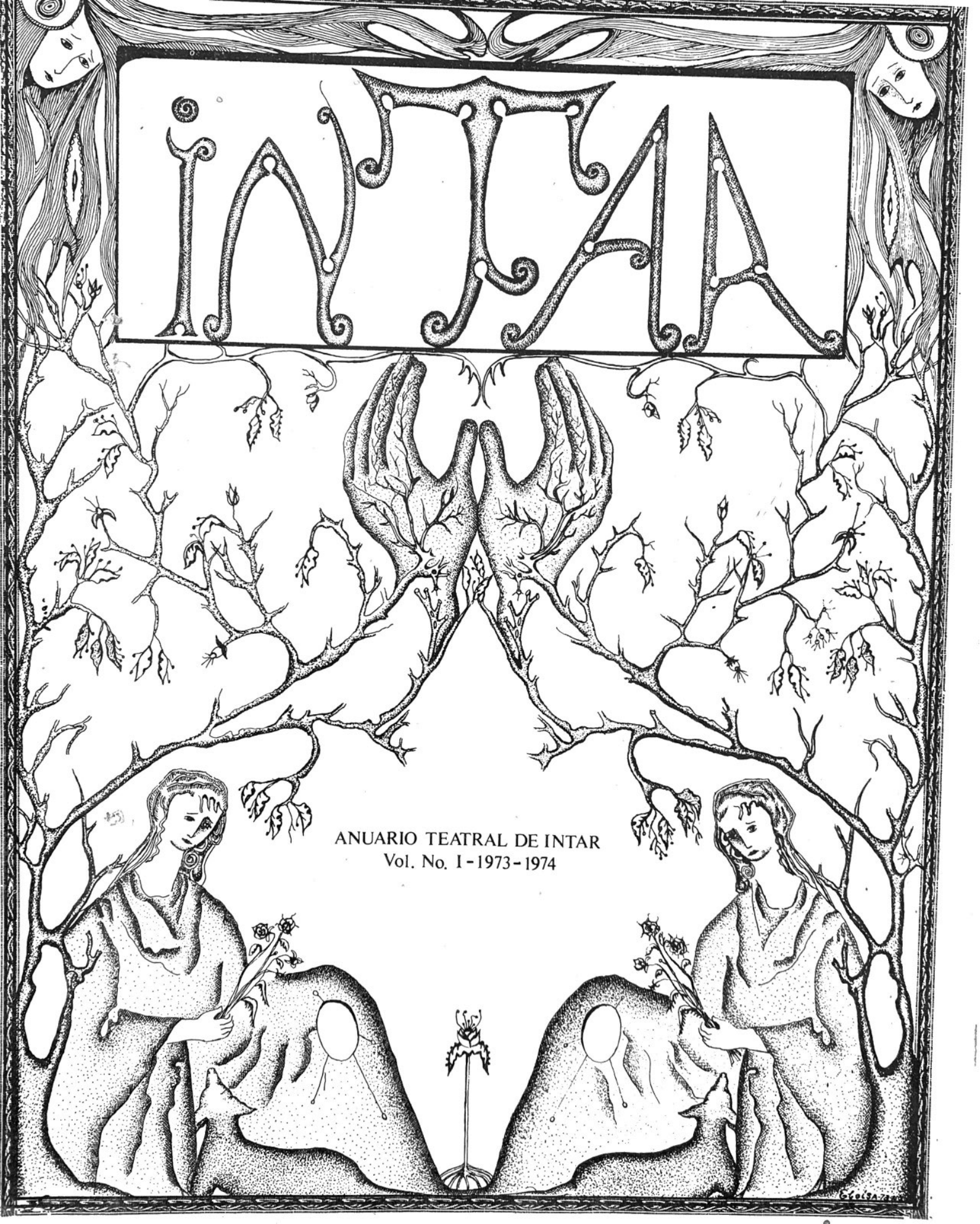


INTAR

ANUARIO TEATRAL DE INTAR
Vol. No. I-1973-1974



G. G. G.

JOSE ERASTO RAMIREZ (1935-1973)

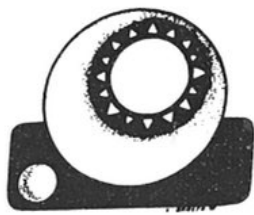
La noche del estreno de "El Pagador de Promesas," en el viejo ADAL de la Sexta Avenida, la actriz Doris Castellanos me presento a Jose Erasto Ramirez (Pepe). Desde ese momento, hasta el penultimo o el ultimo dia del pasado Julio y posiblemente hasta siempre, sus magias rondaron y rondaran mi mente.

Una vez me dijo Pepe que para ser artista era necesario sufrir. Entonces no estuve de acuerdo. Sin embargo, hoy no se, porque conoci de sus sufrimientos y ahora conozco los mios.

Se me hace dificil no pensar en la poesia, en la melodia de su cancion "El patio extraviado," en el tono de su voz; tanto sabia del significado de nuestros recuerdos!

Es una pena que este primer numero de la revista INTAR comience con esta nota triste, pero como dice el actor Juan Canas. "Que hay de malo en estar triste?" Como encontrar el balance entre quererlo todo y no querer nada? Aceptar esta perenne contradiccion. Como encontrar de nuevo ese patio lejano, ahora extraviado, de la cancion de Pepe?

Max Ferra
dos noches de Agosto de 1973



International Arts Relations, Inc.

INTAR / P. O. BOX 788 / TIMES SQUARE STATION / NEW YORK, NEW YORK 10036

DIRECTOR ARTISTICO : Max Ferrá.

DIRECTORES EJECUTIVOS: Elsa Ortiz Robles, Frank Robles.

RELACIONES PUBLICAS : Walter Price.

CONSEJERO FISCAL : Dariush Ashrafe.

COORDINADORES : Lourdes Casal, Doris Castellanos,
Eloisa Castellanos, Andrés R. Hernández.

PROFESORES DEL TALLER: Doris Castellanos, Manuel Martínez,
Phyllis Richmond, Gabriela Roepke, Rolando
Zaragoza.

JUNTA CONSULTIVA : Herman Badillo, Amalia V. Betanzos,
Jerry R. Cole, Miriam Colón,
Arnold E. Gálvez, Mel Mendelssohn,
Rita Moreno, Marife Hernández,
Joseph Monserrat.



INTAR is made possible by grants received from the NEW YORK
STATE COUNCIL ON THE ARTS, THE NATIONAL ENDOWMENT FOR THE
ARTS, A FEDERAL AGENCY, THE CHASE MANHATTAN BANK and
INDIVIDUAL CONTRIBUTIONS.

Augusto Boal es, sin duda, uno de los grandes renovadores de la escena latinoamericana. Boal es el autor de *Arena conta Zumbi* y *Arena conta Bolivar*, dos significativos éxitos del Teatro Arena de Sao Paulo. En estos momentos, dada la situación imperante en el Brazil, reside en Buenos Aires. Durante el pasado invierno, a su paso por Nueva York como parte de una jira de conferencias por los E.U., conversamos con él en casa del Profesor Gustavo Umpierre. Nos pareció que las técnicas del teatro jornal quizás podrían ser adaptadas al contexto de la experiencia hispana en N.Y. Es nuestra intención incluir en la Revista INTAR textos teóricos de importancia, especialmente aquellos que puedan tener impacto sobre el teatro hispano en esta ciudad.

La idea de hacer teatro jornal—teatro periódico—es muy antigua. Desde 1960 pensé, en varias ocasiones, en montar una especie de revista de los hechos de la semana, con un equipo de poetas, dramaturgos, artistas plásticos, compositores, etcétera, y “editar” un espectáculo semanal. Posteriormente, durante los ensayos de la “Feria Paulista de Opinión”—que reunió en el mismo espectáculo seis dramaturgos, seis compositores, y una buena cantidad de artistas plásticos—otra vez me propuse empezar con el teatro-jornal. Hoy comprendo que esta idea no era necesaria, por eso no se concretaba. La censura teatral, si bien ya actuaba caninamente, era por entonces moderada por la Justicia, y nosotros, artistas, podíamos decir todo lo que queríamos sin mayores impedimentos. Después de 1968 una enloquecida censura comenzó a prohibir todas las obras que tuviesen un mínimo contenido político, la policía cerraba todos los locales populares y detenía a sus artistas y técnicos: entonces el proyecto del teatro jornal se volvió adecuado, ¡obligatorio! Se formó un equipo basado en el Curso de Interpretación del Teatro Arena de San Pablo, dirigido por Cecilia Thumin y Heleny Guariba e integrado por Celso Frateschi, Denise Falotico, Dulce Miniz, Helio Muniz, Edson Santana y Eliseo Brandao. El equipo trabajó sobre la idea y sobre las técnicas básicas que les expuse durante algunos meses, realizando cinco “ediciones” preliminares resultantes de la creación colectiva. Sobre el trabajo realizado por ellos seleccioné y estructuré el espectáculo **Teatro Jornal: Primera Edición**, que consistía en la demostración práctica de las primeras nueve técnicas. El objetivo del espectáculo era estimular el nacimiento de grupos estudiantiles y obreros. Presentamos **Primera Edición** en la

EL TEATRO JORNAL

Por Augusto Boal

Sala Chica del Teatro Arena e impulsamos la formación de algunos conjuntos. Hoy, lo practican alrededor de 40 grupos en San Pablo, en los más diversos lugares: salas de escuelas, laboratorio de embalsamar cadáveres en la Facultad de Medicina, casas de obreros, en fin, todos aquellos locales, grandes o chicos, donde no vaya la policía.

Cada grupo trata, con las técnicas del Jornal, sus propios temas. Una escuela hizo una edición con los discursos de su director antes de 1964 y después—antes y después de 1968—, los cuales eran al principio francamente de izquierda, más tarde de centro y ahora gorilamente de derecha; un grupo de obreros hizo una edición con el relato de un juez que mandó archivar un proceso contra la policía por haber torturado y muerto a un líder sindical, afirmando que no había en el cuerpo señal alguna de violencia: apenas una marca de inyección en el brazo: el obrero había muerto por envenenamiento de los riñones y el hígado causado por exceso de insecticida en la sangre. Como el juez no descubría ninguna conexión entre la marca de inyección y el insecticida, aseguró que el líder sindical había muerto víctima de una terrible ideología comunista.

En resumen, cada conjunto usa el teatro “tácticamente,” “temáticamente,” para encarar sus problemas inmediatos, para esclarecer a subgrupos sobre hechos recientes o para contraatacar, como en el caso de un grupo de jóvenes de 13 a 16 años que se dedica a hacer teatro jornal con temas de historia del Brasil, presentando las versiones no oficiales de los hechos. Para ello, cada uno utiliza el local y el material teatral de que dispone. En nuestro caso, Mario Masetti y Marcos Weinstock aportaron contribuciones en el aspecto sonoro y visual.

El Teatro Jornal: las nueve primeras técnicas

1. LECTURA SIMPLE

No puede ser considerada una "técnica" propiamente dicha. Los actores leen simplemente una noticia destacada del diario. La noticia, fuera de su contenido periodístico, adquiere la importancia que le es dada por la relación directa actor-espectador en cada espectáculo determinado.

2. IMPROVISACION

Los actores se informan sobre la noticia y después improvisan la escena como si fuera un ejercicio de laboratorio. La noticia sirve solamente como guión o como un "cannovacci" de la Commedia dell'Arte italiana. Se pueden improvisar también los sucesos previos y posteriores al hecho narrado. En nuestro caso del espectáculo piloto, la situación central era la de una joven que había robado una peluca. ¿Por qué? ¿Quería estar más linda para conseguir un empleo? Temía perder el marido que era un "empleo"? La improvisación mostraba una escena típica en cualquier comisaría de Brasil y las torturas, al torturador que por hábito sigue torturando a pesar de que no tenga nada más que interrogar. Gente embrutecida por su trabajo.

3. LECTURA CON RITMO

Todo ritmo, en sí mismo, tiene un contenido propio, despierta ciertas emociones, ciertas ideas, ciertas imágenes. Cualquier letra de música cambia su sentido variando el ritmo con que se la canta; una letra que hable de soledad, abandono de la mujer, tristeza, etcétera, en bossa nova es nostalgia, en tango es lamento de cornudo. Es decir, el texto es "filtrado" por el ritmo, como un papel coloreado que se pone delante de la luz: leer con ritmo es interpretar prestando a la noticia el contenido del ritmo elegido. Significa sentir los hechos según la perspectiva del ritmo. En nuestro ejemplo, elegimos el discurso de un senador extremadamente reaccionario, partidario de la censura previa de libros, revistas y periódicos. El discurso era bastante medieval por su contenido oscurantista: nada mejor que el canto gregoriano para revelar su contenido subyacente.

