis ojos lo ven, no me engañan. ¡Soy lindo! Debo ser algo más, pero parece que no ha llegado el tiempo en que lo descubra... Por ahora, ¡soy lindo! Algo es algo, ¿no? ¡Buen punto de partida!

**Entra el Hombre. Desaparecen la Madre y el Sacerdote.**

**HOMBRE:** Nunca te he preguntado nada. Sé de ti lo que me cuentas. Aquí pasas los días... Miles de pensamientos rondan mi cabeza, pero ni siquiera he buscado un indicio... ¿Me concedes una pregunta?

**NARCISO:** Sólo una. Es mejor así.

**HOMBRE:** ¿Has estado con mujeres?

**NARCISO:** Soy hombre, ¿no?

**HOMBRE:** Sí, claro... ¡Vaya desperdicio de pregunta?

**Breve silencio.**

**NARCISO:** Cuando el viejo se fue para el Norte, la vieja quedó como loca. Era imposible estar en la casa. Pegaba a mis hermanos por cualquier cosa...

**HOMBRE:** ¿Tu padre al Norte? ¿Tienes hermanos?... Nunca habías hablado de ellos.

**NARCISO:** ¿Mis hermanos?... Ah, no sé por qué... Yo era el mayor. ¡Uf! ¡El mayor! ¡Qué pesado! ¡Qué engreído!... Yo allí, en un rincón, solo, olvidado.

**HOMBRE:** Pero viajabas con tu padre por Francia, por España...

**NARCISO:** ¿Viajar por...? (*Ríe.*) ¿De dónde sacas eso?

**Pausa.**

**HOMBRE:** ¿Cuándo murió tu madre?

**NARCISO:** ¿Ella murió?

**Silencio. Narciso mira fijamente al Hombre.**

**NARCISO:** ¿Sabes que esta es la primera vez que he estado con un... hombre?

**HOMBRE:** ¿Qué ibas a decir? ¿Piensas que no soy hombre? Yo también desearía hacerte el amor.

*Breve silencio.*

**NARCISO:** Aquel día, en la parada, sentí tu mirada sobre mi cuello. Al volverme bajaste los ojos. Me sentí espiado. Desconfié. Había huido de la casa. Detrás de cada árbol, de cada esquina, sentados en los bancos del parque veía perseguidores. ¡Que lo traigan! ¡De vuelta al hogar! ¡Para azotarlo! ¡Para desollarlo vivo! Se busca joven que abandonó los estudios, que abofeteó a padre que gritaba sin control: ¡Serás carne de presidio!, ¡serás carne de presidio! Unica señal distintiva: es lindo... ¿Qué contaba?

**HOMBRE:** Que bajé los ojos...

**NARCISO:** Pero en la guagua no te podías contener. No sé por qué bajé cuando lo hiciste.

**HOMBRE:** ¿En qué pensaste?

**NARCISO:** Nada. No pensaba nada. No te sabría explicar por qué empujé la puerta que dejaste entreabierta.

**HOMBRE:** Pensé que tenías oficio.

**NARCISO:** El único oficio que conozco es el de dormir donde me coja la noche y comer sobras que dejen otros... Mendigo una peseta a cualquiera, me baño una vez al mes en un arroyo sin nombre... Qué bueno sería no tener nombre, ¿verdad?... Soy libre. No quiero deberle nada a la vida.

**HOMBRE:** Eres un muchacho raro.

**NARCISO:** ¿También tú?... Tú sí eres raro: feo, hombre y maricón.

*El Hombre reacciona violentamente.*

**HOMBRE:** No te atrevas a repetir esa palabra, no te atrevas porque te mato... No creas que porque te sirvo de mujer soy menos hombre que tú... No quiero exigirte nada. Sólo quiero de ti lo que puedas darme... Me gustas, eres lindo, no te hago preguntas... Pero tú hablas y hablas y cuentas historias raras y te gusta esa música rara, y tienes costumbres raras y apareces y desapareces de esta casa, y no sé por qué vienes... No pides nada... No sé si te

gusto, no sé qué sientes por mí... Todo es muy raro, ¿comprendes?

**NARCISO:** Perdóname.

*El Hombre va donde él y lo abraza.*

**NARCISO:** No me botes de aquí. Dame tiempo. Más adelante quizás pueda contarte... No me es fácil... He estado solo desde niño. Mis padres murieron en un accidente. Me crió mi abuela...

**HOMBRE:** (*Separándose y tapándole la boca.*) No, por favor, creo que no podría soportar otra versión de tu historia familiar. Lo único que me importa ahora eres tú.

**NARCISO:** Hubiera deseado tenerte como padre.

**HOMBRE:** ¡Que Dios no lo quiera! (*Se santigua afectadamente.*) ¿Hacemos el amor?

*Entra la Madre y la Vieja con ramajes en las manos. Desaparece el Hombre.*

**MADRE:** Purifícalo, Candita, purifícalo. El tiene el demonio en el cuerpo.

**NARCISO:** (*Sentado.*) Te odio, te odio. No sabes cuánto te odio.

**MADRE:** El no es quien habla, Candita, él no es quien habla.

**NARCISO:** (*Mientras es despojado.*) ¿Qué haces ahí parada? Estás muerta desde hace tiempo. ¡Vuelve a tu tumba! Tu espíritu es el que vaga por esta casa... Siempre en silencio, rompiendo platos en la cocina, zurciendo ropas viejas, adornando jarrones con flores de plástico. (*Ríe.*)

**MADRE:** El no es quien ríe, Candita, él no es quien ríe.

**NARCISO:** Escondiendo lágrimas en el trapo sucio de la cocina, ocultando santos en el cuarto de desahogo, rindiendo informes perfumados del único y desastroso hijo a ese inspector mensual que dice ser su marido y mi padre, que golpea con saña las paredes cuando las cosas marchan mal con el hijo extraterrestre que desea tener, y que retira con violencia el potaje de chícharos quemado mientras comenta en la ventana con voz angustiada: "Hoy bombardearon Bagdad."

**MADRE:** Purifícalo, Candita, Purifícalo.

*Candita echa agua sobre su cabeza.*

**NARCISO:**

John Lennon  
que estás en los cielos,  
santificado sea tu nombre.  
Llévanos a tu reino... (*Llora.*)

*Entra el Hombre. Trae en sus manos los vestidos de mujer. Desaparecen la Madre y Candita.*

*Narciso y Hombre se encuentran en planos diferentes. Mientras ocurre el diálogo, Narciso se viste con los atuendos femeninos.*

**NARCISO:** Hace una semana que espero tu regreso, ¿qué ocurre?

**HOMBRE:** Sé que estás en la casa, que no te has ido. No lo pienses más. Lárgate.

**NARCISO:** Te agradezco que no hayas esperado de mí gran cosa.

**HOMBRE:** Ese no saber qué esperar de ti me aterroriza.

**NARCISO:** Te has entregado sin pedir nada a cambio.

**HOMBRE:** No se trata de sexo.

**NARCISO:** Estoy esperándote... No me importa si debo servirte de mujer. Ya eso no cuenta.

**HOMBRE:** Se trata de algo más hondo, algo enigmático, eres de un mundo diferente.

**NARCISO:** Necesito encontrar el camino y creo que tú me puedes ayudar.

**HOMBRE:** ¿Es verdad que llamaste a tu padre y le dijiste donde estabas?

**NARCISO:** Necesito estar seguro de ti.

**HOMBRE:** ¿Es verdad que le contaste lo de nosotros?

**NARCISO:** Necesito saber si te importo por algo más que no sea mi lindura.

**HOMBRE:** ¿Es verdad que dijo que me iba a pegar un tiro en la cabeza?

**NARCISO:** Me podrías ayudar a buscar un trabajo.

**HOMBRE:** ¿Es verdad o es otro de tus inventos?

**NARCISO:** No quiero regresar a la casa.

**HOMBRE:** Hice averiguaciones. Ayer hablé con tu madre.

**NARCISO:** ¿Qué ocurre que no vuelves?

**HOMBRE:** Me dio un bofetón, pero a ti te perdona. Eres su hijo. No le dirá nada a tu padre.

**NARCISO:** Te espero vestido... así... para entregarme. Será como si de nuevo hubiera nacido.

*Silencio.*

*Entra la Madre.*

**MADRE:** Hijo... Hijo... ¿Qué haces vestido así?

*Narciso se vuelve. Silencio.*

**MADRE:** Hijo, vamos... Esta no es tu casa.

*Desaparece el Hombre.*

*Narciso se rasga el vestido.*

**NARCISO:** ¡Cobarde!

**MADRE:** ¡Vamos!

*Breve pausa.*

**NARCISO:** ¿Hoy también bombardearon Bagdad, verdad?

*La Madre lo abraza.*

**MADRE:** Sí, hijo, hoy también.

*El hijo llora. Resbala hacia los pies de la Madre. La Madre mira fijamente hacia delante. Se apaga la luz.*

*Lento encendido de cenital sobre joven sentado en una silla. Sus palabras se escuchan inicialmente desde la oscuridad.*

**JOVEN:** Andaban sin rumbo fijo. La paloma negra hizo un giro y avanzó hacia mí. Me asusté mucho. Sentí la angustia anudada en mi cuello. Pero varias palomas blancas revolotearon... Fue como una luz, muy rápido todo. Hice un gesto... No sé si para cubrirme el rostro... Una se posó en mi mano derecha, otra en mi hombro izquierdo... Todas las palomas blancas volaban a mi alrededor, envolviéndome. Me sentía feliz. La paloma negra se alejaba por el callejón vacío.



**Fábula de gauchos y de tigres.** José Luis Quintero. Juglaresca Habana.

Los duendes de colores, nos vuelven a llamar para encontrarnos, como todos los años, en la pintoresca Villa de Guanabacoa, espacio que nos permite confrontar y conocer la creación teatral infantil y juvenil de la Ciudad de La Habana, en todo un año.

En este 3<sup>er</sup> Encuentro de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes, Guanabacoa '93, se centró

la atención en uno de los temas más necesarios para los creadores de este universo teatral: "La dramaturgia en el teatro para niños y jóvenes".

El dramaturgo, como componente esencial de este proceso de creación, resultó ser el mejor anfitrión de los debates; durante tres días se analizaron las necesidades prácticas de una dramaturgia, que respondiera a

las expectativas creadoras de la escena teatral infantil y juvenil.

Ignacio Gutiérrez, destacado dramaturgo, expuso sus ideas sobre la temática dentro de la dramaturgia infantil y juvenil; por su parte el joven teatrista Onel Ramírez, presentó su obra inédita *Yepelón*, en la que se concentró el debate. El autor explicó todo el proceso de

## LA VIGILIA DE LOS DUENDES

Liberto Ribot

OCT/DIC 1993 **tablas**

búsqueda para mantener un nexo comunicativo con los niños, donde el principal componente fuera la propia fantasía: tema que aborda su obra.

Teatro Caribeño, proyecto que enfatiza su línea de creación en el multicolor espectro cultural de nuestro Caribe, se presentaba por primera vez en el evento con su exitosa obra **Patakín de**

**una muñeca negra**. Alberto Curbelo y Trinidad Rolando, directores de la puesta, expusieron todo el proceso de adaptación y montaje del original **La muñeca abandonada**, de Alfonso Sastre.

A partir de esta obra, los dramaturgos debatieron sobre las adaptaciones para el teatro infantil, tema que resulta neurálgico,

porque de alguna manera resaltaba la necesaria presencia del dramaturgo dentro de los procesos de creación, y no como suele suceder: encerrado en sus cuatro paredes frente a su máquina de escribir.

El Teatro infantil y juvenil se nos llena de versiones. No es que pensemos que éste no es un buen camino, **Patakín de**

**una muñeca negra**, es un ejemplo de compromiso cultural al asumir la adaptación de una obra clásica. Sin embargo, quedan preguntas por responder. ¿Qué será del dramaturgo cubano, si el camino de la escena teatral infantil abre sus telones a partir de las versiones teatrales? ¿Los dramaturgos aislados del contexto teatral, podrán seguir vivos? ¿Será el dramaturgo un fósil dentro de varios años?

El encuentro debatió algunas respuestas, quedó la inquietud y la necesidad de definir la urgencia de la cercanía del dramaturgo a los proyectos creadores; una vez más los teatristas coincidieron con un denominador común: el arte de las tablas, es y seguirá siendo un sistema de elementos creadores, del cual forma parte el dramaturgo.



*Cuenta cuentos presenta a Mefique*. William Fuentes. Teatro Eclipse.



**Erase una vez un mundo al revés.** Dir. Armando Morales. Proyecto Teatro La Villa.

Mientras estos temas se conversaban en el corazón del evento; los duendes correteaban por la Villa despertando fantasías y sueños.

Los titiriteros salían a las calles en la ya tradicional juglaresca para dar así comienzo a la muestra teatral, que por siete días se realizó en cinco espacios teatrales de la ciudad; así como escuelas, museos y círculos infantiles. Actores, títeres y niños danzaron alrededor de más de veinte espectáculos, que los teatristas de la ciudad regalaban a los más pequeños por el nuevo año. Como los reyes

magos: Teatro Caribeño, Teatro del Círculo, Juglaresca Habana, Ismaelillo, Teatro La Villa, Teatro 9 (AHS), Erase una vez (ENA), Avalancha, La Carreta de los Pantojas (Isla de la Juventud), Caballito Blanco (Pinar del Río), entregaban en una fiesta de colores la magia milenaria del teatro.

La muestra subrayó, como consecuencia de estos días difíciles, la necesidad y el desarrollo de un teatro que se plantea a partir del uso de escasos recursos materiales. Permitiendo una suerte de teatro callejero, donde el denominador común es la

imaginación y la búsqueda de la comunicación más efectiva con los niños y jóvenes.

Este año ha sido de una *vigilia* permanente para los *duendes* del teatro infantil y juvenil. Del famoso cuento, **La Cenicienta**, que tantas veces representó, va quedando en el olvido. Ya no habrá medianoche, el encantamiento será por siempre.