4. ACCION PARALELA

La noticia es leída por un actor o reproducida por un grabador, mientras en escena se desarrollan acciones que la explican, que la critican. En Primera Edición las noticias leídas se refieren a la utilización de animales por el ejército norteamericano en la guerra de Vietnam—chinchés radiactivos, castores para destruir diques, peces eléctricos para electrocutar embarcaciones enemigas, y otras ideas aparentemente de ciencia ficción, pero que abandonando la literatura invaden la realidad llevadas de la mano por los científicos de Lake City, USA—, a Hermann Kl. an—futurólogo que no pudo prever lo que pasaría en Brasil en los últimos tres años, aunque se afirma capacitado para prever qué sucederá en los próximos 30—, a los temblores de tierra en el Perú, los asesinatos de negros y estudiantes en USA, los goles de Pelé, etcétera. En el escenario los actores interpretaban actos que demostraban el total alejamiento de la mayoría silenciosa frente a los hechos más contundentes: colas de gente para jugar en la lotería deportiva buscando una solución mágica a sus problemas, un ensayo de una escuela de samba, un día de un ciudadano "normal," la compra de un coche último modelo, el juego en la Bolsa de Valores, etcétera.

5. REFUERZO

En esta técnica, la noticia sirve como guión ilustrado por todos los tipos de material ya conocidos por el espectador: jingles, slides, propaganda comercial, frases de avisos famosos, películas documentales, etcétera. La Historia entera puede ser montada basándose en este material.

6. LECTURA CRUZADA

Dos o más noticias leídas simultáneamente en forma cruzada, es decir, alternando el texto de una con el de la otra. La selección brasileña de fútbol fue considerada en México la más saludable y con mayor resistencia física; según noticias publicadas en los diarios, en Piauí, una de las provincias de Brasil, todo el equipo de Fluminense, campeón local, sufre de verminose, una enfermedad muy común allá. Y siguen así las noticias sobre la selección nacional, sus maravillas, los salarios astronómicos de sus jugadores, los premios por cada victoria, etcétera, con las que se refieren al Fluminense de Piauí, donde cada jugador recibe como premio, si gana, un refresco de cajú y una raspa-

dura—especie de melaza dura—. Se obtiene así un cuadro realista sobre las desigualdades que prevalecen en la sociedad brasileña, en la cual se libra una despiadada lucha de clases. Los contrastes de Brasil pueden ser revelados en fotos de Copacabana: las favelas —como otras tantas villas miserias de América Latina— junto a los palacios. En **Primera Edición** también se cruzaba el discurso del ministro de finanzas brasileño en Nueva York a investigadores americanos —que afirmaba que nuestra balanza internacional de pagos mostraba un saldo de 900 millones de dólares— con la noticia de que en el Nordeste, campesinos hambrientos asaltaban trenes de víveres para poder comer y no morir de inanición; nunca el gobierno estuvo tan rico y tan puntual en sus compromisos con el imperialismo y nunca el pueblo estuvo tan pobre; jamás el capital fue tan floreciente y el trabajo más explotado.

7. HISTORICO

Una noticia siempre será mejor comprendida si el espectador tiene informaciones históricas adicionales que lo ayuden a colocarla en su contexto histórico más amplio. En **Primera Edición** se contaba el crimen cometido contra un campesino que pidió al terrateniente el pago de sus sueldos atrasados. Fue amarrado a un árbol y asesinado a golpes y cuchilladas, mientras el señor de la tierra hacía palabras cruzadas. Un fotógrafo aficionado fotografió el crimen, casualmente: las autoridades se vieron abligadas a tomar conocimiento del hecho, luego de haberle negado asistencia a la mujer de la víctima que hizo la denuncia. Se utilizó el “histórico” para mostrar, a través de cortos “flashes,” que la situación del campesino brasileño no cambió mucho bajo los dominios portugueses, holandeses, durante la esclavitud y después de la república y ahora bajo la dictadura.

8. TEXTO FUERA DEL CONTEXTO

Toda vez que se retira un texto de su contexto habitual, se crea un filtro a través del cual el mismo texto pasa a ser comprendido. Un ejemplo simple: aunque sea un hombre gordo y presumiblemente glotón, el Ministro de Finanzas pronuncia siempre sus discursos en ambientes de gran austeridad, con mesas delante de cuadros estadísticos que demuestran cómo es posible contener la inflación con el congelamiento de los sueldos. Pero si ese mismo texto es leído por un actor gordo mientras come un rico almuerzo y bebe exquisitos vinos, su austero significado cambia totalmente permi-

tiendo que se perciba su significado real. La austeridad de los gobiernos del capitalismo dependientes, significa solamente el enriquecimiento de las clases parásitas. El nuevo contexto —la espléndida mesa— filtra los verdaderos significados de la contención salarial, revelando la verdad.

Esta variante incluye también la utilización de ciertas técnicas con las cuales el público esté más familiarizado; ellas pueden pertenecer a medios de expresión no teatrales. Por ejemplo: antiguamente, cuando un dramaturgo quería revelar la intimidad de un personaje, escribía un monólogo. El personaje se largaba a hablar solito, a preguntarse si sería mejor ser o no ser. Hoy en día, con la TV, cuando queremos saber lo que piensa una persona, hacemos una “entrevista de campo,” valiéndonos de todas las técnicas a que nos acostumbraron los periodistas deportivos. La solemnidad de ciertos discursos se torna así relativa por su transcripción a un lenguaje más conocido, más informal. La solemnidad de los moldes demagógicos desaparece y el contenido del discurso puede aparecer así con claridad. En **Primera Edición**, el discurso de fundación de la CRUNA. (Cruzada Nacional, organización derechista y proimperialista) fue presentado fuera de su contexto habitual y como si se tratara de un desfile de las últimas modas parisinas.

9. CONCRECIÓN DE LA ABSTRACCIÓN

Consiste en hacer concreta una noticia. La TV ya nos familiarizó con las más terribles: guerra, muertes violentas, estupros, crímenes, etcétera. Los noticieros se emiten siempre a la hora del almuerzo o de la cena: ver sangre en la TV mientras se come es casi tan importante como la sal de las comidas. El miércoles, junto a la “feijoada” carioca, tenemos que comer un buen bombardeo en Indochina y el tuco a la boloñesa de los jueves es la sangre de un estudiante muerto en la Universidad de Kent, USA. Nosotros seguimos comiendo tranquilos. Es decir: la información ya no informa. Oímos la noticia, la registramos y seguimos impassibles como una computadora. La muerte es abstracta, por eso es necesario hacer concretas ciertas palabras. Podemos oír, cómo en **Primera Edición**, la noticia sobre la muerte de un obrero que, forzado a entrar en un horno sin el tiempo necesario de enfriamiento mínimo, se le coaguló la sangre dentro de sus propias venas y esta noticia puede dejarnos completamente indiferentes, sin percibir la monstruosidad del hecho. En este caso, luego de escenas de “improvisación,” “histórico” y otras técnicas, el

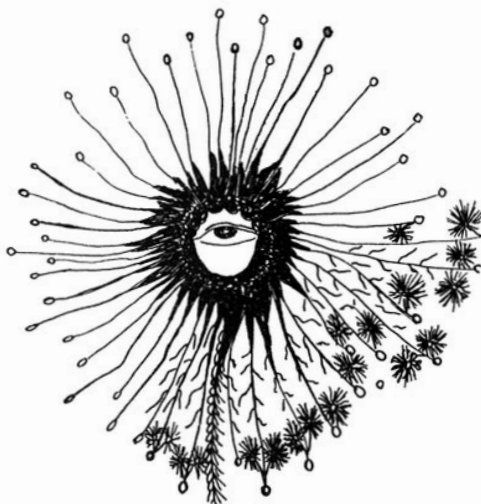
elenco concretaba la muerte del obrero a través de la muerte en escena de pequeños animales quemados; o de muñecos cuyo olor al quemarse reproducía el olor del horno mezclado con el de la carne humana. El humo ayudaba a despertar al espectador, a hacerlo capaz de comprender este tipo imprevisto de muerte. Los gráficos (“refuerzo”) ayudaban a entender las causas de esa explotación y la verdadera naturaleza del régimen capitalista.

Estas son las primeras nueve técnicas investigativas del Teatro de Arena de San Pablo; en otras se continúa la investigación. Pero lo importante no son las técnicas en sí mismas: lo

importante es brindar a todos la posibilidad de disponer del teatro como un medio válido de comunicación social. Por primera vez el Teatro de Arena de San Pablo, no intenta popularizar un producto acabado sino dar a todos los medios de producción teatral; así el teatro hecho por el pueblo —independientemente de su calidad— será obviamente “popular.” Este tipo de teatro será a su vez reprimido, entonces se hará necesario descubrir una nueva forma útil. Mientras tanto, sigue siendo válida la forma de teatro jornal.

Buena suerte a los grupos ya formados en América Latina y a los que se estén formando.

Reproducido, con autorización del autor, del libro *Categorías de Teatro Popular* (Buenos Aires, Ediciones CEPE, 1972).



COMPañIA DE TEATRO REPERTORIO ESPAÑOL

La Compañía de Teatro Repertorio Español que hoy día es residente del Gramercy Arts Theatre situado en 138 E. de la calle 27, tiene sus antecedentes en su amplia labor desde años atrás cuando funcionaba en la magnífica sala construida en el sótano de una sinagoga de la calle 13 y fue conocida por Greenwich News Spanish Theatre. Allí pudimos ver varias producciones con una preocupación por darle calidad y continuidad al teatro español en esta ciudad. Entre aquellas producciones bien recordamos, Doña Rosita la soltera, El Sí de las Niñas, Yerma, Las Pericas, Hospital de Locos, Cruce de Vías, La Difunta, El Hilo Rojo, Débora y otras más.

Los pilares de esta compañía han sido siempre Gilberto Zaldivar como productor y René Buch, como director artístico. Ellos han logrado una perfecta coordinación en sus planes (cosa difícil para otros) y en duo han trabajado arduamente para consolidar felizmente sus proyectos. Ellos han logrado vencer los graves problemas organizativos y económicos que una empresa de esta índole acarrea.

El celo lógico que ambos muestran por su compañía ha tenido como resultado que sólo en casos excepcionales han permitido la intervención de directores foráneos en sus producciones: esto en cierto momento le ha traído una carga inmensa en el trabajo como director al Sr. Buch, pues el 80 por ciento de las producciones de esta compañía han estado bajo su responsabilidad.

La alta renta que hoy día pagan por el Gramercy Arts Theatre (quizás \$11,000.00 anual) ha sido de beneficio para esta compañía pues es verdaderamente a partir de esa circunstancia que se han visto en la necesidad de organizarse como una empresa comercial en el mejor sentido de la palabra. Creo que ese es un paso que ya ellos han dado y por el cual todos los que luchamos en el teatro español en New York, vamos a tener que pasar. Voy a aclarar un poco este concepto de "organizarse en empresa comercial" para evitar malos entendidos y no

Ilka Payan y Sadel Alamo en el Hospital de los Locos de José de Valdivieso.



vaya a quedar la duda de que yo esté sugiriendo o abogando por comercializar el teatro: en lo absoluto. Lo que quiero expresar en ese sentido es simplemente que nuestros grupos o compañías teatrales necesitamos de la inteligencia de administradores que concentren todo su dinamismo en consolidar la economía de sus respectivos grupos y que estos administradores no tengan intereses personales hacia la participación directa en el hecho artístico, que no sean directores-administradores o actores-administradores. Que concentren toda su inteligencia y habilidad en la economía de la compañía y que su máxima ambición sea el equilibrar inversión-ganancia para asegurar la calidad y cantidad del "producto" que él maneja y ese es el feliz caso del señor Zaldívar, que con su inteligencia, habilidad y amor hacia el teatro se ha concentrado en el plano administrativo y hay que reconocer que gracias a su mano férrea y sentido de la inversión-ganancia ha logrado consolidar la continuidad de esta empresa teatral. Creo que el teatro nuestro, aquí en New York no llegará a consolidarse totalmente mientras estemos como zorros bajo los viñales, con la boca abierta esperando pacientemente que caigan las uvas maduras de las ayuditas del Council on The Arts y demás organizaciones oficiales. Creo que esas ayudas son necesarias y positivas pero también creo que debemos encaminarnos hacia el autoabastecimiento económico multiplicando esa ayuda oficial con la inversión-ganancia.

La lucha es larga pero posible el éxito. Aún ni esta compañía ha logrado lo que se debe lograr; salarios para actores, directores, etc. Pero creo que no hay otro camino que el de la consolidación económica de empresa para poder asegurar el incierto oficio de nuestra gente de teatro.