Este Encuentro en Guanabacoa seguirá siendo necesario, deja **los duendes en vigilia** para recordarnos, que a pesar de lo que se ha hecho, quedan aún muchos caminos de colores por recorrer. ■

# P R E M I O S

## **3er. Encuentro de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes, Guanabacoa '93.**

*Premio al mejor texto original llevado a escena*

**La obertura de Josafat**, de Jorge Luis Torres.  
Proyecto Teatro del Círculo.

*Premio a la mejor adaptación llevada a la escena*

**El casamiento de Doña Rana**, de José Rodríguez Pantoja.  
Proyecto La carreta de los Pantojas (Isla de la Juventud).

*Premio a la puesta que mejor expresa nuestra identidad*

**Patakín de una muñeca negra**, de Alberto Curbelo y Trinidad Rolando.  
Proyecto Teatro Caribeño.

### **Centro Provincial de Teatro y Danza de La Habana.**

*Premio a la mejor dirección artística*

Alberto Curbelo y Trinidad Rolando, por **Patakín de una muñeca negra**.  
Proyecto Teatro Caribeño.

### **Asociación Hermanos Saíz**

*Mención especial de interpretación*

Cary Vera, por **La obertura de Josafat**.  
Proyecto Teatro del Círculo.

*Premio al mejor trabajo de dramaturgia*

**Yepelón**, de Onel Ramírez.  
Proyecto Avalancha (Isla de la Juventud).

*Premio a la mejor interpretación en vivo*

William Fuentes, por **Cuenta cuentos presenta a Meñique**.  
Proyecto Teatro Río, de Juglaresca Habana.

*Premio a la mejor interpretación con muñecos*

Daymarelis Méndez y Sahimell Cordero, por **Erase una vez un mundo al revés**.  
Proyecto Teatro La Villa, de Guanabacoa.

# EL F. I. T. SOBREVIVE AL V CENTENARIO



Carlos Bernal

"El contacto con estos grupos me realimenta la convicción de que el motor fundamental de la creación teatral está en la imaginación, el entusiasmo y el esfuerzo. Estas herramientas se ven más vivas en Latinoamérica que en Europa.

"Las salas alternativas son uno de los pocos síntomas positivos que veo en el actual panorama del teatro español. Porque son bastante independientes a la hora de construir su destino profesional y creativo.

"Durante el Festival he dormido tan poco y tan profundamente que al despertar, te aseguro, que todos los sueños se me han perdido.

"El 'Hilo de Ariadna' consigue abrir la sensorialidad a otros causes que no son únicamente los del espectador 'MIRON'. Para mí fue un viaje placentero a través de los sentidos y la imaginación. Podría ser un poco, un símbolo de esta nueva orientación del Festival, formas artísticas interdis-

ciplinarias. Si te fijas este proyecto de abrir la programación a la música, la danza, las artes plásticas, el cine; tiene algo que ver con esa experiencia interdisciplinaria y plurisensorial del 'Hilo' donde también otras dimensiones de la sensibilidad están puestas en juego.

"Mi vínculo con Latinoamérica viene de la infancia, era lo que oía de las cartas que enviaba mi tío. Había sido del gabinete de prensa del presidente Azafía y claro, luego se exilió en el 39 en México. Allí llegó con su esposa, una hija pequeña y unos cuantos artículos bajo el brazo. Y fue bien acogido. La visión que nos daban sus andanzas era la de un país abierto, generoso, hospitalario y misterioso, era una visión fantástica novelada, porque él era escritor. En mi mente de niño ese personaje y esas tierras iban adquiriendo ribetes míticos."

*(Apartes de la conversación mantenida con José Sanchís Sinisterra, nuevo Director del*

*Festival Iberoamericano de Cádiz.)*

Para hablar de la VIII Edición del Festival Iberoamericano de Cádiz, hace falta tener en cuenta dos factores que lo determinaron en su ejecución y resultados. Por un lado José Sanchís Sinisterra se estrenaba como nuevo director artístico del Festival, después que las 7 ediciones anteriores habían estado dirigidas con mucha coherencia y tacto por Juan Margallo. Y el otro aspecto que era nuevo este año es que el V Centenario había pasado. Eso le restaba rentabilidad política y coyuntural; hacía que el Festival acusara la resaca de los fastos del 92.

Con esta situación se encontraba Sanchís y su equipo. Fue un Festival que arrojó más preguntas que respuestas sobre la orientación de las próximas ediciones. En todo caso se intuyen formidables expectativas para que siga siendo la fiesta teatral y el lugar de confrontación e intercambio de experiencias que le hacen mantenerse en forma a pesar de que ya ha cumplido sus 8 años. El FIT y la bahía se entienden.

OCT/DIC 1993 **tablas**

Se presentaron 12 grupos de teatro y 5 de danza, además de agrupaciones musicales, espectáculos de calle, exposiciones y cine.

El Teatro de Sur, Periférico de Objetos y Luisa Calcumil, de Argentina; Maticandelas y el Hilo de Ariadna, de Colombia; de Chile, La Troppa y KM '69 Teatro; y de España, El Centro Andaluz de Teatro, Lavi e Bel y Ur Teatro.

El Grupo de Danza Roxana Grinstein y El Cubo, de Argentina; más Endança, de Brasil; el Ballet Teatro del Espacio, de México; y Espacio Alternativo, de Venezuela componían la muestra de grupos de danza. También mostraron sus trabajos el Teatro Estudio de Cuba; La Hora del Té - Atroz, de Málaga; y el Teatro Fronterizo, de Barcelona y Pez-Luna Teatro, españoles también.

De estos espectáculos (dejando de lado por falta de espacio a Ur y al Periférico de Objetos) se hace necesario mencionar, el Hilo de Ariadna, aunque no se sabe muy bien si la palabra espectáculo define bien esta propuesta, porque no era sólo una función para espectar, en el sentido de ver; sino que también era para el sentido de oler, de tocar, del tacto y del oído. Era un viaje individual a través de un laberinto oscuro, un camino placentero hacia los sentidos, la imaginación y el recuerdo. Ojalá que esta experiencia no la olvide yo en muchos años. Conseguió una comunicación con el espectador, que cualquier persona de teatro que se precie, le gustaría tener. Es el teatro saliendo de sus marcos tradicionales para mezclarse con otras prácticas artísticas y de esa manera llegar al espec-

tador por otros caminos sensoriales también distintos a los tradicionales. Muy intensos.

La versión de **Pinocchio** de la tropa de Chile es también una función que despierta en el público los mejores sentimientos y consigue enseñarnos a los que trabajamos en esto, cómo utilizar al máximo la materia prima que nos da el teatro: el actor y el espacio. Es fresca y ágil. Graciosa. Bonita. Más ácido era el trabajo de **Piollin**, de Brasil; un cuento de amor y selva no exento de ternura. Una especie de Grotowsky traducido y mezclado en la escena brasileña. Lo que se veía y se oía era armónico, inseparable y crecía en el escenario hasta llenarlo todo. Los actores y la atmósfera eran la misma cosa.

Por las razones citadas al principio se nos antoja que el perfil de este Festival no está aún del todo definido. Son circunstancias que en el resultado no permiten conseguir todos los objetivos que la dirección se propone. Es también lógico que las nuevas directrices se acomoden a las circunstancias nuevas en las que se desarrolla el festival. Y eso toma tiempo. Ha sido un festival de transición, con un poco de asombro para sus responsables. Sin demasiado brillo. Pero muy efectivo porque de los trabajos nos llegaban grandes dosis de imaginación, entusiasmo y esfuerzo.

Ahora disculpar queridos lectores (perdón, actores) que transcriba aquí algo que un personaje de El Hilo de Ariadna, al que no pude ver la cara me susurró en el laberinto donde transcurría la función: "Arriesgar es perderse un poco, no arriesgarse es perderlo todo." ■

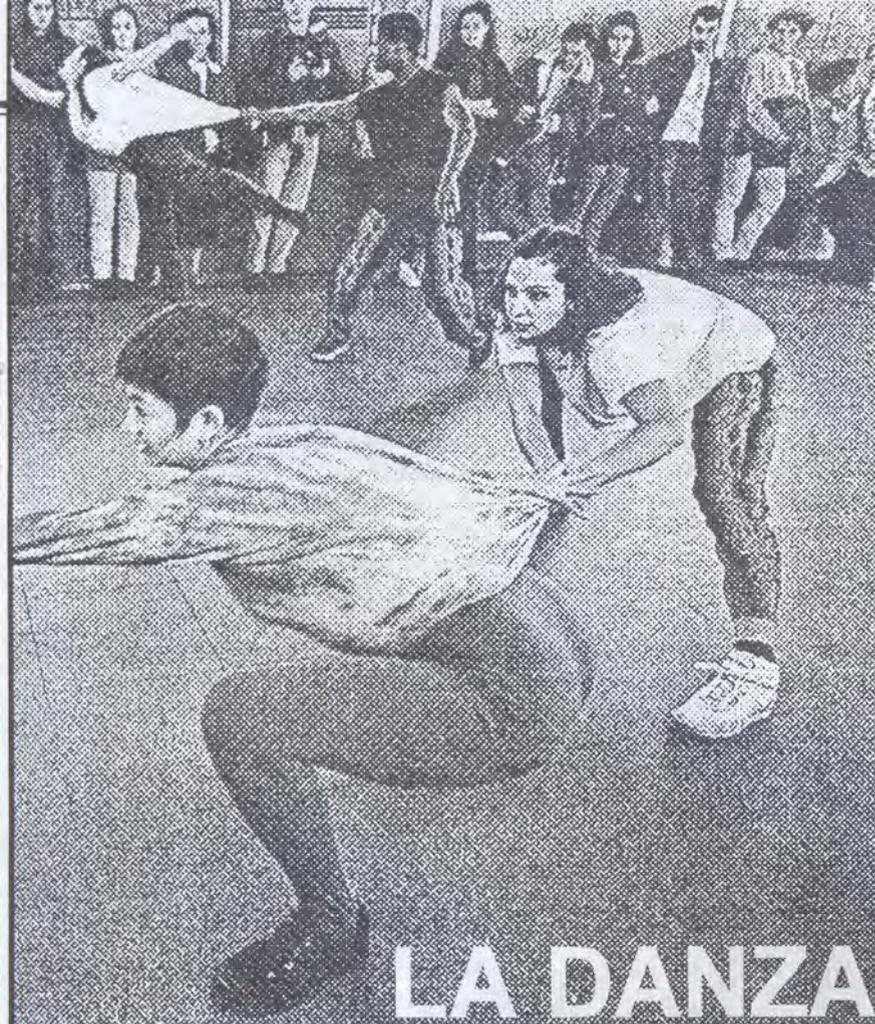
(Tomado de la Revista **Actores**, de España.)



"Danza en el metro". El grupo de Africa Morris en la estación de Oporto.

Durante los meses entre septiembre y noviembre, la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid celebró, como es habitual, el Festival de Otoño, que reúne espectáculos teatrales del más diverso origen y de todas partes del mundo. El teatro, la música, la ópera, el music-hall, la pantomima, los más novedosos retos escénicos, se dan cita en diferentes teatros y espacios alternativos de la capital española, que se va convirtiendo también en capital cultural europea.

La danza en todas sus formas expresivas, también tuvo su es-



## LA DANZA

### EN EL OTOÑO DE MADRID 1993

Ismael Albelo Oti

pacio este año: desde el Ballet Nacional de Caracas, el Cuerpo de Baile del Maggio Musicale Fiorentino, la Compañía Preljocaj, el Ballet Flamenco de Joaquín Cortés y la Martha Graham Dance Company, hasta el Teatro Danza Momix, Castafiore, la compañía-Gosh y los grupos de Antonia Andreu, Carl Paris, Africa Morris, Olga Mesa, Sable Danza y Fuga alternando en el proyecto "Danza en el metro", llenaron Madrid de danza.

Sobre el Ballet Nacional de Caracas, dirigido por Vicente Nebrada, la crítica se mostró entre cauta y dubitativa, sobre

todo por el repertorio escogido, consistente en **Nuestros Valses** y **La Luna y los hijos que tenía**, de su director, y **Motivos eternos** de William Alcalá, estrenado en mayo de 1993, pues al parecer no reflejaba la mejor faceta de la compañía. Joaquín Cortés presentó a sus cantaores, bailarines y músicos en el Teatro La Zarzuela con **Cibayi**, espectáculo que unía bulerías, soleas, farrucas y tangos bajo la magia de su director y primer bailarín, venido del Ballet Nacional de España, quien en menos de tres años ha transitado por Tokio y Nueva York, Les Champs Elysées de París y el

Ballet Nacional de Caracas, donde interpretó el torero de **Don Quijote**, antes de formar su Ballet Flamenco.

La Martha Graham Dance Company escogió un repertorio firmado en lo fundamental por su fundadora en la década del 40, lo que parece haber perjudicado el espectáculo: **Diversión de ángeles**, **Errante en el laberinto** y **Cueva del corazón** de 1948, 1947 y 1946 respectivamente, muestran el error de mantener a la compañía como resto arqueológico de su gran sacerdotisa. Fue **Demeter** y **Persefone** de Twyla Tharp, estrenado en octubre, quien dio el toque de renovación bajo el legado Graham que demanda la compañía. Clásicos como **Appalachian Spring**, **Deep Song**, **Diálogo seráfico** y **Los ojos de la diosa**, última producción de Graham, quien trabajaba en ella cuando murió en 1991, completaban el segundo programa que se presentó también en la Zarzuela.