Mario Peña

Carmen Montejo interpretó el papel de Dévora en el Greenwich News.



DUMÉ

Dolores: ¿Y tú siempre has trabajado en N.Y. con tu grupo?

Dumé: Siempre se habla de grupos, pero creo que en realidad no existen, no han existido. . . . El término se usa como un símbolo. En realidad los llamados "grupos" consisten en 3 ó 4 personas que llevan la dirección del equipo; pero en general lo que tenemos es gente que se une, se agrupa, trabaja en obras que le gustan, o en personajes que le atraen. . . algo muy efímero.

Creo que no existen las condiciones que permitan que se cree un verdadero grupo. . . Tendría que estar resuelto el problema económico y contratar un número de actores por un cierto tiempo. . . eso permitiría hacer trabajo de equipo donde se entrenen actores con básica afinidad artística.

Al no existir la base económica que garantizaría la continuidad, los actores tienden a funcionar por papeles, porque les gusta determinado personaje; cuando viene una segunda obra, si el papel que se les ofrece no es de la misma calidad o importancia, ya deja de interesarles el grupo. . . Y ¿cómo evitar eso? ¿Cómo vas tú a decirle a un actor al que en una obra le diste un papel protagónico y en otra un papel secundario y al que otro director le ofrezca un magnífico papel, que no lo haga?

Para estabilizar al grupo tendría que existir la base económica o en su defecto, una madurez cultural que no existe en el medio teatral hispano. O sea, que los actores tendrían que tener un gran desarrollo para poder definir su orientación estética; es decir, por qué quieren trabajar con este grupo, por qué quieren trabajar con este director. . .

Por ejemplo, en mi propia formación en Cuba, dos directores que me ayudaron mucho a formarme fueron Andrés Castro y Francisco Morín. . . Ellos tenían gente que iban a trabajar gratis, que íbamos atraídos porque queríamos desarrollarnos como actores o directores, y porque queríamos trabajar con ellos.

Mi intención aquí fué crear un grupo, porque yo venía de un medio en el que existían grupos y yo quería mantener ese mismo tipo de trabajo, pero los problemas, las dificultades, te van convenciendo de lo imposible que es lograrlo en una circunstancia tan heterogénea como ésta: una comunidad tan heterogénea en términos de nacionalidades, tradiciones culturales, niveles educacionales, etc., y sin recursos.

Dolores: Y ¿no se podría conseguir ayuda para desarrollar grupos como tú lo entiendes?

N. de Re. El pasado verano Dolores Prida y Dumé se sentaron un día a conversar sobre el teatro hispano en N.Y., sobre Dumé, sobre la cultura hispánica, etc., etc., etc. El sabroso y largo diálogo llenaba dos casettes de 60 minutos cada uno. Y quisiéramos haberlo podido transcribir aquí íntegra y literalmente, por tantas estimulantes y polémicas ideas que se expresaron. (Y quizás porque fué tan delicioso y civilizado el intercambio, a pesar de las discrepancias. . .) Sin embargo, necesidades de espacio nos han llevado a seleccionar fragmentos y a presentarlos en forma de una entrevista mucho más convencional de lo que en realidad fué.



Dumé: No existe en esta ciudad una organización cultural que esté en disposición de proteger un trabajo como el que creo que sería necesario. . . Aquí se da dinero, pero no lo están dando con un sentido artístico, sino para entretener a determinados sectores por problemas raciales . . . Se dan unos miles de pesos y se solucionan una serie de problemas, se sobrevive, pero no es lo suficiente para desarrollar un programa artístico. . . Por otra parte, el dinero puede incluso crear un desajuste, porque las organizaciones que lo dan lo hacen en una forma muy superficial, y si el que lo recibe no está preparado, el dinero se va en escenografía y vestuario y se olvidan de lo principal —desarrollar un equipo de artistas.

Dolores: ¿Y tú percibes algún progreso en el teatro hispano en N.Y., desde que comenzaste?

Dumé: Creo que ha habido cierto desarrollo . . . ha crecido, se ha ampliado, pero no creo que el avance en calidad haya sido notable. . . . Lo que hemos visto es como un espejismo —mejores trajes, mejores escenografías. . . Tengo temor a lo que está pasando, es como un globo que se infla y va a explotar . . . y esto no es algo que yo he visto desde afuera, yo he estado dentro de esta cosa. . . Mira, cuando hicimos *Fando y Lis*, yo creo que eso fue un buen trabajo artístico . . . También *El Retablo de la Avaricia, el Amor y la Muerte*. . . Pero por ejemplo, el éxito de *La casa vieja*, o del *Requiem por Yarini*, o de *Faramalla*, creo que ha sido producto del medio ambiente. . .

Dolores: ¿Por qué las hiciste?

Dumé: Cuando yo llegué a N.Y., yo ya tenía una actitud definida como artista y como creador, todo individuo va buscando un estilo, una forma de expresarse; salí en el momento en que empecé a descubrir lo que a mí me gustaba como artista. . . lo que hice con *Fando y Lis* y el *Retablo* continuaba el camino de lo que había ido descubriendo en Cuba, claro que con menos recursos. . . pero yo no creo que la obra del artista se defina en términos del teatro que tenga, o del dinero con que cuente. . . tu estilo tú lo defines en un cuadro, o en un mural.

Pero después, dentro de este medio —y no le echo la culpa al medio, me echo la culpa a mí— yo creo que uno se confunde, uno empieza como a probar a ver qué es lo que gusta, qué es lo que pasa, y el medio te va llevando a una serie de extremos —lo que está pasando, lo que está haciendo otra gente; la comunidad hispana funciona de esta forma, hay que hacer teatro para la comunidad, gente que te va diciendo, haz esto, haz aquello. . . aquí creo que las ideas artísticas están muy confusas.

Dolores: Pero, ¿es que puede el artista divorciarse de la comunidad?

Dumé: Yo pienso que para desarrollar una idea artística hay que aislarse un poco y no es que yo piense en el artista en la torre de marfil —estoy en contra de eso— creo que el artista debe ser un individuo vivo que se comunique. . .

Yo me considero como un director que encontró un camino y que de pronto, momentáneamente, se despistó. No voy a vivir fuera del medio, pero quiero mantener mi integridad como artista. Aquí hay dos caminos, o estableces tu meta como la de hacer dinero —este país te puede llevar a eso; o te dejas llevar por lo que verdaderamente te interesa. . . . Yo no quiero ser un artista pobre. . . quisiera ser un artista rico, pero me interesa primero que nada una obra con la que yo me pueda sentir feliz. . . . *Requiem por Yarini* tuvo más éxito y resonancia que *Fando y Lis*. . . sin embargo, para mí como director, quedé más satisfecho con el éxito de *Fando y Lis*. ¿Qué camino escoger? ¿Buscar la obra que sea un éxito con el público? ¿O buscar la obra que a tí como artista te llene? Yo creo que lo fundamental es mantener mi integridad como artista. . . Es la postura más difícil, pero es la que creo válida.

ENTREVISTADO POR DOLORES PRIDA

Foto : Edy Sánchez



MAX FERRA

con comentarios por Lourdes Casal

En INTAR el abejero es constante. Este domingo de la entrevista, después de la representación de *La zapatera prodigiosa*, ya está de nuevo el viejo caserón vivo: los asistentes al Cinema INTAR, una innovación de esta temporada 1973-74, y que está presentando su segunda serie de películas. (Hoy, un film verdaderamente extraordinario, de Miguel Littin, *El chacal de Nahueltoro*, proveniente de Chile). En la Galería, una exhibición de 8 pintores locales—Guido Betancourt, Eloísa Castellanos, María Díaz, Félix Disla, Osvaldo R. Martí, Carmen Martínez, Carlos Navedo y Richard Sica.

“La cosa empezó realmente por el cine. Desde niño, estaba obsesionado por el cine. Recuerdo que una vez, cuando yo tenía como seis o siete años, me fui a una matiné, a la una de la tarde, a ver una película de María Antonieta Pons que creo que se llamaba algo así como “Los misterios del hampa,” y eran las diez de la noche y yo no había regresado a casa. Mi madre estaba dando gritos y salió toda la familia a buscarme. Yo estaba allí sentado en el cine, era como la quinta vez que me veía aquella película, cuando de pronto se aparecieron dos de mis primos, que me llevaron para la casa casi por las orejas, en donde me encontré a mi madre histérica y un consejo de familia, y todo porque yo me había pasado nueve horas fascinado en el cine. Eso fué el principio de todo. Si me haces esa pregunta clásica de por qué hago teatro, esa pregunta que nunca me da la gana de contestar, creo que lo mejor que podría decirte es que por eso, que por María Antonieta Pons y “Los misterios del hampa”.”

Durante la semana, la actividad es aún más febril: de lunes a jueves, las clases del Taller Dramático, que este año se han expandido y cubren desde Dramaturgia hasta Yoga; los ensayos de la obra que Doris Castellanos presentará—para abrir la temporada próxima—con los alumnos del taller.

“Y recuerdo que había una canción ahí, que nunca se me olvidará, y decía:

En el bosque
de la China
una china se perdió
y como yo era chinito
nos encontramos los dos . . .
Esa canción la cantan en esa película . . .”

En INTAR todo el mundo trabaja doble. Max es el director artístico del conjunto —y aunque este año no quería dirigir obras, ha terminado con *La zapatera* y *El Rey se Muere*. Elsa Ortiz es la directora ejecutiva, y también una actriz de primera línea— ha llevado la responsabilidad de los papeles femeninos centrales en obras tan disímiles como *Fuenteovejuna* y *La zapatera*, y todo en

esta misma temporada. Frank Robles, su esposo, comparte responsabilidades administrativas, también ha tenido los papeles masculinos centrales en las dos últimas obras puestas en INTAR, y si es necesario, hasta opera el proyector de cine. Doris Castellanos, que coordina el Taller Dramático, va a dirigir una obra a principios de la temporada próxima, y es además una excelente actriz, que recibió muy buena crítica por su actuación en *La casa de Bernarda Alba* y ahora se prepara para *El Rey se muere*. Los "habitués" del Café INTAR (que estuvo abierto todos los viernes durante el otoño de 1973, y que de ahora en adelante presentará funciones especiales a intervalos irregulares) la recuerdan en sus actividades de mesonera. Eloísa Castellanos, que coordina la Galería INTAR, y que es una pintora y dibujante de un genio tan enorme como su modestia, ha diseñado la escenografía y vestuario de *La zapatera*, y es responsable por lo bueno que haya en el emplanaje de esta revista . . .

"La primera vez que yo vi alguna forma de teatro fué en el Teatro Campoamor, era como una especie de vaudeville, con el Viejito Bringuier . . . Recuerdo que era como un homenaje al Viejito Bringuier, y esa noche los músicos estaban en huelga . . . pero cuando las luces del escenarion se encendieron yo como que me quedé fascinado . . . Yo tendría unos once años . . . Y tuvieron que hacerlo todo sin música . . . Así fué mi primera experiencia teatral. Pero una obra de teatro de veras, creo que la primera fué, o *La enemiga de Nicodemi*, o *Bodas de Sangre*, cuando la compañía de la Ladrón de Guevara fué a Cuba. De ahí en adelante, vi todo el teatro que pude y andaba siempre con gente de teatro."

La idea es crear un teatro, pero no un teatro que permanezca aislado y restringido, sino que se extienda y se convierta en recinto para todas las artes: INTAR aspira a ser —y en la medida de sus posibilidades lo es ya— un centro cultural hispano, en esta ciudad, una de las ciudades de habla hispana más populosas del mundo. Objetivo fundamental es la formación de actores y todos los otros oficios esenciales para desarrollar un teatro de calidad profesional. Ahora, INTAR se mueve, con la creación del Taller de Dramaturgia, a cargo de Gabriela Roepke; y con su primer Concurso para obras teatrales, hacia el desarrollo de escritores. El teatro hispano de N.Y. no puede vivir canibalizando perennemente. La variada experiencia hispana en esta ciudad tiene que ser llevada a la escena.

"En el año 58 vine para acá . . . Empecé a hacer teatro en la sala de la casa de un amigo, Oscar García. Fué con él que empezamos Elsa, Oscar y yo, Antonio González Jaen, y el esposo de Elsa . . . y así nació ADAL, en realidad. Poníamos teatro en inglés, en la sala de aquella casa, los fines de semana. La primera obra que yo presenté fué *La lección de Ionesco*, y Oscar dirigió *The Dumbwaiter* de Pinter. Se hicieron cosas de Chejov, Beckett, Strindberg . . . El público consistía en nuestros amigos. Pero a veces se nos reunían treinta personas para ver las obras . . . En realidad, esa fué mi escuela de teatro. Y de allí nació ADAL, como para el 66. En el 67 pusimos *La soprano calva* . . . Ya en el 68 empezamos en el local de la Sexta Avenida y la 21, y nos habíamos decidido a hacer teatro en español: desde que salimos del apartamento, y hasta que tuvimos un local propio, en los locales que conseguimos—"community centers," St. Clement's Church, que nos la prestaron por un verano, dondequiera que podíamos, comenzamos la lucha por hacer teatro en español."

En el Taller Dramático de INTAR ahora se dan clases de actuación y voz y dicción (Doris Castellanos y Manuel Martínez), yoga y expresión corporal (Phyllis Richmond), historia del teatro y dramaturgia (Gabriela Roepke) y maquillaje (Rolando Zaragoza). El grupo de alumnos es entusiasta y creciente. El año pasado, Max enseñaba actuación, y dirigió la producción anual de los estudiantes del Taller, "*La visita*" de Duerrenmatt —obra difícil si las hay— y que recibió muy buena crítica.

"En la Sexta Avenida empezamos —según la crítica— con dos fracasos. Yo dirigí "*Historia de una Escalera*" de Antonio Buero Vallejo, y según la gente, quedó horrible; yo la verdad que no te puedo decir porque es muy difícil ser objetivo acerca del trabajo propio . . . Después Oscar hizo una comedia argentina que se llamaba "*Un cabello sobre la almohada*" que también fué desastrosa . . . El primer triunfo artístico que ADAL tuvo, según

creo, fué una obra de Ugo Betti titulada "La investigación"—eso fué en el año 69; después hicimos "Los justos" de Camus, "Panorama desde el puente" de Arthur Miller, "La sogá" de Patrick Hamilton; "El cepillo de dientes" de Jorge Díaz, "Los invasores" de Egon Wolf . . . Ya en esta época, yo había conocido a Manuel Martín y Magaly Alabau, del Duo Theatre, y decidimos reunirnos para compartir el local, etc. Y ellos pusieron —o mejor dicho— repusieron "La noche de los asesinos" de José Triana . . . Esto fué a finales del 69; y comenzaron el Taller, para formar actores . . . La preocupación de formar actores ya la habíamos tenido anteriormente, y Andrés Castro estuvo dando clases, pero el Taller allí en el local de la Sexta, lo fundaron Magaly y Manuel. Después de "La noche de los asesinos," yo dirigí "El pagador de promesas"; y más tarde Magaly y Manuel pusieron un programa de tres obras con los alumnos del Taller, "La palangana," "Los mangos de Caín," "El Sol Enterrado" . . . Ya estamos en el verano del 70 y nos tuvimos que ir del local porque nos subieron el alquiler. Y nos quedamos en la calle y sin lavín . . ."

La unión de DUO y ADAL duró poco. No es este el momento ni el lugar de explorar las causas. Lo importante es que no sólo INTAR continuó, sino que DUO continuó, y que la labor creadora de Manuel Martín y Magaly Alabau se sigue haciendo sentir en el mundo teatral hispano de Nueva York. Manuel y Magaly tienen un rigor y una exigencia de calidad en todo lo que hacen, que bien puede decirse que han tenido una influencia extraordinaria —confiésete o no— en muchos de los otros grupos.

En INTAR, y en Max en particular, dejaron huella. Ahora DUO es la compañía de teatro en español en residencia en uno de los más prestigiosos teatros del Village, "La Mama ETC" y Manuel y Magaly han comenzado a experimentar con la creación colectiva de obras originales —una nueva etapa iniciada durante la pasada temporada con "Los Cenci."

"En aquellos momentos y por mediación de Amalia Betanzos, conseguimos este local que tenemos hoy, y que pertenece a la ciudad . . . Y decidimos unir DUO y ADAL y establecernos legalmente, para poder comenzar a recibir algún dinero . . . Y así fué que nació INTAR, en la temporada del 70-71. Fué a principios del 71 que vino la inauguración oficial con "La casa de Bernarda Alba," que yo dirigí, y después Magaly y Manuel pusieron "La estrella y la monja"; y más tarde vino la reposición de "Bernarda Alba" y ya lo demás es historia reciente, el "King Cojo," "La visita," etc.

El presupuesto de INTAR para la temporada del 73-74 es de \$54,000; \$30,000 vienen del New York State Council for the Arts, \$10,000 del National Endowment for the Arts, y \$ 2,500 del Chase Manhattan Bank. El déficit hay que levantarlo con contribuciones, pues este año el Teatro y sus otras actividades (Galería, Taller, Cine, Café, Revista) han funcionado gratis, y sencillamente se han solicitado contribuciones de lo que se quiera dar . . . y la verdad es que espontáneamente el público ha dado bien poco. Una noche típica, con el teatro lleno, lo más que se ha recaudado han sido treinta dólares . . . Por lo que INTAR se encuentra en dificultades económicas . . . pero como todo grupo de teatro hispano en esta ciudad, ésa es cuestión endémica . . . Por lo menos la política de teatro gratis, y la diversificación de actividades han tenido un éxito indudable en su objetivo fundamental: el público viene a INTAR, las funciones se llenan . . . y Max está seguro de que el efecto positivo es para el teatro hispano en general—y no para INTAR en particular, pues la idea es crear público, habituarlo a ir al teatro hispano, y eso, poco a poco, se ha ido logrando.

"En el futuro me interesaría muchísimo expandir el Taller, tener por ejemplo, un Taller para Pintores, y otro de Música, y otro de Danza . . . Pero para todo eso hace falta espacio . . . Y no te creas que eso es apartarnos del Teatro . . . el teatro es una cosa tan completa, que en cierto sentido lo necesita todo, lo abarca todo, necesita de las otras artes para poder lograr sus objetivos . . . Como director artístico, yo creo que mi función principal, es la de ser un buscador, ser un radar; o por lo menos si no mi función principal, un cincuenta por ciento . . . Ya en la temporada del 72-73, comencé a buscar otros directores para invitarlos a dirigir en INTAR: Pablo Figueroa dirigió "El King Cojo"; y en esta temporada Mario Peña hizo "Fuenteovejuna" y Doris Castellanos, va a dirigir la producción del Taller, "El auto de la compadecida," para iniciar la temporada del 74-75."

Ahora me dedico a "agitar" a Max, a poner en cuestión algunos de los supuestos de INTAR, algunos de sus éxitos: me pregunto hasta qué punto no es necesario tomar medidas drásticas, llevar el teatro a la calle, y no sólo a la calle, sino a las preocupaciones y a las realidades de la mayoría de la población hispana de N.Y., hasta qué punto todos nuestros grupos no están (con la excepción de algunos pocos, el Teatro de Orilla, el Teatro Rodante Puertorriqueño) compitiendo por el mismo público, un grupo reducido de "fieles," de adictos al teatro, (formado en parte por los artistas, etc. de todos los grupos) y un público limitado, que es el que se ha ido desarrollando y creciendo y que podríamos llamar "académico." La discusión, desde luego, se prolonga hasta la madrugada. Max cree que es cuestión fundamentalmente de recursos, de conseguir los recursos materiales para poder realizar las campañas publicitarias indispensables para llegar al público hispano de esta ciudad, tan disperso. Max no cree que él personalmente podría hacer teatro "en la calle" y que las consideraciones estéticas le son vitales, aunque no sólo respeta sino que admira, a aquellos que pueden seguir otros caminos.

"En estos momentos, una de las cosas que más me interesa es el desarrollo de la Galería, que la coordina Eloísa Castellanos, desde principios de esta temporada. Al principio siempre teníamos exhibiciones para acompañar las obras, pero no existía una coordinadora y no se le daba suficiente atención. En INTAR han exhibido Nicolás Cortés, Rafael Marina y ese gran fotógrafo puertorriqueño, Benedict Fernández . . . Desde que Eloísa comenzó a coordinar, se han exhibido fotos de Edy Sánchez y ahora esta presentación colectiva de pintores locales. Yo creo que la Galería es un aspecto de INTAR que se va a desarrollar mucho en el futuro, poniéndole más atención y entusiasmo, dedicándole más recursos."

El próximo año, INTAR tiene planes de continuar —y aún ampliar— los festivales de cine que, coordinados por Andrés Hernández, han sido un gran éxito de público esta temporada, y que han permitido exhibir obras poco conocidas del *cinema novo* brasileño, y del cine reciente hispano en general. Para el 74-75, se pondrán, además de las tres obras de teatro de la temporada regular, dos obras de teatro infantil.

Y para cerrar, una nota, una reacción muy personal: admiro a Max, aunque muchas veces estamos en desacuerdo, tanto por su genio, como por su persistencia, su compromiso total con el teatro, y su absoluta convicción de que el teatro hispano en Nueva York llegará adónde debe, y de que él, personalmente, llegará también.

"En última instancia, el problema es que uno tiene siempre que estar luchando con la verdad de uno, con lo que para uno tenga significado. Como hombre y como director, hago lo que creo, hago aquello en lo que creo. Lo demás, sería inauténtico, y necesariamente, mal teatro. No se puede dictar el tipo de teatro que hay que hacer; el director artístico tiene que seguirse llevando por su propio juicio y sus exigencias estéticas—hay que llegar a un mínimo de calidad y mantenerla. En INTAR yo trato de que la programación sea variada, de que todos los diversos puntos se vayan tocando, en una temporada balanceada: algún clásico, alguna obra experimental contemporánea, algo social . . . pero no hacer digamos teatro político porque ahora se diga que eso es lo que hay que hacer; si uno no lo siente, lo que le saldrá será mal teatro político. Y mal teatro político, como mal teatro clásico, como mal teatro experimental, como mal teatro en general, punto, no hay derecho a hacerlo. Lo primero es respetar al público, y lo básico es ser intransigente con respecto a la calidad."

Foto: Edy Sánchez



**EDY
SANCHEZ**

TEXTOS SOBRE EDY

"Edy se ha sumergido en el color y las formas persiguiendo una expresión nueva, oscilando desde un expresionismo agresivo hasta el abstracto deambular por las superficies de la madera y las rocas".

Oswaldo Pugliese

"Edy does not reproduce what we see, he makes us see what he wants we see. The material object in its outward appearance does not generally occupy the most important place in a work by Edy. While taking account of their inner essence, he attempts to establish a new relationship between objects and the universe which goes beyond mere superficial illustration. His photography cannot therefore, be explained purely on the basis of their contents. Edy's art reveals the world that lies below the visible surface."

Mario Peña

"He is always searching for synthesis and his style, undoubtedly dramatic, gives particular emphasis to the contrasts of light and shadow. Thus, we find ourselves before faces, hands, figures, that remaining in the dimness are suddenly captured by the violence of a light beam."

Eloisa Castellanos

"Through his art we discover the City, traverse its bridges, walk in and out glass buildings, roam through straight uncommitted streets, reach the unbroken silence of far away cemeteries. Yet for him this is not all, he searches for our reflected selves. He pursues the forgotten detail, the intimate pause, the reality of life seen through the lenses of his camera."

José Corrales

EDY SANCHEZ—exposiciones individuales

DUME Grupo Estudio— Oct. 24 a Nov. 1, 1970

Library and Museum of the Performing Arts—Lincoln Center—Sept. 25-26, 1972

Latin American Theatre Ensemble—Teatro Caras Nuevas—Junio 29-Julio 8, 1973

INTAR—Septiembre 29 a Dic. 2, 1973



Edy Sanchez nació en 1938 en Santa María del Rosario, "un pueblo de campo", como él nos lo describe con excesiva modestia, pero donde había —hay— una de las iglesias más fabulosas de la arquitectura colonial cubana. . . . "También teníamos los baños sulfurosos" dice Edy, y las oleadas de enfermos y turistas. . . . Y también un fotógrafo, Mayito, con el que Edy comenzó a trabajar de asistente por allá por el 59 . . .

Salió de Cuba en 1966 para España. Desde que llegó a los E.U. en 1968 ha estado trabajando como fotógrafo comercial, ha tomado cursos de cine y ha realizado filmes experimentales en 16 mm. Además de sus tres producciones, una de ellas un documental sobre la obra de Eloisa Castellanos y otra, un documental sobre el teatro hispano en N.Y., Edy ha sido el camarógrafo de dos de los filmes de Rolando Zaragoza: *La Tísica* y *Rosa Cruz*.

Cámaras: Praktika y Pentax, con tres lentes cada una, normal, telefoto y ángulo ancho. . . . Una Yashica 120. . . . Y una Speed Graph 4x5. . . . Pero lo que más trabaja es 35 mm. Para cine . . . una Bolex de 16 mm. . . .