La **Coppélia** de Eugeni Poliakov con el Maggio Musicale Fiorentino, fue ofrecida en el Teatro Albéniz. Estrenada en Reggio Emilia en 1992, esta versión lleva el ballet de Delibes al original de Hoffmann, apartándose de las versiones de Saint-Léon o Petipá tanto como de las de Petit o Amodio. Con diseños evidentemente postmodernos del español Sigfrido Martín-Begué, Poliakov quiere recuperar la tragedia y la atmósfera "negra" de la fuente literaria, no haciendo concesiones al happy-end dulzón de finales del siglo XIX. Clara y Nathaniel, los protagonistas, fueron encomendados a Florence Clerc y Eric Vu An, **etoiles** franceses que le dieron su sabor "operadeparisico" a la puesta, y Antonella Cerreto y Umberto De Luca, bailarines del Maggio Danza.

OCT/DIC 1993 **tablas**

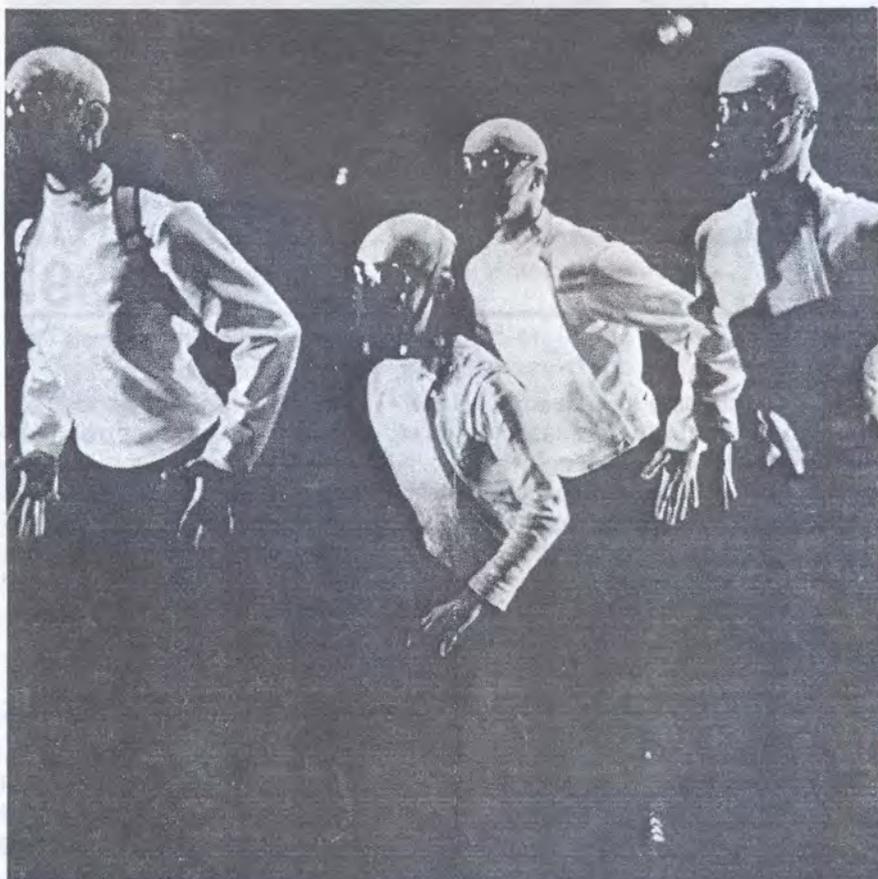
**Hommage aux Ballets Russes** fue el espectáculo que Angelin Preljocaj montó en abril de 1993 en la Opera Garnier y trajo a La Zarzuela del 18 al 20 de noviembre. Compuesto por **Parade** y **El espectro de la rosa**, además de su creación de **Las bodas** de 1989, Preljocaj rinde tributo en primer lugar a Diaghilev y a su espíritu renovador para la danza del siglo XX; a Massine, Fokin y Nijinska, los coreógrafos originales de los títulos remontados; y a Satie, Stravinsky, Cocteau, Picasso y Nijinski, los hombres que crearon en la escena las leyendas de las diferentes obras. En **Parade**, Preljocaj construye una coreografía ligera y evanescente que entrega todo el impacto a la fuerza visual de los decorados de Aki Kuroda y el vestuario de Hervé Pierre. Para **El espectro...** utiliza tres parejas que presentan el sueño idílico original, como en una imagen televisual, y la fuerza destructiva que atrae a dos seres que no pueden establecer un límite entre sexo y violencia. Con una fuerte atmósfera festiva, bárbara y balcánica, **Las bodas**, (**Les noces**) evoca en Preljocaj una extraña tragedia que hace pensar lo que pudiera pasar en los pueblos de la masacrada Bosnia a partir de la conversión de la casada en moneda de cambio.

Marcia Barcellos y Karl Biscuit formaron en 1989 Castafiore, compañía que une el movimiento de danza contemporánea joven en Francia y los experimentos musicales de la corriente alternativa noreuropea. Alumna de Alwin Nikolais, la Barcellos se une al músico Biscuit en espectáculos que integran las fantasmagorías de lo postmoderno y de la postindustrialización, con la abstracción, la ficción y la rebelión.

Dos programas y tres espectáculos presentó Castafiore en la sala Olimpia: **Aktualismus** (oratorio mongol) y **Caos anatemático ilimitado** (dispositivo fono-coreográfico) en el primero, y **4-Log Volapük** en el segundo, ballet en relieve de una hora, donde valiéndose de proyecciones tridimensionales y gafas estereoscópicas repartidas a los espectadores, revela un espacio virtual, móvil, interactivo con los movimientos de los personajes, con una gestualidad no narrativa, fragmentada, híbrida. La danza polimorfa pretende mostrar signos de lo humano en su relación con la emoción y el humor, para romper con un modernismo que ha perdido su poder de rebelión. Castafiore parece heredar las visualiza-

ciones de Nikolais para transportarlas al siglo XXI.

Momix, el proyecto del ex integrante de Pilobolus Moses Pendelton, es una conocida compañía de bailarines-ilusionistas que evoca un mundo de imágenes surrealistas utilizando sobre todo el cuerpo humano, enriquecido por objetos, luces, sombras y una fuerte dosis de humor. Presentado en el Albéniz, Momix trajo al otoño madrileño obras de Pendelton y Cynthia Quinn, su esposa, además de otras colectivas como: **Skiva**, **Brain Waving** o **E.C.**, y la coreografía que dio nombre al grupo que Pendelton montó en 1980 para los Juegos Olímpicos de Invierno de Lake Placid. El trabajo más reciente exhibido en



Castafiore en **4-LOG VOLAPÜK**.

el Festival fue **Viuda blanca (White Widow)** de Pendelton-Quinn, creado en 1990.

Gosh se define como "una compañía de circo itinerante de nombre inglés, origen alemán y con numerosos artistas franceses cuyas señas de identidad son la música rock, el circo, el teatro y la parodia. Números de acrobacia, danza, pantomima y malabarismo se suceden en sus espectáculos a ritmo vertiginoso". Michel Dallaire, payaso canadiense, unió en Berlín en 1990 a cinco músicos y siete artistas de la calle para conformar un espectáculo de circo paródico, donde los acróbatas son torpes, los magos falsos, los cantantes no tienen voz y en el cual la danza se integra como elemento concumitante del espectáculo acrobático de variedades para que el público exclame GOSH! (termino inglés que denota asombro y sorpresa).

Más allá de las salas y teatros, los espacios alternativos se abrieron al Festival de Otoño. Seis grupos de baile atraparon los andenes del metro madrileño y por tres días y en las horas de mayor afluencia se repartieron por las estaciones para seguir la huella de los "Espacios insólitos" con el proyecto "Danza en el metro". Antonio Palazón, director del grupo Sable Danza y coordinador del proyecto, confiesa la influencia de una experiencia similar en el metro de París, pero aseguró que las características del de Madrid le han conferido un argumento y una fuente inspirativa en sí misma.

Sable Danza hizo **Bailar en el centro de la Tierra**, con música de Lully y Lorrío, en Argüelles; mientras Antonia Andreu bailó con sus seis bailarines en Atocha, bajo la música de



Versión de Preljocaj de *El espectro de la rosa*.



Terese Capucilli en *Errante en el laberinto*, de Martha Graham.

Alaska y Fangoria sobre partes de improvisación. Venido de Alwin Ailey, Carl Paris hizo **La visita** en la estación América, con siete bailarines muy maquillados en una propuesta plástica al son de Bach y tambores de Burundi. **Un pretexto para soñarte** fue la obra del grupo Fuga en la estación del Sol, dirigidos por Debra Greenfield con boleros de Los Panchos, idea entre cómica e irónica. Africa Morris se fue a la de Oporto para bailar las percusiones de Xenaquis, mientras Olga Mesa y su gente lo hizo en la Núñez de Balboa. Fue interesante apreciar la reacción del público ante las sorpresas de "Danza en el metro". Africa Morris, por ejemplo, contaba con las idas y venidas de los viajeros para la coreografía, pero no esperaba que fuera tanto el atractivo del espectáculo; Carl Paris hacía descender a sus bailarines blancos por las escaleras rodantes como extraterrestres. En ocasiones, los pasajeros más apurados atravesaban el "espacio escénico" creando nuevas formas de diseño coreográfico. Sin dudas éste fue uno de los momentos en que la danza pasó su prueba de fuego, pues ocupó el lugar quizás más concurrido y de mayor heterogeneidad para hacerse sentir con toda su fuerza protagónica entre la cotidianidad humana.

Quizás el **metrousante** que llegara al final del **performance** no comprendía por qué tanta gente aplaudía en su estación habitual. Era el tributo final a la DANZA, que tanto en la calle como en el teatro, tuvo un espacio significativo en el Festival de Otoño de Madrid en 1993. ■

## EL VUELO DE LA GAVIOTA O LA UTOPIA DE LA LIBERACION

R.G.

No es frecuente -ni tampoco saludable- que nos enfrentemos a una obra artística con un criterio de análisis teórico. El impacto de sensorialidad debe ser, y de hecho es, el punto que une una correcta emisión y su recepción. Pero, a veces, y sobre todo **a posteriori** nos da por reflexionar sobre el mundo interior de un hecho artístico, cuando el universo cultural del mismo y el de su público convergen muy cercanamente. Eso me ha ocurrido con el trabajo de Marianela Boán y Tomás González en **Juan Salvador Gaviota**. Y por eso, se me antoja entregarme a ciertas divagaciones sobre sus sistemas escénicos, su retórica coreográfica, sus vericuetos semióticos...

Esta obra se inserta en el género danzario por antonomasia -a mi criterio- de la postmodernidad que es la danza-teatro. La intertextualidad y la pluralidad de sus discursos escénicos es preponderante en su estructura, y por lo tanto, el sistema danzario está fuertemente mezclado con el sonoro, el plástico-visual, el dramático, el de relación ejecutante-público, el espacial, y el semiótico.

Comenzando por el plano de la acción cinética -bien caro a la danza- un hecho evidente se hace patente, y es que la discursividad coreográfica, en cuanto a elaboración del movimiento se refiere, posee la característica propia del género danza-teatro, que aunque discutida resulta restrictiva, pues de no ser así, la intertextualidad sistémica se haría redundante, ya que el discurso oral tan frecuente en el mismo, quita espacio a la discursividad cinética. Por ello, el desarrollo de los movimientos se hace escueto, funcional y bien directo, como significantes de un significado que es compartido por varios discursos, entre los cuales se establecen una compartimentación e interpenetración que sólo admite la justa admisibilidad para su logro de coherencia, dentro de una exacta producción de sentido. Cada acción debe vincularse a los diversos discursos por un hilo conductor que vaya directamente a los resortes de información que exige la comunicación de la obra. Esa regla del juego de la danza-teatro fue cumplimentada por un amplio diapason de movimientos, pero sólo los necesarios a las intenciones de la obra, y por lo tanto con un control que no opacará su dramaturgia.

Dicho mencionado nivel dramático corrió por los rieles de una no literalidad narrativa, aunque siempre figurativa, volcadas en ricas imágenes que la danza proveyó como textura en el cuerpo de Marianela. Un diálogo consigo misma y con el público fluyeron a través de un distanciamiento afín con la ironía maliciosa que transita desde la bufonada hasta el lirismo poético. La obra progresa de acción en acción, sin tener otra vía conductora que la voluntad de anexionar eventos, bajo los cuales se transparenta un conflicto filosófico básico: el de materia-espíritu, transmutado en muchos otros que van desde lo pedestre vs. lo idealista hasta algunos bien cerca del contexto de nuestras realidades, tales como las más elaboradas ecuaciones de "volar para comer" o "comer para volar" que pueden convertirse en un "to be or not to be, that is the question", o en el de las inquietudes universales de nuestro fin de siglo, tal como el de permanecer o trascender.

La relación con la obra literaria original es obviamente oblicua, pues jamás se trata de una versión danzaria de la noveleta. Más bien el **Juan Salvador Gaviota** de Marianela y Tomás ha sido una serie de hilos dramáticos que en un momento determinado quedaron fuertemente amarrados en un sólido haz por la temática central del móvil de la libertad de acción, del pensamiento y de la ruptura con cualquier molde establecido, por útil que haya sido en su momento.

Se me antoja establecida una estructura similar a la de las suites barrocas que organizaban fuertes contrastes entre sus secciones. En este caso, cada una de ellas responde a motivaciones que se traducen en los acontecimientos de un espíritu lúdico general que prevale-



ce como atmósfera escénica. Así, las llamaré *Juego de las máscaras enajenantes*, *Juego de las descanonizaciones*, *Juego del salvamento inocuo* y *Juego de las levitaciones frustradas*. Los textos insertados en lugares adecuados, daban resplandor a los significados de cada una de ellos,



aunque sintética entonación verbal y de un quehacer escénico pleno de claro-oscuros que oscilaron de lo poético a lo pedestre, de la burla vodevilesca a la profunda meditación, de lo introspectivo al desbordamiento expresivo.