Edy hace su propio revelado, trabaja en su propio taller. Desde que llegó a los E.U., Edy ha estado íntimamente envuelto en la vida del teatro hispano en N.Y. Ha trabajado haciendo luces para el Teatro de Dumé, desde *Fando y Lis*. . . . También en INTAR. . . . Pero las luces "roban mucho tiempo".

Edy no piensa abandonar la fotografía, pero lo que de verdad quiere hacer, es cine.

del
lo
de
as
n-
y
en
a

e
o
e
s
e
p

maternidad

último rastro





EL TEATRO RODANTE PUERTORRIQUEÑO

Fue en Julio pasado, caminando por la calle 14, me encontré con un viejo amigo, espectador fanático del teatro, a quien no había visto en los dos últimos años. Luego de los saludos, entre muchas cosas, me habló de cuánto se maravilló cuando supo que una obra de Moliere se estaba presentando en español por los barrios de esta ciudad. "Te imaginas qué cosa más extraordinaria —me dijo— el llevar a Moliere a los barrios hispanos más humildes. Ni te preocupes si el espectáculo es bueno o no, el hacerle a conocer a Moliere a este público en su lengua materna es para admirar." Yo le aclaré, para que su entusiasmo creciera, que Norberto Kerner montó

esta producción deliciosamente. El se sintió satisfecho y yo seguí caminando hacia la Octava Avenida, tratando de dejar a un lado los excesos verbales de mi amigo, para pensar en este hecho: una obra de Moliere en las calles y parques, por donde vivimos los hispanos.

El Teatro Rodante Puertorriqueño (o The Puerto Rican Travelling Theatre, como se le llama en inglés) es la compañía que ha estado llevando obras de teatro por todos los barrios de la ciudad durante los últimos veranos.

Para conocer un poco más sobre este grupo, conversé un rato con la actriz Miriam Colón, fundadora y guía de esta aventura. Una mujer de una belleza tan remota que siempre me hace recordar

como describe Valle-Inclán a la Niña Chole en su "Sonata de Estío."

Miriam se sentó a conversar. De pronto, por teléfono, llegaron malas noticias: el camión que lleva la escenografía de "El Médico a Palos," se ha negado a seguir andando en la esquina de Novena Avenida y la Calle 35. Miriam, directora ejecutiva, inmediatamente decidió una llamada a la agencia que alquila los camiones: "tienen que mandar otro camión, no importa el tamaño, lo importante es llevar alguna utilería y la grabadora: la función se ofrecerá a la hora señalada." Un problema típico con los que a diario tropieza un grupo de teatro que se llama Rodante.

Miriam vuelve a sentarse, a contarme que el grupo está muy contento con el recibimiento que el público le está brindando a la obra de Moliere: "Casi delirante. ¿Por qué no se nos había ocurrido antes, hacer una obra de tanto encanto como ésta y llevarla a las calles? Estábamos algo temerosos —me confiesa Miriam— es la primera vez que el grupo se atreve con una obra clásica, pero los resultados son muy satisfactorios." También me habla del estreno inminente —estreno mundial aquí en Nueva York— de la obra "Noo Yall (new York)" de Jaime Carrero, "obra que satiriza ciertas costumbres y actitudes de los puertorriqueños en Nueva York y la burocracia que no acierta a comprender a los grupos minoritarios." Noo Yall es más o menos como suena para la fonética inglesa, cuando los hispanos pronunciamos el nombre de esta ciudad.

Durante la conversación, tres veces la cara de Miriam adquirió una especie de fulgor, que yo podría llamar felicidad: cuando me habló del gusto con que los espectadores reciben la obra de Moliere y cuando me habló de un programa presentado dos veranos atrás: "Antología Dramatizada de Cuentos Puertorriqueños," espectáculo basado en textos de diez representantes de la cuentística de Puerto Rico desde el siglo pasado hasta el presente, dramatizados por la misma Miriam Colón. La tercera vez que su cara alcanzó ese brillo especial fue cuando me citó el comentario de una señora que fue a ver "Ceremonia por un negro asesinado." El escenario era casi el salón entero, el público se sentaba en medio de desperdicios, latas vacías y escombros, al entrar la señora exclamó: "Ay, qué teatrillo más pobre." Y no es que Miriam esté feliz de tener un local pequeño y desarreglado —que es pequeño, pero está muy bien cuidado— sino es que se lograba lo que más desea un teatrillo hoy: entregarle al espectador una atmósfera completa de la obra que se presenta.

Esta compañía profesional de teatro se fundó en 1967. La primera obra fue "La Carreta," de René Márquez, luego vinieron las demás. "En el sentido literal, nosotros rodamos, nuestra misión es llevar teatro a los vecindarios pobres, a ese pueblo que no está acondicionado para ir al teatro y también para que los niños se diviertan y se enfrenten a nuevas ideas." Así es como ella define brevemente algunos de los objetivos del Teatro Rodante. El verano es para rodar de barrio en barrio y el invierno es para prepararse y además, presentar distintas obras en

su local. Obras que luego podrán llevarse a las calles o que simplemente sirven para experimentar. También se han presentado y continuarán presentándose obras de otros grupos que interesan al Teatro Rodante, como cuando se presentaron los grupos Aspasganza y el Nuevo Teatro Pobre de América. "Una idea principal, pero no exclusiva—subraya Miriam Colón—es la de dar a conocer los autores puertorriqueños, tanto los que viven en la Isla como los que radican en Nueva York o en cualquier parte del mundo."

Las personas que han presenciado funciones del teatro Rodante son incontables. Es difícil ofrecer un número exacto. ¿Cómo podría esta compañía —hoy en Queens, mañana en el Bronx— calcular el número de asistentes? Hay algunos números concretos: nunca hay menos de cien espectadores en cada función en las calles; a la catedral Saint John the Divine asistieron más de mil personas el día del estreno de "La Pasión según Antígona Pérez"; yo me cansé de contar cuando llegué al número 400 antes de comenzar la función de "El Médico a Palos," en el Parque Central el 26 de Agosto pasado.

Algunas obras se han presentado en inglés. Esto yo sé que ha traído comentarios desfavorables. Es asunto largo para discutir. Uno de los grandes triunfos del puertorriqueño es que ha conservado el idioma español contra todos los vientos y todas las mareas, para orgullo y asombro de todos los hispanos del mundo. Miriam responde a mi pregunta: "Hacemos obras en inglés porque es el único modo de hacerle conocer a la mayoría de los neoyorkinos la cultura del puertorriqueño. Lo ideal sería contar con fondos suficientes para mantener una compañía que pueda interpretar todas las obras en inglés y en español. Pero el interés por el español es cada vez mayor en nuestros predios y queremos mantener viva la tradición de nuestro idioma y satisfacer al público ofreciéndole teatro también en su propia lengua."

Para conocer una compañía que anda por las calles todo el verano, no es sorpresa que yo insista en conocer un poco de sus vidas en invierno. El grupo no se echa a dormir y a vivir de las provisiones adquiridas. Lo que ellos llaman Laboratorio Experimental comienza a toda máquina a presentar obras y recitales. El invierno sirve precisamente para buscar las provisiones y también para abrir las puertas del taller dramático. En Octubre del 73 vuelven las clases de ac-

tuación (en español e inglés), de dicción (español e inglés), de baile y de improvisaciones, absolutamente gratis, para entrenar a "jóvenes puertorriqueños y de otras nacionalidades, que muestren interés y disciplina para la carrera teatral." Pero durante todo el año no faltan profesores que asesoren a los actores en su trabajo. Muy importantes son los profesores de dicción inglesa y española que corrigen y entrenan a los actores para la mejor enunciación de cada palabra.

Planes inmediatos son muchos. Una de las pruebas concretas del crecimiento de esta compañía, la siente usted inmediatamente que llega a su local y se encuentra en medio del trabajo: ensayos, grupos que discuten una escena, la muchacha mecanógrafa, el muchacho que atiende el teléfono y a los visitantes. "También pondremos énfasis en la poesía neoyorkina, hay varios proyectos de noches de poesía, incluyendo una noche con el poeta Jesús Papoleto Meléndez" (yo recuerdo su libro "Have you see liberation" y que este poeta debutará como actor en la obra "Noo Yall").

Sobre la selección de obras y de autores quise conocer un poco. "Siempre hemos sido muy flexibles, pero últimamente estamos muy alertas al momento presente, queremos conocer y presentar más y más obras de autores que escriban sobre nuestras vidas aquí." Miriam se entusiasma, el Teatro Rodante espera ansioso por esas obras. "Nuestra mayor preocupación es encontrar material dramático que verse sobre las condiciones del puertorriqueño y de la comunidad hispana en Nueva York. Los latinos no escriben teatro en Nueva York, con tantos temas ricos de interés dramático que se encuentran a cada paso. Va a ser verdaderamente triste que un anglosajón u otra persona de otro origen que no sea hispano, se nos adelante y escriba la gran obra sobre los puertorriqueños en esta ciudad. Es muy importante que nos pongamos a escribir teatro, diciendo cómo somos, lo que pensamos y cómo vivimos."

Otra de las ideas del Teatro Rodante es la de dar a conocer al actor-actriz puertorriqueño, "pero siempre hemos contado y seguiremos contando con actores de todas las nacionalidades," nos dice Miriam, cuando hablamos de los repartos de las obras.

Esta es una compañía que se siente, se toca, se huele, casi se mete en nuestras casas —están en el parque de la esquina—. Falta la música, el Latin Beat, La Salsa, que corre por las Américas y Europa, producto precisa-

mente de los puertorriqueños y latinos todos que hacen música en Nueva York. Estoy seguro que es la escasez de dinero la que ha impedido al Teatro Rodante el fundir drama y música en un espectáculo teatral.

Mientras más crece, el Teatro Rodante Puertorriqueño se va a enfrentar, se está enfrentando, a millones de posibilidades e interrogantes, a una excitación constante, a las transformaciones y esperanzas de los puertorriqueños, jóvenes y viejos, de aquí y de allá, de cualquier parte. A este teatro que rueda lo vimos este verano, el verano pasado y el anterior y esperamos verlo en el verano del 74 y muchos veranos más y también en invierno, ¿por qué no? Su base de operaciones está en el 124 Oeste de la calle 18, en Manhattan y el teléfono, por si usted les quiere hablar, preguntarles, es el (212) 691-9453.

José Corrales

Obras presentadas por el Teatro Rodante Puertorriqueño:

- "La Carreta" de René Marqués
- "Winterset" de Maxwell Anderson
- "La Farsa del Amor Compradito" de Luis Rafael Sánchez
- "Encrucijada" de Manuel Méndez Ballester
- "Los Titeres de Cachiporra" y "El Maleficio de la Mariposa" de García Lorca
- "Las Calles de Oro" de Piri Thomas
- "Antología dramatizada de Cuentos Puertorriqueños", 10 cuentos dramatizados por Miriam Colón
- "Ceremonia por un Negro Asesinado" de Fernando Arrabal
- "La Pasión según Antígona Pérez" de Luis Rafael Sánchez
- "Pipo Subway no sabe reír", "Sin Bandera" y "Noo Yall (New York)" de Jaime Carrero
- "El Médico a Palos" de Moliere, adaptación de Leandro F. de Moratín con arreglos de Norberto Kerner.

Instituciones que han apoyado al Teatro Rodante:

- New York State Council on the Arts.
- National Endowment for the Arts.
- Mayor Lindsay's Task Force.
- Parks, Recreation and Cultural Affairs Administration de la Ciudad de Nueva York.
- Rockefeller Bros. Fund.
- New York Foundation.
- Edward John Noble Foundation.
- Rockefeller Foundation.
- Astor Foundation.
- Avon Products Foundation.



COLABORADORES EN ESTE NUMERO:

Augusto Boal
Mario Peña
Leonel De La Cuesta
Dolores Prida
Lourdes Casal
Edy Sánchez
José Corrales
Gustavo Umpierre
Andrés R. Hernández
Gabriela Roepke

La Revista INTAR fue diseñada
por Eloisa Castellanos.



SOBRE LA MUERTE DEL REY

Cinco preguntas a Gustavo Umpierre

¿Cuál fué tu participación en la puesta en escena de la obra?

El análisis temático, con vista a conseguir una interpretación cabal. Max y yo nos sentábamos a analizar la obra, línea por línea, a veces palabra por palabra . . . Comentábamos y discutíamos sobre el significado, hasta ponernos de acuerdo.

¿Cuál es tu visión de esta obra de Ionesco?

Es interesante ver cómo Ionesco se enfrenta con el problema de la muerte . . . Lo que me llamó la atención fue que esencialmente, la visión del problema del enfrentamiento a la muerte que da Ionesco en esta obra es muy católico y muy tradicional . . . La solución que él da, podría encontrarse en el teatro de Calderón. Desde luego, que hay matices psicológicos, sociales y políticos modernos . . . Pero la esencia, la idea de estar preparados para enfrentarnos con la muerte en cualquier minuto dado puede trazarse a una tradición católica europea a la que pertenecen Calderón e Ionesco . . . De hecho, ése es el tema principal de **El Burlador de Sevilla**.