El sistema espacial, aunque determinado por la convencionalidad de la escena a la italiana, poseyó, sin embargo, una cambiante inventiva que se logró desde el cubículo demencial hasta la *Rosa de los Vientos*, instaurada en el espacio escénico por las traslaciones de una imaginada brújula de diagonales y verticales que plasmaron los puntos cardinales de vuelos y levitaciones teñidos de frustraciones gravitacionales. Hubo también largos pasillos imaginados (el área de los pasajeros de un avión), que se transformaron en tabladillos de teatro bufo, a la manera quizás de un Alhambra post-moderno, en su indiscriminada mezcla de tiempo roto y espacio desgarrado.

El nivel comunicativo plasmó rasgos de identidad nacional ajenos a colorido local, pero

planteando plurivalentes mensajes que estallaban en la provocación, tanto de la risa como de la reflexión. Un acabado trabajo histriónico en la interpretación de Marianela bajo la dirección de Tomás, dieron a la clave dramática un perfil de exacta gestualidad, de rica

sí rico en el factor de humor, léase burla en sus aspectos caricaturescos, paródicos y de **bonche** criollo. Poca o ninguna tendencia danzaría -y sus propulsores- quedamos inmunes de los saetazos burlescos de este **Carnaval** de los códigos en que se celebró un

verdadero **Festival** de las descanonizaciones. Técnicas, gestualidad, maneras de hablar y actuar personales, fueron todas llevadas por un camino de expresión vernácula en que el deterioro desacralizante se convirtió en arma de hilarante comunicación. Tanto los optimistas como los pesimistas habrán tenido oportunidad de adherirse a la obra y hacer sus sectarias lecturas.

"La utopía del vuelo nos entrena en la esperanza y nos lanza hacia las alturas de los ideales propulsores del mejoramiento humano." "¿Hasta cuándo tratar de escalar los aires en vuelo, si estamos regidos por la ley de la gravedad?" Otras, menos maniqueístas y más realistas se habrán dedicado a juegos dialécticos tales como: "No podemos pensar en vivir para comer sino para trascender, pero para ello, la materia exige la nutrición para vivir, etc, etc". De esta forma la historia de este **Juan Salvador Gaviota**, a través del distanciamiento irónico del tema, basado en una recia conceptualización, no permitió a nadie perderse, cualquiera que fuera el camino escogido para su interpretación.

El nivel plástico-visual se caracterizó por una iluminación sobria a coloración blanca, que sirvió para establecer las coordenadas de una geografía escénica dentro de una temporalidad cambiante, pero justa a los solsticios y equinoccios del acontecer de los *gaviotajes* de Marianela. Ella supo ataviarse de un simple vestuario, el ya casi uniforme escénico de la danza en los últimos decenios, adicionado solamente por una camisola que se transmutó de camisa de fuerza en alas de vuelo a voluntad, más la superposición del salvavidas aéreo que sirvió para un divertido e irónico **fashion show** del absurdo.

Un intento de transitar por los niveles semióticos de la obra, nos remite a la exploración de la poética de la misma para escrutar en sus signos los posibles significados. Si la obra literaria original se sumerge y nada, tanto en las aguas de la metáfora, (un significado literal que se transfiere a otro análogo menos literal), como en las de la metonimia (sustitución de una causa por su efecto), así como pasa del sinécdoque (la parte por el todo o viceversa) a la ironía (sustitución del significado por su reverso); el **Juan Salvador Gaviota** de Marianela y Tomás hace híbridas cabriolas y escaramuzas con esos tropos o formas de la Retórica como arte del bien expresarse artísticamente. La obra está llena de signos significantes: la camisa de fuerza de la enajenación en las metafóricas alas de la gaviota, por medio del uso de las "mangas de aguas agitadas", al estilo de las de la Opera de Pekín, o de la italiana Commedia dell'Arte; el pasillo del transporte aéreo que deviene en pasarela de exhibición de modas; la inverosímil demostración de salvamento aéreo; el juego de direcciones escénicas de los fallidos intentos de vuelo en el contexto de la obra; las expresiones faciales de la figura alienada en su celda de luz escénica, copias vivas de los estereotipos trágicos de las máscaras de laca del **No**; los juegos de palabras "-un, dos, tres, march... uno, dos, tres, Marx... un, dos, tres, más...-"; y más que nada los breves textos tomados de la obra literaria:

Para la mayoría de las gaviotas, no es volar lo que importa, sino comer. Para esta gaviota, sin embargo, no era comer lo que importaba, sino volar. (*Estas líneas marcan la motivación central de la obra.*)

Este modo de pensar (...) no es la manera en que uno se hace popular entre los demás pájaros. (*Este texto*

*fue invertido en forma afirmativa en otro momento de la obra.)*

Las gaviotas que desprecian la perfección por el gusto de viajar, no llegan a ninguna parte y lo hacen lentamente. Las que se olvidan de viajar por alcanzar la perfección, llegan a todas partes, y al instante. *(Estos son los más ambiguos textos, por lo que abren mayores posibilidades de lectura.)*

El secreto consistía (...) en dejarse de ver a sí mismo como prisionero de un cuerpo limitado (...). Era saber que su verdadera naturaleza vivía, en la perfección de un número no escrito, simultáneamente en cualquier lugar del espacio y del tiempo. *(Texto de la nota al programa.)*

Todas estas claves sígnicas provenientes de los distintos sistemas escénicos conformaron una apretada red de significantes, que cualquiera que haya sido la lectura de la recepción, habla de cosas esenciales del pensamiento humano, tales como la dinámica del espíritu hacia la prolongación; contra el estatismo de la materia para enraizarse; vía la razón de la supervivencia; entrando en juego los procedimientos expresivos de la metáfora, la metonimia, el sinécdoque y la ironía, o todos a la vez intercambiando sus formas o modos de decir al unísono. La idea del vuelo como liberación y supremo acto de libertad es metáfora que, aliada con la metonimia de Juan Salvador y la bandada de gaviotas, se hace un contexto particular del todo que es la humanidad (sinécdoque) para poner al receptor en el telescopio de ver en lo

pequeño y particularizado, lo universal de los acontecimientos, con una mirada reflexiva (ironía) matizada de un humor esperanzador, o pesimista, según la lectura.

El sistema sonoro creó un rico vacío escénico, sólo para permitir las líneas verbales de los textos de Richard Boch, o las de Doris Humphrey, Mijail Fokin, y algunos más que al estilo del Teatro Bufo, se colaron a manera de "morci-llas" (comentarios personales y humorísticos del ejecutante sobre el texto formal), en la voz de Marianela. Una cristalina cascada musical irrumpe en la sección final de los vuelos, en que la sonoridad del piano desgranó la música de George Winston, quedando sus sonidos como interrogantes finales en la obra, al igual que su significado.

Poco nos queda ya por dilucidar de esta aventura escénica, de Tomás González y Marianela Boán, en que se tocan líneas esenciales a nuestro contexto y también al mundo de fines del siglo XX. A saber: si los acontecimientos permitirán aún al ser humano seguir regodeándose en la utopía de la libertad, como estado formalmente racionalizado del progreso del hombre, o si los objetos y hechos materiales marcarán la clave "transistorizada" del hombre del siglo XXI con una carga artificial de energía colocada en un cerebro que sólo lo haga funcionar como un bello y mecánico animal-robot. Ciertamente, la obra no da respuesta a esa incógnita. Eso toca respondérmola a cada uno de nosotros, los que hemos entrado en la ronda del juego de este **Juan Salvador Gaviota**, y hemos salido indemnes de sus saetazos, puyas y demás guiños a la realidad circundante y a la universal.

# VARIACIONES PARA UNA OBERTURA

Pedro Morales

El contexto en que se realiza una obra puede erigirse en enemigo de su creador. Pero, asimismo, el alma de aquel es capaz de arrojar a la obra y al propio creador sobre el vacío total. La magnitud del error determinará la profundidad de la caída.

Tales parecen ser los presupuestos en que se sustenta Jorge Luis Torres cuando escribe, para el papel y para el espacio escénico, **La obertura de Josafat**, bajo el auspicio de Teatro del Círculo.

El mágico encanto de sus pinturas pierden a Josafat tras los muros y galerías del castillo del Rey Wenceslao. Al igual que su padre, antiguo cazador, el joven artista abandona el hogar para servir al rey con la esperanza de rebasar su condición de campesino pobre. Esclavizado en cuerpo y espíritu, atormentado por el ansia de retorno y por el recuerdo de la madre muerta, alienado del mundo y de la grandeza que soñó, Josafat no tiene otra alternativa que escapar a través de uno de sus paisajes.

Las asociaciones que implica la fábula son tantas como las pisadas descubiertas en el lienzo. A nivel de la dramaturgia textual y de la puesta en escena, el problema de la identidad como salvaguarda ética del artista y de todo hombre ocupa una coordenada central. Al desoír los ruegos de su madre y marchar junto al consejero Malaquías, Josafat no sólo es arrastrado por un impulso juvenil: persigue la trascendencia. Protagonista de un conflicto entre lealtad y rebeldía, pone en juego su propia identidad y la pierde.

El rescate de esa identidad perdida se da en otro plano que no es el de la existencia cotidiana. La fuerza creadora del artista queda sobre los aterradores muros del castillo que, no obstante, seguirá al borde del despeñadero, sin dignidad alguna. Rebasando toda mansedumbre, el arte deviene única redención posible.

Formado en el fragor de los años ochenta, Jorge Luis Torres hace suyas preocupaciones cardinales de su genera-



fotos: MARCO VIDAL

ción y centra su pensamiento en la relación del creador con su contexto, teniendo al poder en el juego de la balanza. Polémica, heterodoxa, la plástica de esta década proponía a la sociedad cubana y a sus instituciones un diálogo desmistificador, abierto, transgresor de esquemas y tabúes. Abortado ese proceso comunicativo, diluido en los devaneos de una política cultural que puede llegar a ser a un mismo tiempo cauce y repliegue, afirmación y negación, arribamos a un momento donde lo más cercano (la familia, el amigo, el hacer propio) suelen ser, por decantación, lo único seguro y confiable. Lo demás viene a sumarse a las máscaras del ritual vacío. Este universo plano, desprovisto de credo auténtico, que evoluciona sobre sí mismo sin avizorar horizonte alguno, está en la base de **La obertura...**

Sin embargo, el mecanismo de relación con esa realidad no es nada simple ni directo. En términos de estructura artística, el tejido y sus implicaciones se complejizan en la medida que excluyen lo circunstancial.

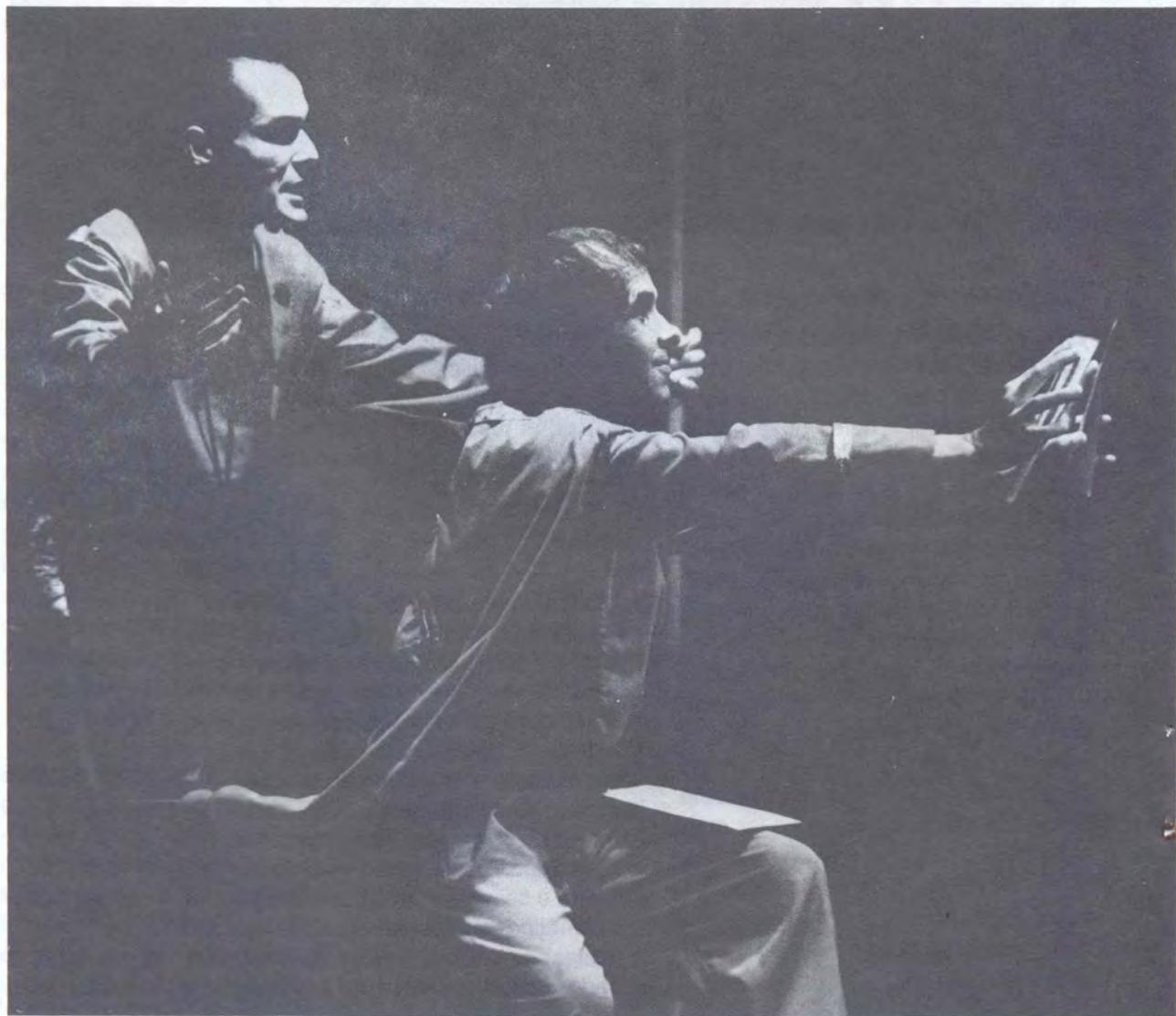
El discurso espectacular revela un estudio cuidadoso de sus códigos conformadores. Las posiciones corporales fijas (frente, perfil, espalda) entran en consonancia con la naturaleza dramática de las distintas secuencias, y guardan relación con el diseño espacial de la escena. Los enfrentamientos se dilucidan en diagonal o dibujando una forma triangular, con los actores situados de perfil o semifrontales. Los momentos climáticos se resuelven en líneas frontales, con los polos de conflicto situados en los extremos de la línea y

teniendo a los actores justo ante el espectador. La plasticidad del gesto, y el vestuario, devienen recreaciones artísticas de costumbres y rasgos medievales, sin ser reduccionismos de época.

La escena, despojada de todo elemento sobrante, permite un rejuego límpido y sencillo con los recursos plásticos y sonoros empleados. La alternancia luz/penumbra matiza los momentos de tensión y resulta fundamental en una obra

que se propone asir la verdad entre los resquicios del alma.

El color predominante es el gris, localizado en los vestuarios -diseñados por Raúl Martín y Erick Grass- para tres de los cinco personajes (los otros dos personajes visten de rojo y blanco). Las connotaciones del gris son bien claras, oponiéndose como estado psicológico a la búsqueda de libertad y verdad que sirve de *leit motiv* a la acción de Josafat. A nivel de la dramaturgia espectacular,



la banda sonora-original de Juan Piñera-opera en una doble dirección: converge y diverge del color predominante y de lo que éste presupone.

Josafat es un personaje de nuevo tipo, rebelde como Hedda Gabler, pero con otro signo, el signo del artista, del creador. Wenceslao, rey, simboliza la capacidad opresiva y enajenante del hombre y del poder que puede encarnar. Malaquías es el consejero perfecto; complemento indispensable -por su bajeza- de las no menos bajas y sórdidas ambiciones reales. Eduvigis reúne los atributos de todo lo materno; no es sólo la madre sino igualmente el símbolo de la patria y del alma. Su fantasma se dibuja como alternativa de rescate.

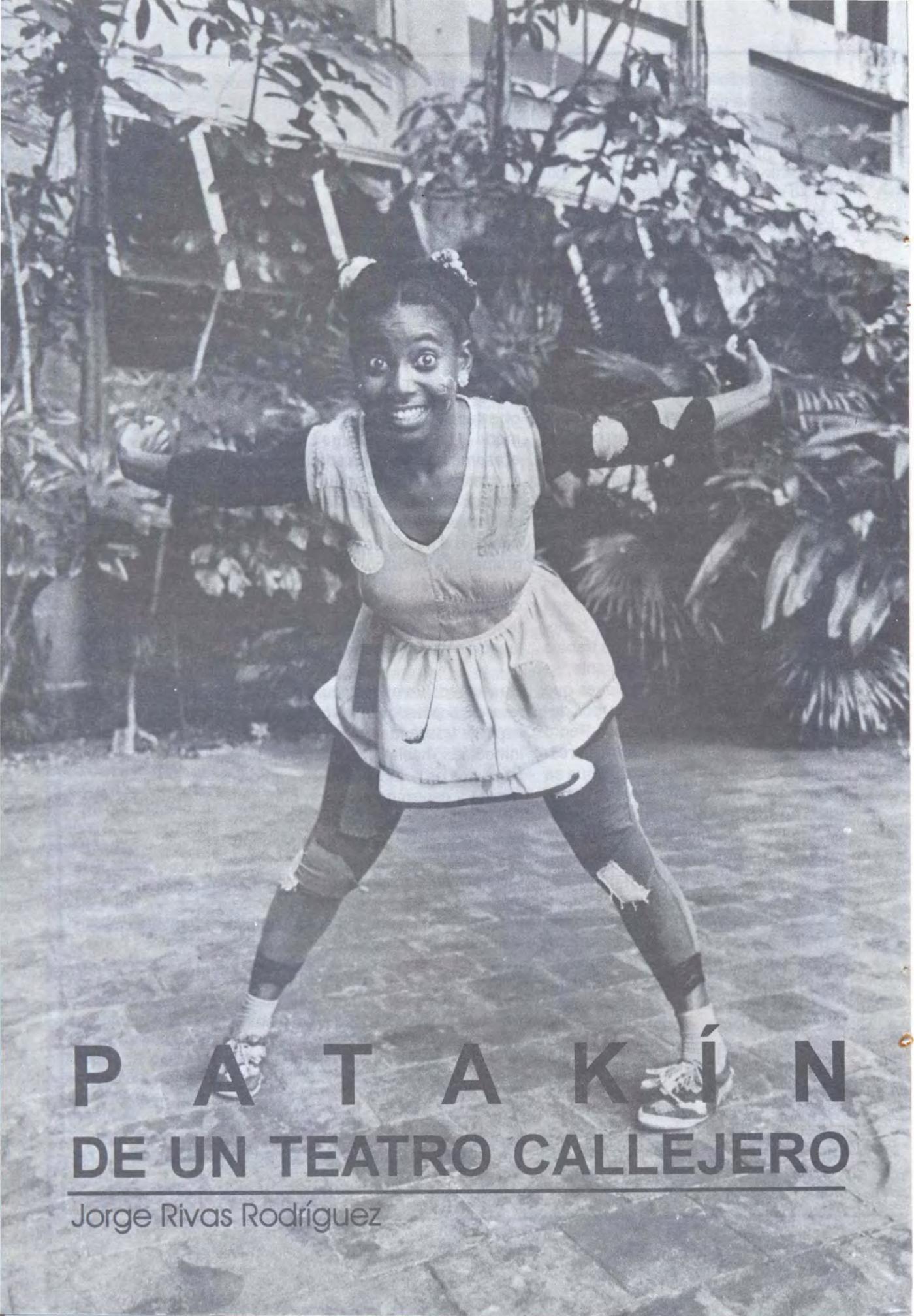
La interpretación de esos personajes por los actores de la puesta en escena se ajusta a los perfiles descritos, denotando un esmerado proceso de trabajo en esta dirección que, no obstante, se resiente. En las representaciones que observé era notable, y única por demás, la distancia que marcaba Pedro Angel Vera (Rey Wenceslao) con respecto al concepto de actuación que se quería alcanzar. Osmel Poveda entregaba un Josafat noble y tierno, pero sin la riqueza de matices y valores que podían explorarse en ese personaje. En su Malaquías, Luis Bernal mostraba, junto a una sugestiva presencia escénica, dominio de los resortes del personaje y sus transiciones, aunque no en todo momento se mantenía sobre el nivel de estos logros. Eduvigis, madre y fantasma, nos presenta a una actriz con talento, mundo interior, capacidad de seducción, aptitudes para tensionar sus energías y recursos expresivos. Cary Vera, con experiencia, pero sin una gran trayectoria, parece reunir las virtudes adecuadas para el teatro que aspira a hacer Jorge Luis Torres.

De este joven artista guardo hermosos recuerdos. Persistente, dinámico, obsesivo y a la vez organizado como pocos, fundó uno de los eventos más cercanos a su generación de teatristas: el Festival Elsinor de la Facultad de Arte Teatral del ISA. Su capacidad de trabajo lo llevó a explorar múltiples facetas: dramaturgo, director, actor, crítico, promotor. Por aquellos años universitarios, inquietaba su inquietud y su alto sentido de la responsabilidad.

Debo confesar que me asombró **La obertura....** Cuando revisé en mi memoria el devenir de Jorge Luis Torres, el asombro se trocó en admiración, por lo consecuente que podía llegar a ser consigo mismo, cuando las circunstancias le permitían mostrar su estética personal a través de un proyecto íntegramente a su cargo. La síntesis lograda en **La obertura....**, el acabado de su configuración, revelan, más que tanteos, determinada madurez en un lenguaje y un modo de hacer.

He valorado un espectáculo de atmósfera cuya potencialidad comunicativa aspira a trascender los umbrales de la inmediatez hacia un estado donde la condición de hombre deviene punto de partida y centro de atención principal. **La obertura de Josafat** viene a adscribirse a la línea de creación o al conjunto de propuestas que, dentro de la escena cubana actual, desarrollan cierta sublimación poética de lo antropológico, retornando así a un concepto esencial y superior de humanidad.

Nota: Aunque un premio no siempre da la medida del alcance de una obra en términos artísticos y estéticos, me parecen justos los reconocimientos adjudicados a **La obertura de Josafat**: Premio al mejor texto original llevado a la escena y mención de actuación para Cary Vera en el 3er. Encuentro Profesional de Teatro para Niños y Jóvenes, Guanabacoa '93; además, **La obertura...** llegó a ser finalista del Premio de la Crítica 1993.



# P A T A K Í N

## DE UN TEATRO CALLEJERO

---

Jorge Rivas Rodríguez

*Todo aquel que encuentra la belleza,  
y no la mira pronto será pobre.*

Oráculo Yorubá

Mucho tiempo esperó nuestro teatro infantil por una producción de tanto relieve y trascendencia como **Patakin de una muñeca negra**, puesta en escena de Teatro Caribeño que en tiempos adversos vino a corroborar que, a pesar de las limitaciones, es posible hacer buen teatro y, sobre todo, lograr una producción con calidad y buen gusto capaz de divertir y de enriquecer la cultura de nuestros niños.

La obra, acogida con extraordinario éxito por el público de todas las edades y la crítica especializada, fue concebida a partir de una idea inspirada en **Historia de una muñeca abandonada**, del español Alfonso Sastre; y en el cuento **La muñeca negra**, de José Martí, con versión y puesta en escena del joven dramaturgo Alberto Curbelo, quien también la dirigió junto a la actriz Trinidad Rolando.

El espectáculo, inicialmente proyectado para los jardines del Teatro Nacional de Cuba -donde se produjo su estreno- preserva situaciones propias de la historia de Sastre, pero llevado por la imaginación creativa de Alberto Curbelo resulta un "texto mulato" en el que se entrelazan elementos de la cultura yorubá con fábulas y cantos del folklore castellano, fusión que, definitivamente, propicia un original acercamiento a los más sólidos valores que conforman la cultura nacional cubana.

Esa intención -que en otras ocasiones no ha ofrecido resultados felices en sus presupuestos éticos y artísticos- da continuidad al serio trabajo desempeñado por Eugenio Hernández Espinosa al frente de Teatro Caribeño, con el fin de rescatar y llevar a las tablas la esencia de la cultura afrocubana; ex-

presada ahora por Curbelo a través de matices con extraordinaria sutileza que permiten la rápida comunicación con los pequeños espectadores.

Para lograrlo, introdujo significativos cambios en el conflicto sastreano al humanizar la muñeca e incorporar otros personajes, como Mirandoflores -protagonista de casi todo el teatro para niños de este dramaturgo-; Fumiké, la vendedora de globos que representa, en la mitología, un camino de Oshún cercano a Obatalá, muy relacionado con el amor a los niños; Kuni Kuni, un rapero con características de Osaín y de Echu; las nubes; Ikú; el gavilán; y los diablitos bataleros, entre otros, que permiten situar a la obra no sólo en el contexto actual, sino enfrentar al niño al acervo cultural cubano.

La presencia del antológico cuento martiano se manifiesta aquí a través de marcados e intencionados postulados antirraciales, en tanto subraya el interés por estimular el amor de los pequeños hacia sus juguetes.

Tomando como fundamento todos esos presupuestos, se combinan las danzas, canciones, pantomimas, acrobacias y toques de tambores batá con el mito, la tragedia y el humor; teatro típicamente de integración en el que hay un cuidadoso tratamiento de los valores humanos que trascienden al universo infantil, desde cuya visión se concibe el folklore, rehuendo patrones cuya decodificación resulte complicada.

Los orishas a los que hace referencia la puesta (Elegguá, Oshún, Ochosi, Changó...) no aparecen representados en categorías concretas. Su identificación no constituye un elemento definitorio del mensaje; sin embargo, sí se encuentran introducidos en las diferentes psicologías de los personajes, a partir de los cuales pueden ser reconocidas por los adultos para quienes también está concebido.



El Patakín (que en lengua de los yorubá significa historia, leyenda), narra las venturas de ese personaje llegado desde Nigeria, "tragedia" articulada sobre el amor que por ella expresa Paquita y el desafecto de Lolita, dos niñas con caracteres bien diferentes que pugnan entre sí por el simpático juguete. La primera reclama su derecho, ganado con cariño y simpatía, a poseer la grandísima muñeca que encontró y que había sido abandonada por la otra que menospreció su valor.

La trama gira, entonces, sobre el reconocimiento de la verdadera dueña, acción dramática en cuyo desenlace se incorporan otras figuras representativas de las fuerzas de la naturaleza, las acechanzas del mal, la justicia, la envidia, la bondad y el amor maternal.

Se integran los bailes como soporte del lenguaje oral, prueba que exige versatilidad en los actores-danzantes que deben asumir complejísimo movimientos en los que intervienen todas las partes del cuerpo, loable ejecución en la que se observan los resultados de la asesoría técnica de Juan García, primer bailarín del Conjunto Folklórico Nacional. De igual forma, vale reconocer, en la excitante animación del espectáculo, las expresiones mímicas y la pantomima, que contaron con el adiestramiento de Eddy Diago Ramo, reproducidas en los juegos de los niños durante el intermedio.

**Patakín...** fue concebida para un espacio abierto, como los jardines del Teatro Nacional, del que se supo aprovechar todo su potencial arquitectónico y

natural: edificaciones, pasillos pavimentados, esculturas, trillos sobre el césped, flores, árboles... elementos puestos a merced de la intención escénica que también utiliza la luz solar, la cual corona el espectáculo cuyos cantos y música son interpretados en vivo por los propios actores.

Las actuaciones merecen mención aparte. La Muñeca interpretada por Monse Duany llega a los pequeños como un juguete humanizado, capaz de moverse y de hablar mediante uno de esos encantos que conforman la fantasía infantil. Hay un serio trabajo de interiorización del personaje en el que se advierten los efectos del magisterio de Alberto Méndez en su asesoría.