Creo que para los actores es una obra muy difícil, debido al carácter abstracto de los personajes. Encarnar estos personajes en escena es muy difícil . . . Podría hacerse un esquema del significado simbólico de cada uno de ellos. Por ejemplo, el rey naturalmente es **Everyman**; las reinas María y Margarita representan el intelecto y el aspecto sentimental respectivamente; el médico es la ciencia moderna—aunque vista desde un ángulo muy negativo; la sirvienta, el sentido común que está relacionado con la vida cotidiana del hombre; y el alabardero, que es la expresión corporal de la voluntad del Rey.

El tema se presta mejor al ensayo, o a la biografía íntima. Además, yo no creo que uno llegue nunca a simpatizar completamente con el rey . . . En realidad, llegamos a saber muy poco de él

¿Y tu no crees que ésa es precisamente la idea de Ionesco?

Quizás, pero resulta un personaje egocéntrico, añiñado. . . Aunque probablemente ése es el juicio que sobre el hombre hace Ionesco . . . Esas cualidades, de la manera esquemática en que él las presenta, no te dan un personaje interesante. Además, en cuanto a “verdades,” la obra no nos presenta, no nos entrega grandes iluminaciones. No se nos revelan grandes verdades. . . Pero nos presenta el hecho bruto de la muerte, la verdad fundamental . . .

Me estoy refiriendo a la manera de decir . . . no añade mucho. No hay gran belleza de diálogo . . . Es una obra muy lenta . . .

¿Y nos crees que esa lentitud es esencial al carácter ritual de la obra?

Quizás sea esencial al carácter ritual de la obra, pero no es un ritmo teatral.

A pesar de estas dificultades, ¿qué estaban Uds. tratando de decir con esta obra?

Enfrentar al público con esta realidad de la muerte y por contrapartida, con el carácter fundamental de la vida—aunque sea el constatar que la vida, consiste, a cierto nivel, en el disfrute de una carne con papas. . . Y fundamentalmente, como artista, el director tuvo que enfrentar el reto de presentar visualmente una obra tan extraordinariamente conceptual como ésta. Por ejemplo, y por citar solamente una escena, presentar visualmente la unidad del Rey y los distintos aspectos que de esa unidad representan simbólicamente los diversos personajes mediante el conjunto inicial, del cual se van viendo como desgajarse (como de una especie de Arcimbollo), las distintas partes (intelecto, corazón) . . .

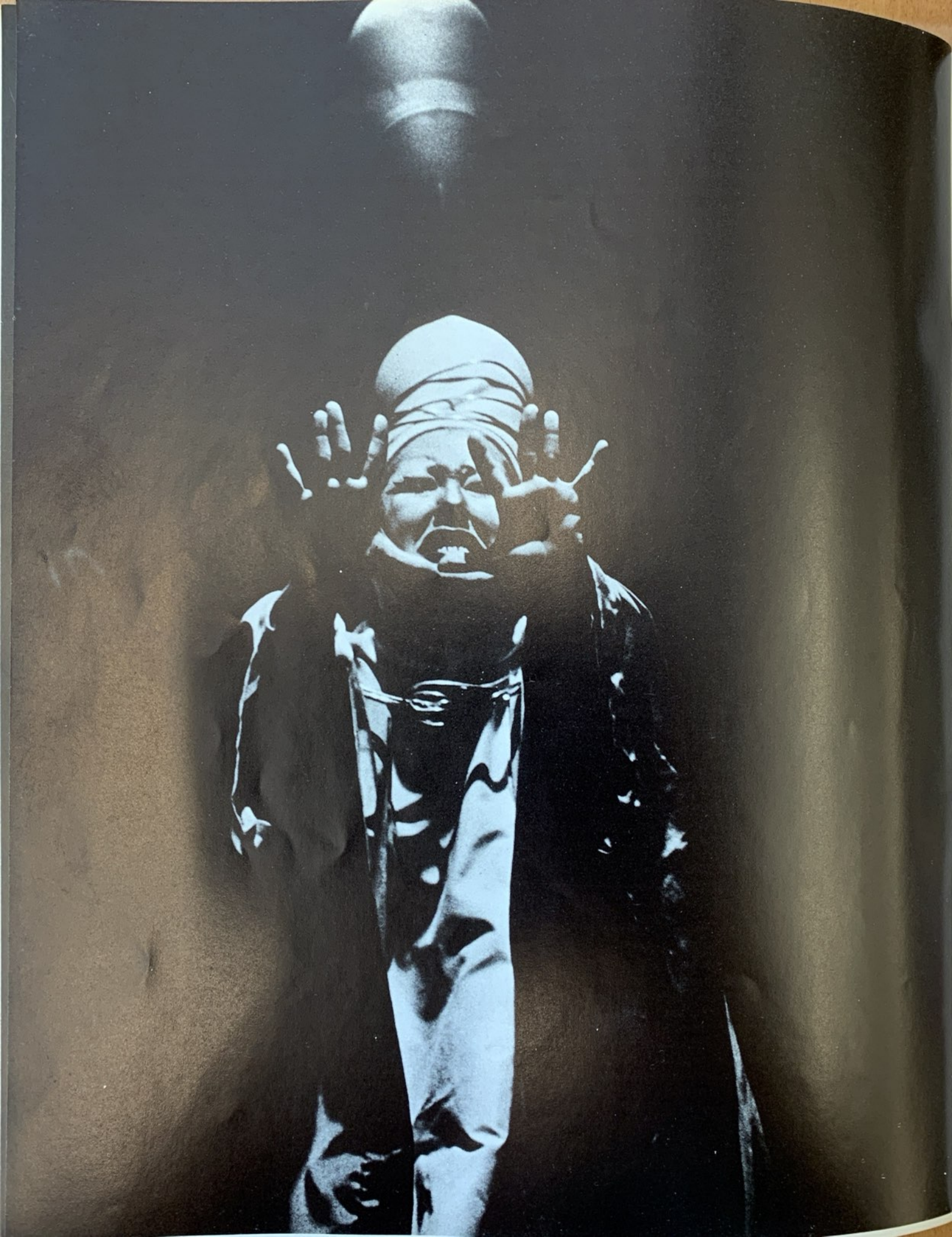
A mí, personalmente, me interesaba la geometría de la obra . . . las relaciones entre las diferentes fuerzas que representaban los diversos personajes, las relaciones a veces de oposición, a veces de convergencia de propósitos . . .

Sé que tu juicio no puede ser objetivo, puesto que estuviste íntimamente involucrado en esta presentación, pero si es posible que te cambies de casaca y me hables ahora como crítico . . .

¿qué puedes decirme de la puesta en escena de la obra en INTAR?

Visualmente una concepción muy acertada. . . el trabajo de Max me pareció sugerente y expresivo . . . una eficaz transcripción visual, casi coreográfica, de las intenciones del autor . . .

En general, creo que los actores, muy especialmente Juan Cañas y Doris Castellanos, lograron casi lo imposible: revestir de humanidad las abstracciones que son estos personajes . . . Es vestuario y la escenografía, en su máxima economía de medios, contribuyeron efectivamente a dar expresión concreta al ritual.



LA ZAPATERA, FARSA Y VIOLENTA

por José Corrales

Siendo una obra tan sencilla, "La Zapatera Prodigiosa" nos trajo de inmediato un problema serio cuando nos sentamos a estudiarla. A continuación del título García Lorca escribió "farsa violenta." Supongamos que la palabra farsa no nos asusta, pero cuando dice "violenta" es cuando el problema se presenta.



FRANK ROBLES y ELSA ORTIZ en una escena de La Zapatera Prodigiosa.
Producción de INTAR.

Cualquier farsa lleva en sí cierta violencia, pero violencia es algo que va más allá de los excesos y rudezas de este género teatral. Violencia es vehemencia, intensidad, fuerza. ¿Cómo armonizar estos términos dentro de un argumento tan pueril como el de La Zapatera Prodigiosa? Los personajes no son tan sólidos como para endilgarles a los actores la responsabilidad de recrear en escena esa violencia que se supone destila esta farsa. Los personajes centrales (la zapatera y el zapatero) son robustos, pero al mismo tiempo son más bien conservadores, tranquilos y un poco tontos. La zapatera está siempre en pie de guerra, pero es un personaje muy contradictorio. ¿Cómo una mujer tan alerta puede ser engañada tan fácilmente? La zapatera tan revoltosa, se muestra muy pasiva cuando llega el titiritero, a pesar de que el niño le dice que la voz de este trovador le recuerda la de su esposo. Y el recurso que utiliza el zapatero para averiguar cómo anda su mujer, no solamente es simplón e ilógico, sino que parece concebido para retardados mentales (la obra no toca en ningún momento lo fantástico, para aceptar ese recurso como parte de una magia especial que la obra provoca).

Para entender esta situación de "disfraz-no te reconozco-a pesar de que dejé de verte hace sólo 4 meses," tendríamos que meternos por los caminos del psicoanálisis, para llegar quizás a la conclusión de que la zapatera reconoce al zapatero desde el primer momento, pero ambos han necesitado el disfraz para descubrirse el uno al otro, ya que aparentemente no hubo descubrimiento en la cama, ni durante los tres meses que vivieron bajo el mismo techo como marido y mujer. Descubrirse, quiero decir, en el sentido de conocerse, admirarse y comunicarse. Pero adentrarse por esos caminos resulta muy "heavy" para una obra que Lorca ha llamado farsa. Entonces la violencia ¿dónde?.

La pelea a navajazos de los mozos en la calle, que no ha dejado "pañuelos blancos" (la cacareada frase), no se deja sentir lo suficiente dentro de la obra para usarla como punto de partida en la búsqueda de la violencia. Hoy en día estos mozos nos lucen verdaderas parodias del "macho" fanfarrón. Si usted no lo cree así, lea conmigo y con calma estos dos bocadillos (de los escasos 21 bocadillos que ellos dos omiten en total): "¡Ay, zapaterita, qué calentura tengo!" "Tengo tanto coraje que agarraría un toro por los cuernos, le haría hincar la cerviz en las arenas y después me comería los sesos crudos con estos dientes míos, en la seguridad de no hartarme de morder". ¿No es para morir de risa? ¿O es para morir de pena por la terrible contención a la que está sometida la sexualidad en hambrestan jóvenes?

Claro, está la violencia de ese pueblo amenazante que pide la muerte o la expulsión de la mujer joven y rebelde. Pero es sólo una referencia. Se dice, se sabe, pero Lorca no pudo (o no quiso) meterla de lleno dentro de la obra. Las vecinas y el alcalde, que son precisamente ese "pueblo amenazante y sediento de sangre", son más bien fantoches que adornan la obra con picardías y gracejo popular.

Los que estuvimos envueltos en la preparación de esta puesta en escena, nos decidimos por llevarla hasta su punto máximo de farsa, aún conscientes de que "La Zapatera Prodigiosa" no es una farsa en el más estricto sentido del vocablo (compárenla con "La Tía de Carlos" de Brandon Thomas y comprenderán lo que digo). En cuanto a lo de "violenta" nos despreocupamos. Bueno, "despreocupamos" no es la palabra correcta. Simplemente nos dimos a la tarea de pulsar las cuerdas según Lorca nos las iba poniendo en las manos. (Muchas veces la clasificación de una obra o los estudios que se han hecho sobre ella o las opiniones del autor, nos fijan conceptos constreñidos o inamovibles y nos olvidamos que nadie ni nada mejor que la propia obra, paso a paso, nos va a entregar su esencia).

El argumento sencillo y el final que puedo llamar feliz. Los personajes tipo: Don Mirlo y el alcalde. El coro de vecinas "a colores". Las escenas construidas como farsas y a veces como para títeres de cachiporra. Los encuentros tiernos entre el niño y la zapatera. La aparición del titiritero grotesco y tradicional y su historieta pintada sin cartón. El juego y los versos del niño a la mariposa. Las interrupciones de la zapatera durante el prólogo. El tono de saltimbanqui del personaje El Autor. El estor-nudo bufonesco de Don Mirlo. Los sueños de la zapatera con sus "príncipes azules". Las zalamerías del alcalde viejo y verde. La polkita que oye la zapatera por la ventana y su preocupación por la oveja recién nacida que va con la manada. La fiesta "malévola" que las vecinas celebran cuando conocen de la huida del zapatero. El tono gracioso que la zapatera emplea para quejarse de los atropellos que sufren las mujeres. Los suspiros de Don Mirlo y los mozos en la taberna: "¡Requeteay!" Pero esto ¿es una taberna o un hospital?". El lenguaje y el pensamiento tremendamente populares: "¡Ay dinero, dinero! Sin manos y sin ojos debería haberse quedado el que te inventó"; "Como estamos en lo ancho de la calle no creo que le estorbemos"; "Tome un poquito de café caliente, que después de toda esta tracamundana le servirá de salud".