Marietta Sánchez (Lolita) y Tania Rodríguez (Paquita) asumen sus roles con igual soltura y gracia, desempeño que se complementa con la labor de Sonia Boggiano en Fumiké, la vendedora de globos; así como con las actuaciones de José Armando Celaya y de Vladimir Espinosa.

En estos dos últimos hay que reconocer la versatilidad expresada en la escena al asumir diferentes caracterizaciones. Celaya, en Mirandoflores, la Nube Cúmulo Congestus, el Diablito y el Cazador, pone a prueba, una vez más, sus excelentes cualidades histriónicas; mientras que Vladimir en la interpretación de otro de los diablitos, la Nube Estratocúmulo, Ikú y en Kuni Kuni (el bailarín de Rap), manifiesta sus aptitudes actorales y danzarias. Ambos, junto a Estrella Borbón (que también alterna el personaje de Lolita) y Alberto Guevara, tienen a su cargo la ejecución de los tambores batá, función en la que todos ganan elogios por su destreza profesional.

Justo es reconocer, además, la actuación de Julito Reyes en el rol de la Nube Cúmulonimbo y en el Gavilán, un personaje que divierte y logra una rápida

interrelación con los pequeños; palmas entregadas también a Julián Villa, el apkwaló (narrador) que durante el intermedio acompaña a los niños en los juegos. Villa y Celaya concibieron la música del espectáculo, basada fundamentalmente en instrumentos de percusión.

A todos estos valores, se suma el colorido de la puesta. Preservando la economía de recursos que caracteriza la representación en su conjunto, el diseño de escenografía y vestuario -también de Curbelo- que logra identificar a cada personaje con vestimentas de colores alegóricos a su idiosincrasia y psicología, atuendos en su mayoría resueltos -como la utilería no menos llamativa- sobre la base de adaptación de vestuarios correspondientes a otras puestas, el remiendo y la combinación de retazos, códigos de referencia a todo un teatro callejero; trabajo que en su dinámica integral se apoya en el uso de zancos y en el ejercicio vocal de los actores (falsetes, sonidos nasales, silbidos...)

**Patakín de una muñeca negra**, obtuvo el Premio Villanueva de la Sección de Crítica de la UNEAC, de la UPEC y Revista **Tablas**; así como el Premio a la Mejor Puesta en Escena del 3er Encuentro de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes, Guanabacoa '93 y el Premio Unico a la mejor dirección artística que estimula la creación para niños y jóvenes, otorgado en este evento por el Centro de Teatro y Danza de Ciudad de La Habana, e integró, además, la muestra cubana al último Festival Internacional de Teatro de La Habana y recientemente se presentó en el Festival de Teatro Máscara de Caoba, de Santiago de Cuba.

Todos esos reconocimientos, unidos al más grande de todos: los lauros que miles de niños han entregado a la magia de este espectáculo, lo avalan como uno de los hechos escénicos más trascendentes en la historia del teatro infantil cubano.

# INVENTARIO TEATRAL

## Santa Cecilia

**Autor:** Abilio Estévez

**Obra en un acto**

**Duración aproximada:** Una hora

**Personajes:** Uno femenino. (Otros personajes episódicos.)

**Santa Cecilia**, una historia singular, nacida del personaje legendario que motivara la canción de Manuel Corona. Contada desde la muerte, con un fuerte aliento dramático, se convierte en una obra, que parte de los recuerdos de una anciana llena de añoranzas, para devolvernos una dramática mirada hacia el interior de lo que somos. Nuevamente el autor de **Perla Marina**, nos propone el encuentro necesario con lo olvidado, con lo perdido, bajo el inevitable sello de la intertextualidad: mirada necesaria hacia el presente.

La nostalgia, tema recurrente en la obra de este autor, será el hilo esencial de la construcción dramática de la pieza: una mirada poética a La Habana en sus esencias culturales, será un motivo elocuente para el obligado regreso desde el fondo del mar, es decir, desde la muerte de esta anciana-niña-hombre, símbolo referencial del autor para mostrarnos el corazón de nuestras raíces. En un juego teatral de aliento tragi-cómico, Cecilia asistirá a una cita inesperada y alucinante con ese público-muerto que asiste a su representación.

El autor coloca nuevamente en la reflexión de espectador, conceptos esenciales en la vida de un pueblo: identidad, nacionalidad, raíces, memoria, cubanía, para devolvernos una obra verdaderamente profunda y sólida, en el que la palabra recobra su verdadero valor en la escena contemporánea cubana.

## Ensamble

**Autor:** Jorge Luis Torres

**Obra en un acto**

**Duración aproximada:** Una hora y treinta minutos

**Personajes:** Uno femenino y cuatro masculinos

La nobleza, el quijotismo y la barbarie son los inquietantes obstáculos que cinco actores deben deshacer para representar la obra **Coriolano**, de William Shakespeare. La referencia histórica y el mito medieval se truecan cuando el comportamiento del presente desorganiza la tradición alterando la cronología de la leyenda. Surgen, pues, cinco hombres sin prehistoria, cinco hombres sin memoria; queda al desnudo una civilización artificada, una esencia terriblemente desarticulada que ignora el verdadero carácter de sus portadores. No importa el nombre de los actores, ellos sólo son personajes, figuras de una realidad que empieza y termina, roles pasajeros y nada más. El saber tropieza con el terror, pero en el profundo cuerpo se produce la ceremonia del alma; entonces, la máscara del hombre/actor arma y desarma la historia que el personaje quiere representar, una historia preñada de imágenes, una historia peligrosamente cercana. Quince personajes, perdidos en la espesura de sus discursos, rompen el mundo ideal de cinco actores; todos dejan de existir porque todos, absolutamente todos, sólo existieron en la noticia remota de una criminal culpa, en la perpetua evocación de un indecente crimen. Los sucesos de esta historia no se nombran, se trata de eso, de no nombrar las cosas, de nombrar los hechos.

# ACTA DE SELECCION

## DE LAS MEJORES PUESTAS EN ESCENA DE 1993

Por séptima ocasión, desde su institución en 1987, los críticos, periodistas y teatrólogos convocados por la Sección de Crítica y Teatrología de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, la Sección de Cultura de la UPEC y la Revista **Tablas**, otorgaron el PREMIO VILLANUEVA a las más significativas puestas de 1993.

La selección fue hecha, fundamentalmente, tomando en consideración la actividad escénica de Ciudad de La Habana, tanto de grupos habaneros como de los colectivos de otras provincias y espectáculos extranjeros presentados en los espacios teatrales de la capital. Como es imposible presenciar sistemáticamente los estrenos y funciones del interior del país, se valoraron, como en ocasiones anteriores, aquellos espectáculos que aún no habían sido tenidos en cuenta, independientemente de su fecha de estreno.

Al valorar 124 estrenos de teatro y danza-teatro, los críticos, periodistas y teatrólogos otorgaron, por mayoría, el PREMIO VILLANUEVA a las siguientes puestas:

- **Medida por medida.** Teatro Estudio de Cuba. Dirección: Vicente Revuelta y Raquel Revuelta.
- **La niña querida.** Teatro El Público. Dirección: Carlos Díaz.
- **Patakín de una muñeca negra.** Teatro Caribeño. Dirección: Alberto Curbelo y Trinidad Rolando.
- **Segismundo ex-marqués.** Teatro del Obstáculo. Dirección: Víctor Varela.
- **La paloma negra.** Teatro Escambray. Dirección: Carlos Pérez Peña.
- **Manteca.** Teatro Mío. Dirección: Miriam Lezcano.
- **Erase una vez un mundo al revés.** Teatro de La Villa. Dirección: Armando Morales.
- **La Gaviota.** Danza Abierta. Dirección: Tomás González y Marianela Boán.
- **Fast-Food.** Danza Abierta. Dirección: Marianela Boán.

Entre los espectáculos extranjeros que nos visitaron en 1993, fueron destacados:

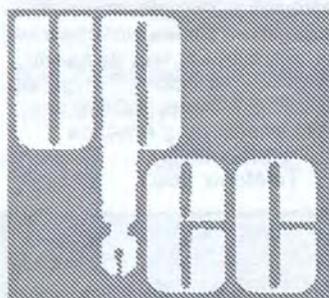
- **La Tigresa y otras historias.** Unipersonal de Manel Barceló. España.
- **Esperes.** Grupo Pista 4. Argentina.
- **El corazón de Belder.** Bagdarg Teatro. Dinamarca.
- **El Señor Z.** Francia.

Se reconocieron como finalistas las puestas cubanas:

- **La República del caballo muerto.** Teatro Nacional de Guiñol. Dirección: Armando Morales.
- **La obertura de Josafat.** Teatro del Círculo. Dirección: Jorge Luis Torres.
- **El viaje de un barquito de papel.** Teatro La Ventana. Dirección: María Elena Ortega.
- **El Patio de María.** Retazos. Dirección: Isabel Bustos.

Y entre los espectáculos extranjeros, resultó finalista el Grupo 55, de México, con **Colorín Colorado** y **Yo así no juego más.**

Ciudad de La Habana, 11 de enero 1994.



tablas



# TABLILLAS

## Danza Contemporánea de Cuba su XXXV Aniversario

Fundada en septiembre de 1959, bajo el nombre de Departamento de Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba, por el profesor, bailarín y coreógrafo Ramiro Guerra, la compañía que hoy se conoce como Danza Contemporánea de Cuba, se propuso la búsqueda de un lenguaje danzario nacional, síntesis de las raíces afrohispanicas y la idiosincrasia caribeña, que se define como la técnica cubana de danza moderna, profunda y virtuosa; un estilo novedoso y de amplias posibilidades expresivas, en armoniosa integración del teatro moderno, lenguaje contemporáneo y ancestros culturales. Hoy, después de 35 años de existencia, ha desarrollado una técnica peculiar, un arte danzario cubano y universal, de gran efectividad escénica y artística.

En su repertorio vigente, Danza Contemporánea de Cuba, cuenta con obras de variada temática y niveles expresivos, desde coreografías con acento folklórico muy marcados y elaboración artística plena por su plásticidad y poesía, de permanente belleza en los movimientos y mensajes universales al intelecto humano hasta el reflejo de hondas preocupaciones estético-sociales que influyen en el comportamiento del individuo y la sociedad.

A lo largo de su trayectoria, la compañía ha recogido el aplauso del público en diferentes países de América, Europa, África y Asia y ha participado en los más importantes festivales del mundo.

Con el propósito de hacer más extensivo el conocimiento de la escuela cubana de danza moderna, desde 1989 Danza Contemporánea de Cuba viene realizando su Curso Práctico Internacional de la Danza Moderna Cubana (CUBADANZA) de gran aceptación entre los profesionales interesados en nuestro quehacer danzario.

## Eventos Internacionales en que ha participado Cuba en el año 1993

- Festival de Teatro de mayo. Ciudad de Juárez, México. Grupo Teatro D'Sur (Matanzas).
- Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea. Junio. San Luis de Potosí. Danza Combinatoria.
- Festival Internacional de Títeres de Tlaxcala, México. Junio. Adalet Pérez (Proyecto Integración).
- Teatro Festival '93 Rodante Puertorriqueño. Junio. Nueva York, E.U.A. Flora Lauten.
- 5º Gran Festival de la Ciudad de México. Julio, México, D.F. Lecsý Tejeda, Yana Elsa Brugal, Armando Aguiar, Manuel Arroyo, Isaac Ramírez.
- En el marco del 5º Gran Festival Ciudad de México se desarrolló **MERCARTES** que fue punto de reunión y de contacto entre los artistas, sus representantes y los directores de festivales nacionales, internacionales, responsables de recintos, videos, cine y multimedia. CUBA participó con un stand que contuvo una amplia información gráfica y audiovisual.
- Festival Teatro Callejero. Julio. Santiago de Compostela, España. Grupo Mirón Cubano, (Matanzas).
- Festival Iberoamericano de Teatro y Títeres. Agosto. Buenos Aires, Argentina. Guñol Nacional.
- Festival Internacional de Teatro de Marta. Septiembre, Ecuador. Mérida Urquía, (Teatro a Cuestas, de Cienfuegos).
- Festival Afrocaribeño de Rotterdam. Septiembre. Holanda. Danza Contemporánea.
- Festival Internacional de Teatro del Caribe. Septiembre. Santa Martha, Colombia. Teatro Estudio de Cuba (Vicente Revueeltas, Leonardo de Armas y Roberto Palacios).
- Festival del Sur, Encuentro teatral 3 Continentes. Septiembre. Agüimes, España. Grupo Buscón.
- Festival de Cádiz. Octubre. Cádiz, España. Grupo Buendía, Eberto García, Yana Elsa Brugal.
- Festival Latinoamericano de Danza. Octubre. Maracaibo, Venezuela. Ballet de Camagüey.
- Festival Danza Contemporánea. Octubre. Caracas, Venezuela. Danza Abierta.
- Festival de Teatro de Cancún. Octubre. Cancún, México. Grupo Mirón Cubano.
- Festival Binacional de Teatro. Octubre. Táchira, Venezuela. Grupo Rita Montaner.
- Festival Teatro Oriente y los 5 Continentes. Octubre. Barcelona, Venezuela. Víctor Varela, Bárbara Barrientos.



## III ENCUENTRO INTERAMERICANO

El III Encuentro Interamericano de Teatro Comunitario se llevará a cabo del 30 de septiembre al 8 de octubre en Ciudad de La Habana, Cuba. Su inauguración será el 30 de septiembre en la Plaza Vieja. En los restantes días habrán representaciones en los diferentes barrios de la Capital. Asimismo se hará un trabajo en conjunto del Encuentro con **Comunidad 94'**, en la que se realizarán talleres internos, encuentros de teatristas con análisis teóricos y representaciones para su estudio de manera interna entre los grupos participantes.