Todos esos elementos apuntados en el párrafo anterior y algunos más, nos obligaron a trabajar en una puesta en escena que por sobre todas las cosas, divirtiera "a grandes y a chicos" como decían los anuncios de los viejos circos de pueblo. Diversión sin facilismos ni chabacanerías, de buen gusto y que al mismo tiempo, no llevara su ligereza al extremo de ocultar la protesta tan vigente del autor contra la discriminación a la que son sometidas las mujeres en pueblos y ciudades de España. ¿y por qué no decirlo? En muchísimas ciudades y pueblos del mundo.

¿Y la violencia? Luego que trabajamos dejando a un lado esa palabra ("violenta") que tanto nos molestó al comienzo y viendo a Frank Robles (el zapatero) en un ensayo besando mimoso y sensualmente al títere que representa a la zapatera prodigiosa, me dí cuenta dónde estaba esa violencia que nos fue elusiva hasta ese momento. La violencia está precisamente en la contención de fuerza y en esa lucha por sobrevivir, por amar y por gozar y por darle rienda suelta a nuestros deseos y a todo potencial de nuestros sentidos.

Yo deseo, yo necesito, pero yo no encuentro ni se me es dado. ¿Culpa de la naturaleza? ¿Culpa de nosotros mismos? ¿Culpa de la sociedad en que vivimos? Ustedes contesten las preguntas, yo me voy a limitar a darle las gracias a Fran Robles por hacerme ver con un par de gestos la violencia a la que Lorca se refiere.

Es la violencia disfrazada. La violencia que se incuba y está ahí presente. Arrebatada las más de las veces por un estado místico o lírico. Pero violencia al fin y al cabo que puede explotar en cualquier momento, tan a flor de piel se haya. No es que Robles se mostrara violento, es que hubo algo en su expresión que me dejó entrever que aún este zapatero andaluz, manso y trabajador, posee una fuerza impetuosa que podría llegar a ser arrolladora a pesar de sus 53 años y de su vida sedentaria. Violencia que Lorga supo respirar en la naturaleza y por supuesto en los seres humanos y que hizo arte pleno más tarde en "Yerma" y en "La Casa de Bernardo Alba".

Es la violencia de la tensión del arco un instante antes de lanzar la flecha. "La Zapatera Prodigiosa" es una farsa ese instante antes.



Mise en Scene de FUENTE OVEJUNA

Lope de Vega (1562-1635) fue, como es bien sabido el verdadero creador del gran teatro clásico español y uno de los genios más diversos y fecundos que ha conocido la humanidad. Su nombre es universalmente famoso en el género dramático; su fecundidad rebasó todo lo que parece posible y aún imaginable, pues se afirma que compuso unas mil ochocientas comedias y cuatrocientos autos sacramentales.

Entre las comedias más famosas de Lope de Vega goza especial consideración, Fuenteovejuna, en la cual es todo un pueblo el que actúa como protagonista. Es un pueblo de campesinos humildes que se levanta contra las vejaciones de que le hace víctima un señor brutalmente despótico. El sentimiento de la dignidad humana es el que mueve a aquellas honradas y sufridísimas gentes a sublevarse y dar muerte al tirano. Este hecho de Fuenteovejuna, villa de la provincia española de Córdoba, en Andalucía, es rigurosamente histórico. Esto fue en 1476 y hay constancia del mismo en la crónica de las Ordenes de Caballería de Santiago, Calatrava y Alcántara.

La obra está escrita originalmente en verso y la he llevado a prosa de español moderno con la intención de ofrecer más claramente los motivos que movieron a Lope de Vega para escribirla, esto en ningún momento ha sido con la intención de desprecio al verso o desvirtuamiento al hecho; me ha movido un amor hacia la profundización del trabajo creativo de los clásicos y no creo en la teoría de los conservadores que se acercan a los clásicos con la timidez morbosa de los profanadores de cadáveres.

Un clásico (para mí) es como un tesoro oculto, enterrado bajo muchas apariencias de barnices y pulimentos, los cuales sólo pueden ser removidos por una labor llena de paciencia y sensibilidad que quizás sean las herramientas idóneas para tan delicada excavación, donde a cada paso se va descubriendo una nueva faceta que nos conduce hacia el centro mismo del "motivo."

Este ha sido el método que he empleado en mi planificación para manejar el texto de Fuenteovejuna. He tratado de ir al centro del hecho histórico de 1476 y que movió a Lope de Vega en la realización de su obra, pero sin perder de vista que soy un ser de carne y hueso que existo en 1973.

Siempre traté de evadir el camino que el 90 por ciento de las veces han seguido los extremistas que se han aventurado en empresas semejantes; ese camino de taxidermistas y restauradores de piezas de museo. He querido que esta mise en Scene de Fuenteovejuna esté llena de vida, rebosante de salud en la cual prevalezca la esencia del "motivo" y acerque al espectador al hecho como un asunto universal, eterno; pues aun tenemos en nuestros días de 1973, muchos "Comendadores" y muchos pueblos de Fuenteovejuna, los cuales con ligeras variaciones nos recuerdan al Comendador y a Fuenteovejuna de 1476.

En el trabajo con los actores la labor ha sido muy desacostumbrada y ha sido una experiencia, aunque ardua, muy interesante para mí, pues habría que saber lo que es para un director enfrentarse a un elenco que no es procedente de una misma compañía; un elenco enorme de 25 actores y cada uno procedente de diferentes países de habla española y con técnicas de diferentes escuelas. Ha sido para mí un enfrentamiento a un elemento ecléctico en su formación, pero que por su amor a la obra y el respeto a mi disciplina se han ganado en conjunto mi agradecimiento y aplauso. El montaje quizás moleste a algunos por la aspereza del género épico, donde he evitado el adorno superfluo o la acrobacia experimental que tantos adeptos tienen hoy día.

Este trabajo ha sido realizado con mi intención de tributo a los que han padecido y muerto al enfrentarse a quienes han querido cerrarles el camino de la libertad.

Mario Peña
N. Y., Otoño de 1973

El siglo XIX, con sus ideologías nacidas al calor de las luchas políticas, quiso ver en *Fuente Ovejuna* (1613?) la lucha revolucionaria de un pueblo en busca de su libertad. En general, nuestra época continúa esta trayectoria establecida en el siglo pasado al dar actualidad escénica a la obra, por estar nuevamente muy cerca a las emociones e inquietudes sociales y políticas de hoy; lo cual es válido en el teatro si se hace con inteligencia y sensibilidad.

La crítica literaria actual (Aubrun, Casaldueiro, Ribbans, Spitzer, etc.), al querer acercarse a la concepción del siglo XVII, ha evolucionado lejos de la antigua postura. Su posición actual, esbozada aquí de manera quizá demasiado sencilla, destaca el **heroísmo moral**, individual y colectivo: la lucha heroica de los que tratan de escapar o combatir la fuerza del instinto (Laurencia y Frondoso) apoyados por toda la comunidad, en un deseo de virtud y de justicia. Fuerza que en el Comendador rebaja al individuo a un nivel casi animal y trata de imponer el fuero del individuo sobre la comunidad, causando el desorden social. Lo cual no excluye que Lope se haga eco del sentimiento de los juristas de su época a favor de la abolición de la jurisdicción real y a favor de la señorial, o de una creciente hostilidad social contra la alta nobleza. Sentimiento abiertamente expresado en la figura del "valido" o "privado" del rey, en incontables comedias del Siglo de Oro.

La fuente histórica aquí utilizada por Lope de Vega, *Crónica de las tres Ordenes Militares* (1572), de Rades y Andrada, relata la rebelión de unos campesinos que han sufrido la pérdida de sus tierras a manos de los señores de aldea. Lope suprime el tema económico e inventa el del rapto de unas campesinas y de los abusos contra la dignidad de los habitantes y autoridades civiles de la aldea, alcaldes y regidores, de mayor tensión dramática para el público de su época.

En el tema de la "cortesía" al comienzo de la obra (enojo del Comendador), ya apunta irónicamente el origen del futuro conflicto entre señor y campesino—el trato despótico del Comendador hacia sus vasallos. Paralelamente, a la lujuria de éste se opone el amor honesto de Frondoso y Laurencia, amor santificado por la Iglesia en el sacramento del matrimonio (Concilio de Trento); sacramento profanado por la irrupción violenta del Comendador y sus hombres en la escena de la boda. Este suceso, punto culminante de la obra, hará estallar la rebelión abierta contra el tirano y señala el tema central de la obra: el hombre, llevado de la concupiscencia (lascivia y soberbia) al permitir que los instintos dominen la razón, se convierte en un ser "bárbaro y lascivo" y en un rebelde que no admite sujeción de leyes divinas o humanas (Iglesia o Estado). Así aparecen íntimamente ligados el tema lírico (amoroso) al tema épico de la rebelión en 1474 (?) de la Orden de Calatrava contra los Reyes Católicos, a favor de la legítima heredera del trono castellano, doña Juana la Beltraneja. Rebelión que terminará en sumisión ante la autoridad real, y lascivia que veremos derrotada por el valor heroico de los nuevos desposados.

El que la creación del villano con honor no corresponda completamente a una intención de reivindicación social, no hace menos significativa la invención de este personaje por la comedia española. Si la tradición literaria contribuyó a la creación de este personaje, idealmente digno y virtuoso, con el mito de la Edad Dorada y el tema de "menosprecio de corte y alabanza de aldea," lo insólito de su aparición en el teatro europeo hace pensar que la nueva criatura dramática, en su continua oposición a la nobleza y en su marcada superioridad moral, introduce una actitud crítica sostenida contra las altas clases, tras la cual se nos revelan los sentimientos de las clases ciudadanas menos privilegiadas.

Si Lope no se propuso escribir un canto a la Revolución (a pesar de la enorme aceptación de esta interpretación en Rusia, antes y después de 1917) la noble defensa de la dignidad humana para todas las clases en *Fuente Ovejuna* explica su gran éxito universal durante casi cuatro siglos. Aun si dejamos de considerar la extraordinaria calidad poética de sus escenas de la vida rural y su alto interés dramático, su aportación a la creación de **villanos con honor** y de un héroe colectivo (que Lope correlaciona con el ilustre antecedente de la **Numancia** de Cervantes) son de por sí suficientes méritos para elevar *Fuente Ovejuna* a una posición preeminente en la historia del teatro universal.

EVOLUCION DEL CINEMA NOVO BRASILEÑO

Andrés R. Hernández

Antes del advenimiento del sonido la industria cinematográfica brasileña avanzaba precariamente pues la producción era realizada en su mayoría, por extranjeros y se dedicaba a la imitación de películas foráneas que tenían algún éxito.

Fue en el período de los años treinta cuando Umberto Mauro, realizador de *Ganga Bruta* (1933), alcanzó su madurez artística. Mauro fue el primer autor brasileño que consiguió a través del medio cinematográfico, expresar cierta autenticidad con la realidad nacional del Brasil. En palabras de Glauber Rocha en su libro *Revisión Crítica del Cine Brasileño*, publicado a raíz del surgimiento del "cinema novo", "... en el momento, la política más eficiente es estudiar a Mauro ... volver a pensar el cine brasileño, no en fórmulas de industria, sino en términos de película como expresión del hombre ... olvidar a Humberto hoy—y no volverse constantemente sobre su obra como única y poderosa expresión del "cine nuevo" en el Brasil—es tentativa suicida de partir de cero para un futuro de experiencias estériles y desligadas de las fuertes vivas de nuestro pueblo, triste y hambriento, en un paisaje exuberante".¹

En esta época se inicia también el período de la "chanchada" (comedia musical bufa) destinada a satisfacer el consumo local por muchos años. En 1950 con la fundación de los estudios comerciales "Vera-Cruz" se intentó crear una industria más vigorosa integrándola en su mayor parte con técnicos y directores importados del extranjero pero que no logró sino realizar películas mediocres y de escaso valor cultural.

A pesar de la producción de un número relativamente importante de filmes, nunca llegó a constituir una verdadera industria, ni existió una legislación para proteger al cine nacional y todo se hacía a base de esfuerzos personales. El "cinema novo" nace entre 1959 y 1962—con los esfuerzos de numerosos cineastas muy jóvenes que se incorporan inicialmente al cortometraje y a labores críticas.