La clausura será el 8 de octubre, simultánea, en los diferentes barrios recordando la muerte de Ernesto "Ché" Guevara

El CELCIT internacional durante 1993 realizó un conjunto de actividades que abarcaron numerosos países de Iberoamérica. El CELCIT estuvo presente con eventos especiales, jornadas, muestras, seminarios, talleres, cursos. Entre los festivales que participó se encuentran el Festival de Cádiz (España), Festival Internacional de las artes (Costa Rica), Festival del Sur en Agüimes (España), Festival de títeres de Bilbao (España), Festival internacional de teatro contemporáneo de Badajoz (España), Festival de teatro de La Habana (Cuba), Festival de Londrina (Brasil), Festival Latinoamericano de teatro Festelat (Puerto Rico).

El CPAE, el Proyecto de Danza Espiral y la filial de la UNEAC de la provincia de Matanzas, convocan al Concurso DANZAN-DOS que se efectuará del 15 al 18 de septiembre de 1994.

Podrán participar todos los coreógrafos interesados con una coreografía interpretada por dos bailarines.

Se aceptan todas las técnicas tradicionales, así como las tendencias más contemporáneas de la danza.

Las obras podrán haber sido premiadas con anterioridad.

Se otorgarán tres premios en metálico:

- Premio de coreografía. \$1000.00
- Premio mejor interpretación femenina. \$500.00
- Premio mejor interpretación masculina. \$500.00

El jurado estará integrado por prestigiosas personalidades de la Danza en Cuba.

Se garantiza el hospedaje y el pasaje de regreso, pero los gastos de alojamiento, dieta y pasaje corren por los participantes. La convocatoria cierra el 1ero de agosto.

Departamento de Promoción y Divulgación  
C.P.A.E. Contreras #30006  
entre Compostela y América

Matanzas  
Teléfono: 2601

# II Encuentro Internacional de Investigación Teatral

12-15 diciembre  
de 1994

La Habana, Cuba.



CENTRO NACIONAL  
DE INVESTIGACIÓN  
DE LAS ARTES  
ESCÉNICAS

# CONVOCATORIA

El Centro Nacional de Investigación de las Artes Escénicas convoca a su segundo **Encuentro Internacional de Investigadores**, que tendrá lugar en La Habana, del 12 al 15 de diciembre de 1994. En esta ocasión el encuentro estará dedicado al tema "Teatro e Interculturalidad".

## Temario del Encuentro

- **El enfoque intercultural. Problemas metodológicos:** Interculturalidad y enfoque histórico/ La interculturalidad y la crisis de las utopías/ Visión clasista y culturalismo/ Identidad y diferencia. Cultura de resistencia y cultura de libertad/ Las ideologías como terreno de interculturalidad/ La interculturalidad en una perspectiva de liberación/ La postmodernidad y el diálogo de las culturas/ La puesta en escena como modelo intercultural.

- **El grupo multicultural:** Funcionamiento, intercambios y utopía dentro del colectivo teatral multicultural/ La Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe. Un laboratorio de pedagogía intercultural.

- **La puesta en escena en el cruce de las culturas:** América Latina. La investigación escénica de las culturas indígenas/ Las teatralidades indígenas y la tradición escénica de Occidente/ Lo autóctono y lo "blanco" en los escenarios del tercer mundo/ La cultura rural y el conflicto con la urbe/ La escritura escénica de lo afroamericano/ Orientación intercultural en grupos y maestros del teatro latinoamericano/ Orientación intercultural en los teatros del "primer mundo"/ Malinche y el malinchismo. Visiones escénicas/ Calibán, Próspero y **La tempestad** en los

escenarios del mundo/ Las tradiciones escénicas orientales y su influencia sobre el teatro de Occidente/ El legado de Occidente en los escenarios orientales/ La escena mediterránea europea y el cruce de culturas/ La puesta en escena de los clásicos y el diálogo de culturas/ Las reelaboraciones americanas del sainete español/ Europa frente a lo real maravilloso.

- **Las "minorías" y el teatro:** El teatro hispano en los Estados Unidos. Platicidad y resistencia de los códigos/ La escena negra norteamericana/ El comportamiento escénico del feminismo/ Temas y lenguajes de la escena gay/ El bilingüismo y otras ambigüedades en el teatro de las "minorías"/ Lo "marginal" y el "centro" en el discurso dramático/ Códigos de violencia y marginalidad. En **la raya**, último estreno de La Candelaria.

- **Pluriculturalidad y nación:** Músicos ambulantes de Yuyachkani. La orquesta de los "diferentes"/ Imagen de lo nacional en los géneros "vernáculos" americanos/ El grotesco criollo argentino. La reestructuración de identidad como asunto y discurso dramático.

- **Las culturas migrantes y el teatro:** Culturas migrantes, adaptadores escénicos y alteración de modelo de partida/ El "poblador" de las capitales latinoamericanas. Nuevos personajes, nuevos espacios, nuevos rituales/ La representación escénica del "mosaico" urbano.

- **El teatro cubano en el diálogo de las culturas:** Las vanguardias teatrales y la escritura escénica de lo afrocubano/ La reconstrucción de los mitos nacionales en el teatro cubano fuera de la isla/ El discurso de la "cubanidad" en la dramaturgia y en la escena/ Teatro y culturas locales. El rescate y la actualización de las tradiciones/ La cultura popular urbana. Teatros de "participación"/ La orientación intercultural en los grupos del "teatro nuevo" cubano/ El grupo Teatro Escambray frente a la transformación de la identidad comunitaria/ El Cabildo Teatral Santiago. Actualización de rituales/ De los setentas a los noventas. "Lo ruso" en la escena cubana.

Los estudiosos y artistas interesados en participar deberán enviar resumen de sus ponencias y/o documentación sobre su propuesta escénica a: Centro Nacional de Investigación de las Artes Escénicas. Calle 6 # 111 e/ 1ra y 3ra, Miramar, Playa. Zona Postal 13. C.P. 11300. Ciudad de La Habana, Cuba. Telf.: 29 3351. Fax: 33 3461

El plazo para la entrega de la documentación vence el 31 de agosto de 1994. Se ruega incluir la dirección, teléfono y fax del interesado.

Los participantes u observadores extranjeros deberán abonar la cantidad de \$50.00 USD por derecho a inscripción y \$25.00 pesos los participantes cubanos.

Los participantes deberán asumir sus gastos de transportación y alojamiento en La Habana; por lo que sugerimos ponerse en contacto con la Agencia "Sol y Son" en las oficinas de Cubana de Aviación de su localidad que ofrece paquetes turísticos especiales para su viaje y estancia en Cuba durante los días del evento.

Las ofertas de alojamiento incluyen transportación al hotel desde y hacia el aeropuerto.

## Ceprop

(Centro de Promoción y Producción del CELCIT-España)

### PRESENCIA DEL TEATRO ESPAÑOL EN AMÉRICA

El Centro de Promoción y Producción del CELCIT-ESPAÑA organizó durante 1993 giras de compañías, producciones, muestras, jornadas y festivales en América Latina, contando siempre con la presencia de compañías teatrales españolas.

Esta actividad se refleja en los siguientes totales:

6 compañías españolas en América Latina - 14 países latinoamericanos - 65 presentaciones - 12 cursos y talleres - Una coproducción en Argentina

### PRESENCIA DEL TEATRO LATINOAMERICANO EN ESPAÑA

DURANTE 1993 EL CELCIT-ESPAÑA promovió la presencia del teatro latinoamericano en España a través de la organización de muestras, jornadas, festivales, giras, y participación en eventos diversos.

Esta actividad se refleja en los siguientes totales:

18 compañías teatrales latinoamericanas - 15 países latinoamericanos representados - 129 presentaciones - 43 ciudades - 8 comunidades

### PRESENCIA DEL TEATRO IBEROAMERICANO EN OTROS PAÍSES

Al mismo tiempo el CELCIT promovió la presencia del teatro iberoamericano en:

2 países de Europa - 2 países de África - 5 compañías teatrales - 5 países representados - 11 presentaciones

(Tomado del Boletín Informativo del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral- CELCIT-ESPAÑA No.6, Enero-Febrero 1994.)

# CONCURSO DE DRAMATURGIA

Con el objetivo de propiciar y promover la escritura de obras dramáticas, el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) de Cuba, convoca al Concurso Nacional de Dramaturgia, partiendo de las siguientes bases:

- 1- Podrán participar todos los escritores de textos dramáticos del país.
- 2- Las obras deberán tener una extensión equivalente a la duración normal de un espectáculo.
- 3- El género, temática, estilo y estructura de la obra será de libre elección por parte de cada autor (a).
- 4- Los originales deberán ser inéditos y no estrenados; irán firmados con un seudónimo y acompañados de un sobre cerrado en cuyo exterior se hará constar: Concurso Nacional de Dramaturgia, junto al seudónimo y título de la obra. En el interior se incluirá, en una hoja, el nombre y los apellidos del autor (a), dirección completa, teléfono, ocupación y un pequeño curriculum personal.
- 5- Los originales, por triplicado, deberán enviarse al CELCIT, filial cubana, sita en Línea 505 e/ D y E, Vedado.
- 6- La fecha final de recepción de los originales será el 15 de octubre de 1994.
- 7- El jurado estará integrado por destacadas personalidades del quehacer teatral cubano, cuya composición estará a cargo de la Presidencia del CELCIT. El fallo del jurado será inapelable.
- 8- El fallo del Concurso Nacional de Dramaturgia se hará público el 14 de noviembre de 1994.
- 9- El premio consistirá en 1500.00 (M.N) y el montaje de la obra por el grupo Teatro Estudio.
- 10- La presentación de originales supone por parte de cada autor (a) la aceptación total de las presentes bases.
- 11- El jurado no mantendrá ninguna relación con los autores sobre las obras presentadas. Los originales podrán ser recuperados en la sede del CELCIT durante el mes siguiente a la fecha de entrega del premio. Los originales que no sean reclamados pasarán a engrosar el Fondo de Textos Dramáticos del CELCIT con la finalidad de su divulgación tanto nacional como internacional.

# repertorio

Revista de  
especialización  
teatral

Ensayo  
y reflexión  
teórica  
en torno  
al hecho escénico

Revista repertorio. Salón F, Patio  
Barroco, 16 de septiembre # 63,  
Centro Querétaro, 76000,  
Qro, México

# ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO

**ARGENTINA** ESPACIO  
TEATRO 2  
TEATRO-CELCIT

**CUBA** CONJUNTO  
TABLAS

**ESPAÑA** ADE  
ENTREACTE  
PRIMER ACTO  
PUCK

**ESTADOS UNIDOS** GESTOS  
LATIN AMERICAN REVIEW  
OLLANTAY

**MEXICO** MASCARA  
REPERTORIO

**PORTUGAL** CUADERNOS



**ESPACIO DE CRITICA E INVESTIGACION TEATRAL** fundada en 1986 periodicidad variable Responsable: Eduardo Rovner Dirección: Aquero, 1775 - 2º piso «E» (1425) Capital - Argentina Teléfono: (541) 826-4255 Fax: (541) 3317353 Promedio Pág/ ejemplar: 110 Precio: 6 USDS

**TEATRO 2** fundada en 1967 Semestral Editor: Teatro Municipal General San Martín Responsable: Eduardo Rovner Dirección: Corrientes 1530 (1042) Cap. Fed. Argentina Teléfono: (541) 469377 Fax: (541) 3317353 Promedio Pág/ ejemplar: 96 Precio: 8 USDS

**TEATRO-CELCIT** fundada en 1990 Semestral Editor: CELCIT Responsable: Carlos Ianni Dirección: Bolívar, 827 (1066) Buenos Aires - Argentina Teléfono: (541) 369.83.58 Fax: (541) 331.73.53 Promedio Pág/ ejemplar: 80 Precio: 10 USDS

**CONJUNTO** fundada en 1964 Trimestral Editor: Departamento de Teatro - Casa de las Américas Responsable: Rosa Ileana Boudet Dirección: Departamento de Teatro - Casa de las Américas. 3ra. y G, Vedado La Habana, Cuba Teléfono: (537) 32.35.87 al 89 Fax: (537) 32.72.72 Promedio Pág/ ejemplar: 120 Precio: 3 USDS

**TABLAS** fundada en 1982 Trimestral Editor: Consejo Nacional de las Artes Escénicas Responsable: Yana Elsa Brugal Dirección: San Ignacio, 166 entre Obispo y Obrapia Habana Vieja - La Habana, Cuba Teléfono: (537) 628760 Fax: (537) 333461 Promedio Pág/ ejemplar: 80 Precio: 6 USDS

**ADE** fundada en 1985 Trimestral Editor: Asociación de Directores de Escena - ADE - de España Responsable de la edición: Juan Antonio Hormigón Dirección: Costanilla de los Angeles, 13 - Madrid Teléfono: (91) 5591246 Fax: (91) 5483012 Precio: 4 USD \$

**ENTREACTE** fundada en 1967 Bimensual Editor: Asociación de Actores y Directores de Cataluña. Responsable: Jaume Nadal. Dirección: Ronda de la Universidad nº 12 1º 08007 Barcelona Teléfono: (93) 4425842 Fax: (93) 4124645 Promedio Pág/ ejemplar: 60 Precio: 4 USD \$

**PRIMER ACTO** fundada en 1957 Bimensual Editor Director: José Monleón Dirección: Calle Cervantes, 21, 1º 3º 28014 - Madrid, España Teléfono: (91) 3555867 Fax: (91) 726.37.11 Promedio Pág/ ejemplar: 144 Precio: 7 USDS

**PUCK** fundada en 1991 Semestral Editor: Centro de Documentación de Títeres de Bilbao Responsable: Concha de la Casa Dirección: Ayuntamiento de Bilbao, Calle Circo Amateur del Club Deportivo 248004 - Bilbao Teléfono: (94) 4127451 Fax: (94) 4242550 Promedio Pág/ ejemplar: 120 Precio por ejemplar: 12,50 USDS

**GESTOS** fundada en 1981 Semestral Editor: Universidad de California Responsable: Juan Villegas Dirección: Dept. of Spanish and Portuguese, University of California, Irvine C.A. 92717 - USA Teléfono: (714) 8566902 Fax: (714) 7252379 Promedio Pág/ ejemplar: 100 Precio: individuales: 7.50 USDS Instituciones: 15 USDS

**LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW** fundada en 1967 Semestral Editor: Universidad de Kansas Responsable: George Woodyard Dirección: Center of Latin American Studies, University of Kansas, Lawrence, KS 66045 USA Teléfono: (913) 864.11.41 Fax: (913) 864.45.55 Promedio Pág/ ejemplar: 200 Precio: individuales: 7.50 USDS Instituciones: 15 USDS

**OLLANTAY** fundada en 1993 Semestral Editor: Ollantay Center for the Artes Responsable de la edición: Pedro R. Monge-Rafuls Dirección: 30-40 88 st. East Elmhurst NY 11369 USA Teléfono: (718) 565.64.99 Fax: (718) 446-78.06 Promedio Pág/ ejemplar: 125 Precio: 9 USDS

**MASCARA** fundada en 1989 Trimestral Editor: Grupo Editorial Gaceta Responsable de la edición: Edgar Ceballos Dirección: Sur - 109 A Nº 260 Col. Héroes de Churubusco - Del. Ixtapalapa 09090 - México D.F. - México Teléfono: (525) 5814998 Fax: (525) 5816567 Promedio Pág/ ejemplo: 160 Precio: 12.50 USD \$

**REPERTORIO** fundada en 1981 Trimestral Editor: Universidad Autónoma de Querétaro Responsable: Rodolfo Obregón R. Dirección: 16 de septiembre, número 63, Centro Querétaro 76000 México Teléfono: (5242) 12.51.82 Fax: (5242) 14.06.86/ 16.49.17 Promedio Pág/ ejemplar: 76 Precio: 7.50 USDS

**CUADERNOS** fundada en 1993 Editor: Teatro de Almada Responsable: Joaquim Benite Dirección: Rua Conde Ferreira, 2800 Almada, Portugal Teléfono: 864.11.41 Promedio Pág/ ejemplar: 120 Precio: 10 USD \$



## A

Albelo, Ismael: La Danza en el otoño de Madrid, 4/93, p. 38.  
 Alfonso, Raúl: ¡Oh, Virgilio!: el traumático poder de las palabras, 2/93, p. 73. / **Tres tazas de trigo**: de la alucinación al crimen, 3/93, p. 38.  
 Artiles, Freddy: Teater Allena: saltando sobre el idioma, 1/93, p. 59. / Dos jimaguas, tres diablos y un papalote, 2/93, p. 66. / Teatro y niños: interrogantes, 4/93, p. 17.  
 Azor, Ileana: Actor y ritualidad en el teatro latinoamericano, 3/93, p. 2. / Algo más que una certeza, 4/93, p. 26.

## B

Bernal, Carlos: EIF.I.T. sobrevive al V Centenario, 4/93, p. 37.

## C

Cano, Joel: ¡Que viva quien venza! **La niña querida**: acto de creación, 2/93, p. 12.  
 Curbelo, Alberto: Cuba en la escena latinoamericana, 3/93, p. 42.

## D

Diéguez, Ileana: El tao del teatro: una aproximación posible, 3/93, p. 2.

## E

Estévez, Abilio: Libreto #31: **Perla Marina**, 3/93, (páginas centrales).

## F

Fullea León, Gerardo: Un territorio sin límites, 1/93, p. 2.

## G

Gacio, Roberto: **El Avaro**: Diversión y reflexiones, 1/93, p. 50.  
 García Abreu, Eberto: Panorama escénico: FIT de La Habana '93, 3/93, p. 19. / Más allá del teatro y sus fronteras, 3/93, p. 31.  
 González López, Waldo: Soñar el mundo, 1/93, p. 53. / A solas con todos, 2/93, p. 23.  
 González, Rafael: **Hijo del Alma**: ¿una tragedia post-modemista?, 2/93, p. 45. / Libreto #32: **La paloma negra**, 4/93, (páginas centrales).  
 Guerra, Ramiro: Volando bajo, volando alto, 1/93, p. 30. / Ce-

remonias y exorcismos, 2/93, p. 57. / Danza y postmodernidad, 4/93, p. 2. / El vuelo de la gaviota o la utopía de la liberación, 4/93, p. 43.  
 Gutiérrez, Ignacio: La muñeca disputada, 2/93, p. 69.

## L

Lizárraga, Félix: Barrancas: crónica de un misterio, 2/93, p. 49.

## M

Márquez, Guillermo: Retazos: la fuerza de la expresión, 2/93, p. 52.  
 Martiatu, Inés María: 30 años y un Festival, 2/93, p. 23.  
 Morales, Pedro: De la mano de una virgen, 2/93, p. 26. / Variaciones de una obertura, 4/93, p. 48.  
 Muguercia, Magaly: Antropología y postmodernidad, 2/93, p. 7. / Pautas y azares, 3/93, p. 10.



## O

Obregón, Osvaldo: VII FIT de Cádiz: Confrontación de experiencias, 1/93, p. 18.

Oliva, Alexis: Libreto #30: **La gloria eres tú**, 2/93, p. 37.

## R

Ribot, Liberto: La vigilia de los duendes, 4/93, p. 33.

Rivas, Jorge: Patakín de un teatro callejero, 4/93, p. 52.

Rivero, Bárbara: Elsinor '93, 2/93, p. 19.

Rodríguez, Ernesto: XI Congreso ASSITEJ: nave hacia el futuro, 1/93, p. 27. /Perla Marina: Poesía y teatro, 3/93, p. 24.

## S

Sánchez, Alexeis: **Paisaje...** : con asociaciones sospechosas, 1/93, p. 44.

Suárez, Esther: Un coral para la esperanza, 1/93, p. 34. /En pos de un enunciario, 4/93, p. 8.

## T

Tablas: Inventario teatral, 1/93, p. 61. /Tablillas, 1/93, p. 62. /Tabli-

llas, 2/93, p. 78. /Tablillas, 3/93, p. 46. /Inventario teatral, 4/93, p. 56. /Acta de selección de las mejores puestas en escena de 1993, 4/93, p. 57. /Tablillas, 4/93, p. 58. /Índice anual, 4/93, p. 62.

Torres, Jorge Luis: Libreto #29: **La obertura de Josafat**, 1/93, (páginas centrales). /La aventura humana: como reverencia a la historia, 2/93, p. 60. /Memorias: El ritual del Mandala, 3/93, p. 17. /Roberto Blanco: Rompiendo modelos, 4/93, p. 22.

## V

Valiño, Omar: **El ladrón**: espectáculo inconcluso, 1/93, p. 56.



Usted puede, desde cualquier parte del mundo, recibir nuestra publicación trimestral. El pago por nuestros cuatro números anuales puede hacerse en cualquier tipo de moneda convertible.

América del Norte: 22.00 USD.  
North America:

América del Sur: 20.00 USD.  
South America:

Otros países: 24.00 USD.  
Other countries:

You may receive our journal anywhere in the world. TABLAS is published four times a year. Payment can be made in any kind of convertible currency.

Envíe su solicitud de suscripción anual a:

Please, mail your four-issue annual subscription request to:

revista de artes escénicas **tablas**

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapía, Habana Vieja, Cuba. Apartado Postal 297. Habana 10100

**AHORA CON ESTE PASAJE  
USTED LLEGA MAS PRONTO  
A SU DESTINO**

**Sin ocuparse de los trámites.**

Desde este momento  
su viaje a un evento  
o a un espectáculo,  
por placer o negocio,  
es cuestión de minutos...  
y a los mejores precios

Así, mientras los otros esperan,  
usted ya está en camino



# SOL y SON

**LOS VIAJES  
EN CADA OFICINA DE CUBANA DE AVIACION**

Of. Central: calle 23 No.64 La Rampa, C. de La Habana, Cuba.

Teléfonos: 33 5159 / 33 3271 / 33 3385 Fax: 33 5150 Telex (51) 2307 XVCU. SISTEMA GABRIEL SOL ZZCU.

## SUBSCRIPTION FORM

Nombre/Name: \_\_\_\_\_

Dirección/Address: \_\_\_\_\_

Ciudad/City: \_\_\_\_\_ Estado/State: \_\_\_\_\_

Código Postal/Zip Code: \_\_\_\_\_

País/Country: \_\_\_\_\_

A partir del número/Starting with issue: \_\_\_\_\_

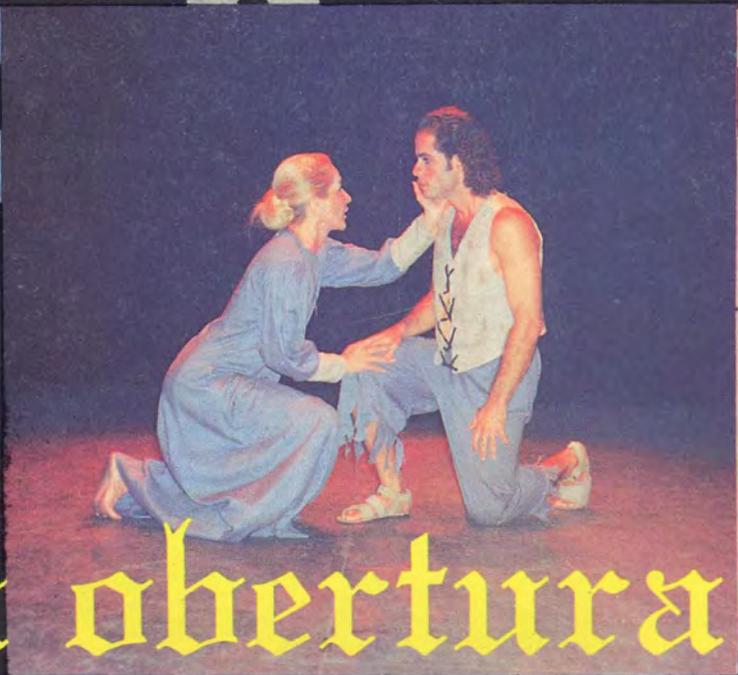
Adjunto cheque por valor de: \$ \_\_\_\_\_

Check enclosed for

**También se acepta giro postal  
Money orders are also accepted**

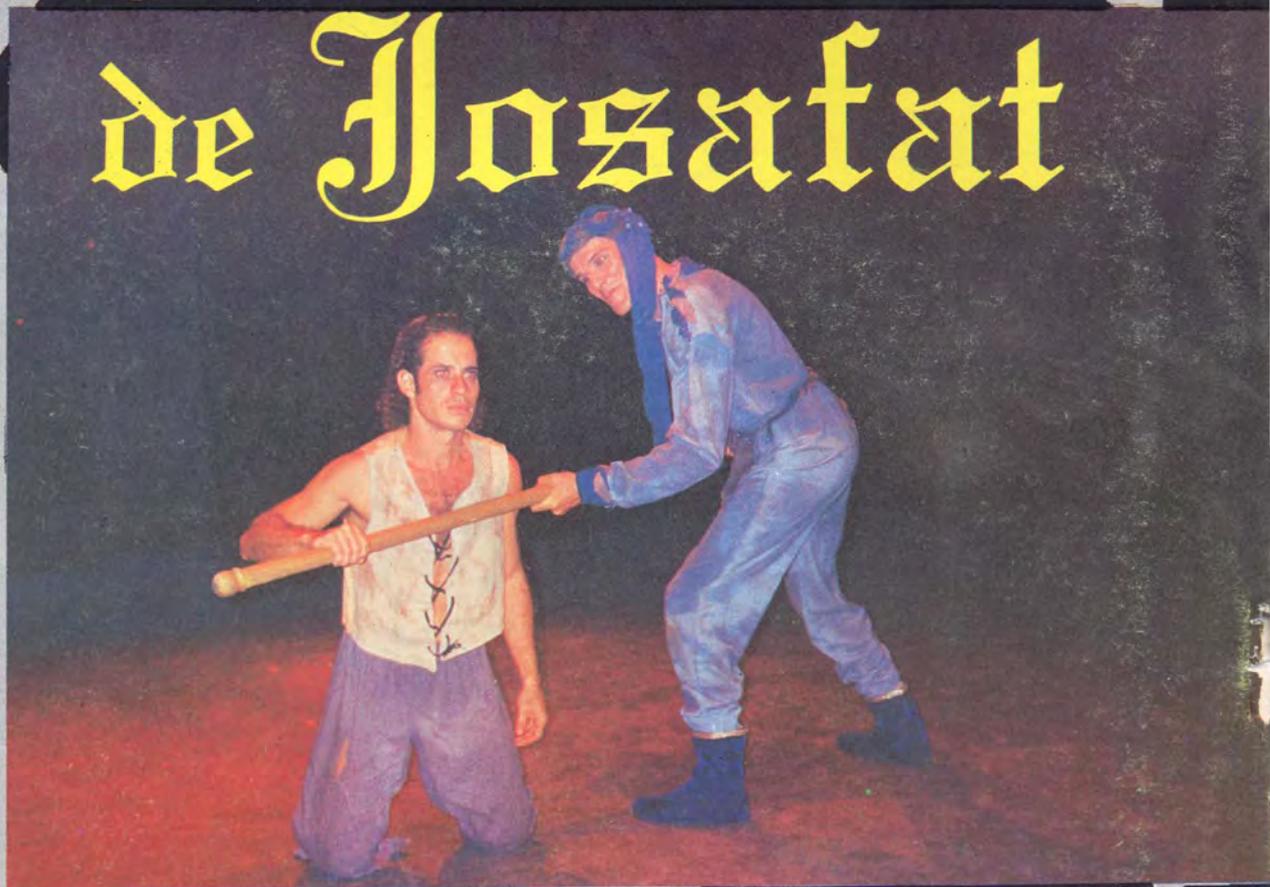


TEATRO ▲



La obertura

de Josafat



del CIRCULO