El "cinema novo" no tuvo que luchar contra una industria establecida y sus

intereses, pero tampoco contó con el apoyo de una verdadera tradición cinematográfica nacional (exceptuando la ya mencionada contribución de Mauro) ni de una eficaz infraestructura (medios técnicos, estudios, laboratorios, distribución organizada, etc.). Así, pues, tuvo que crear su propia estética e inventar sus propios métodos de producción, con presupuestos muy bajos, equipos muy limitados, escenarios naturales y hasta crear sus propias formas de distribución.

Quizás el rasgo más característico de este nuevo cine en florecimiento fue la revalorización de lo nacional que suponía el rechazo no sólo de la chanchada como ejemplo de la peor expresión populachera de lo nacional y el cine de imitación más burdo sino también de la visión folklorista y falsa representada por "O Cangoceiro" (1953) de Lima Barreto, producida por los estudios Vera-Cruz. En esta película, opinó Rocha, "Siendo un producto industrial, fundado sobre una ideología nacionalista típicamente prefascista, "O Cangoceiro" es una película negativa para el cine brasileño, así como toda la obra de Lima Barreto. Si nos consideramos un pueblo ya libre del complejo colonial, debemos ver que una habilidad técnica ... no puede ser el soporte de una expresión como el cine. Y cuando esta técnica está al servicio de ideas que atrasan el proceso de conciencia y acción del pueblo brasileño—es bueno que se destruya esa técnica que por sus implicaciones convencionales solo puede realmente prestar servicios a regímenes totalitarios".²

Con esto quedan marcadas las tres vías más claras del cine brasileño: la que se ha denominado generalmente por los entendidos, realismo crítico, originada en Mauro y continuada posteriormente, por Nelson Pereira dos Santos, entre otros, y, en general la corriente del "cinema novo"; el cine retórico y comercializado pero de cierto nivel técnico creado por Lima Barreto, Anselmo Duarte, etc.; y por último las "chanchadas".

Sin lugar a dudas Rocha es quien, a través de sus escritos y principalmente

de sus películas, aparece como el más lúcido y vigoroso elemento del grupo de autores que definen al "cinema novo". La obra de Rocha, dejando a un lado "Barravento" (1962) por su limitado interés al ser él sólo parcialmente responsable de ella, puede dividirse en dos grupos, constituidos cada uno, a su vez, por dos películas. Uno formado por "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1963) y "O Dragao de Maldade Contra O Santo Guerreiro" (1968), centrado en un mismo ambiente y desarrollado sobre un personaje común, Antonio das Mortes; y el otro por "Terra em Trase" (1966), y "Cabezas Cortadas" (1970), también centrado en un mismo ambiente, "El Dorado", y con un personaje común, el dictador Díaz. "Deus e o Diabo ..." abordaba una temática de gran significación y de raíz popular como es la problemática nordestiana, el mito del cangaco, las relaciones de ciencia-misticismo existentes en las

primera mitad de la década del 60 también buscaban explorar los problemas sociales de las grandes masas olvidadas del Brasil, por ejemplo, Pereira dos Santos con *Vidas Secas* (1963) en donde la miseria y el desamparo de una familia del nordeste es descrita con sencillez y vitalidad; Carlos Diegues con *Ganga Zumba* (1964) obra que narra una violenta situación de lucha racial y Rui Guerra con "Os Fuzis", (1963), una historia de sertao en donde de nuevo la miseria y represión del campesinado se expone.

El nuevo cine brasileño no definió estrechamente sus límites: a él iban perteneciendo los que con sus obras coincidían en los puntos fundamentales de esa especie de programa abierto de la violencia cinematográfica. Si Anselmo Duarte con su "O Pagador de Promesas" (1962) no pasó a formar parte de este nuevo cine—por sus concepciones folkloristas—a pesar de haber logrado un premio en el Festival de Cannes que contribuyó decisivamente a la popularidad del cine brasileño en el ámbito internacional, los nombres de nuevos directores (y otros no tan nuevos como Pereira dos Santos quien puede considerarse

realmente como un precursor del movimiento) fueron surgiendo a través de la década del 60 con gran periodicidad.

La presencia del santón, de la problemática campesina, que domina las inquietudes de los jóvenes realizadores del nuevo cine, se complementa con el inicio de una segunda fase durante la segunda mitad de la década del 60. Obras como "A Grande Cidade" (1966) de Carlos Diegues, análisis del problema migratorio y de la presión de la ciudad industrial sobre el individuo y "Terra em Transe" de Rocha, examen de las confusiones y crisis de un intelectual en un país latinoamericano imaginario, "El Dorado", abordaban otra temática, esta vez, la temática de la burguesía, y la "intelligentsia", la temática urbana.

En 1967, sentadas las bases del movimiento y dado a conocer en el mundo, comenzó (mientras los directores ya conocidos realizan sus mejores obras) la aparición de un buen número de nuevos realizadores continuadores y renovadores de los supuestos estéticos en que se asienta el "cinema novo"; este fenómeno dura hasta 1969 en que debido a la situación política y al endurecimiento de la censura, los realizadores de la generación precedente, amparándose en el prestigio mundial adquirido por sus obras, intentan, con mayor o menor fortuna, una aventura fuera del Brasil (Rocha realiza en 1969 "Der Leone have sept cabeças" en Congo-Brazzaville, y "Cabezas Cortadas" en España el siguiente año; Guerra filma en 1969 "Sweet Hunters" en Francia con actores norteamericanos). Entre los directores más importantes de esta nueva generación se destaca Gustavo Dahl quien dirigió "O bravo guerreiro" en 1968, donde se narran los problemas y contradicciones de la vida de un intelectual pequeño-burgués.

Después de haber cumplido una primera etapa de desmitificación de la realidad social, de denuncia (las situaciones más injustas, el Nordeste, las favelas, etc.) y de revelación cultural, la vanguardia del "cinema novo" se dirige actualmente hacia una nueva concepción de la obra cinematográfica insertada en la realidad latinoamericana en la que lo social y lo individual, lo real y lo fantástico, la política y la tradición, los comportamientos y las estructuras, el subdesarrollo y la violencia, el campo y la ciudad, se sintetizan dialécticamente. Tal es el caso de "Como e gostoso o meu frances" (1970) de

Pereira dos Santos, compleja alegoría política sobre la etapa de la conquista extranjera; también de "Macunaima" de Joaquín Pedro de Andrade, historia caótica sobre un negro que nace ya adulto, que vive en medio de la selva, se convierte en blanco y llega a Río donde se enfrenta con peligros fantásticos hasta volver a la selva y desaparecer; y finalmente de "Os herdeiros" (1969) de Diegues, revisión histórica con un gran sentido alegórico de la vida brasileña desde la etapa anterior a Vargas hasta la época actual.

El cine brasileño se encuentra en estos momentos en una etapa de gran desarrollo creativo por haberse mejorado las condiciones materiales de producción en el país a través de los esfuerzos por comenzar a crear—a la sombra de los triunfos internacionales y en cierta medida nacionales, del "cinema novo"— una industria cinematográfica con apoyo gubernamental. Pero la situación política y fuerte censura existente le imponen al "cinema novo" la necesidad de una redefinición de su acción y de buscar nuevas tácticas y nuevas direcciones, sin excluir la posibilidad de un cine clandestino. Por otro lado la necesidad de llegar también con mayor eficacia a las masas brasileñas impone una reevaluación de métodos. Gustavo Dahl describe esta toma de conciencia colectiva en los siguientes términos: "los films hechos antes del 64. . . eran casi todos obras de denuncia social a un nivel muy amplio, trataban el problema del hambre, de la explotación. Después del 64 surgieron los films de temática política, que eran casi todos de autocrítica en un cierto sentido de autodesmitificación de lo que se podría definir, grosso modo, como intelectual de izquierda . . . pero lo que sucedió es que nos dimos cuenta de que el nivel en que colocábamos el debate político era un nivel de élite para el país . . . Un público de 40 o 50 mil personas, fundamentalmente estudiantes, intelectuales y profesionales liberales, todos de origen pequeño burgués, no era el público que nos interesaba, no era el pueblo brasileño . . . Por eso decidimos partir desde abajo . . . lo que sucede en este momento es que cuando uno, en vez de puntualizar la lucha en clave política la presenta de esta manera, se llega a valores que van más allá de la política, que llegan a la cultura y, en cierto modo, a la an-

tropología, a las raíces más elementales de una cultura. En este sentido también hemos superado una concepción de cine de autor, de cine artístico, de élite . . . Lo que pasa con el cine brasileño y yo veo en esto un signo de su vitalidad, es que tiene una capacidad enorme para cambiar."³



NOTAS

- 1 Glauber Rocha, *Revisión Crítica del Cine Brasileño*, (Madrid: Editorial Fundamento), 1971, p. 31, 32, 38 y 39.
- 2 Rocha, *Ibid*, p. 87.
- 3 Gustavo Dahl, "Situación y Perspectivas del Cine de América Latina (Mesa Redonda con Gustavo Dahl, Tomás Gutiérrez Alea y Fernando Solanas)", *Hablemos de Cine* (Lima), N° 61-62 (Septiembre-Octubre-Noviembre-Diciembre de 1971), p. 34.

EL CUENTO DE INVIERNO

por Gabriela Roepke

(El living de una casa vieja de provincia. Sur de Chile, en agosto. Muebles buenos de época. La casa fue elegante en los comienzos de siglo. Techos altos y murallas oscuras. Al fondo el comienzo de una escalera hacia el segundo piso. Podría ser una pensión, un hotel viejo o simplemente una casa antigua. Un reloj de pie, en un lugar visible)

(En escena dos mujeres de edad. Alrededor de los setenta. Una, ridícula y pintada, la otra austera y canosa)

LILA: Son más de las ocho.

ROSA: No puede ser tan tarde. Todavía no han tocado para la novena.

LILA: Sonaron hace rato. Oí claramente las campanas.

ROSA: ¿Cuándo?

LILA: Cuando sonaron. Era el tercer toque.

ROSA: ¿Hará como un cuarto de hora?

LILA: Más, fue justo cuando entraba la señora del frente. (Se anima al hablar). Hoy llegó mucho más temprano que los demás días. Y traía varios paquetes. Como de tiendas, se veían. Debe de haber andado haciendo compras, porque venía con un aire de cansada, con ese aire de cansada, tan exquisito, que da salir de compras . . .

ROSA: Salir de compras con este tiempo.

LILA: Venía en taxi.

ROSA: ¡Así que sea. Debe estar loca!

LILA: No, debe de tener plata. (Pausa).

ROSA: No te creo.

LILA: ¿Qué?

ROSA: Que sea tan tarde.

LILA: Anda a ver el reloj.

ROSA: Sabes muy bien que está parado.

LILA: Entonces, no hay manera de saber . . .

ROSA: Únicamente por las campanas.

LILA: Pero si ya sonaron, te digo.

ROSA: Justo cuando entraba la señora del frente. Ya me acuerdo.

LILA: (Ofendida). Tú no estabas aquí.

ROSA: Pero la alcancé a divisar por la ventana de mi pieza. Y lo que sonó fue la sirena de incendios.

LILA: Fueron las campanas de las nueve.

ROSA: Pasaron dos bombas, debe de haber sido un incendio muy grande y no lejos de aquí.

LILA: Yo no oí nada.

ROSA: ¿No te estarás volviendo sorda? A tu edad es muy posible.

LILA: ¿Cómo a mi edad? Tú tienes cinco años más que yo.

ROSA: Por eso, yo ya pasé tu edad y sigo teniendo el oído perfecto. Ya no corro ningún peligro. (Pausa). La edad peligrosa son los sesenta.

LILA: ¿Quién tiene sesenta?

ROSA: Yo, ya no. Y no me quito la edad.

LILA: Cada uno tiene la que representa. (Pausa). ¿Oyes?

ROSA: ¿Qué?

LILA: Me pareció . . . una campana.

ROSA: ¿No dices que ya sonaron?

LILA: Sí, deben ser cerca de las nueve y media.

ROSA: ¿Tienes mucho apuro porque pase la hora? (Lila no contesta). Lila, te estoy haciendo una pregunta.

LILA: ¿Y tú?

ROSA: Siempre he sabido esperar. Tú no. Desde chica lo querías todo en un minuto. Cuando te servían el almuerzo, estabas pidiendo el té y cuando llegaba la hora del té, querías que fuera la hora de comida. Y cuando estábamos a jueves soñabas con el sábado. ¿Para qué?

LILA: Para crecer. Para ser grande y poder comprarme cosas bonitas.

ROSA: Para crecer. ¡Tonta! Apenas uno ha crecido cuando empieza a envejecer.

LILA: Ahora no. Las mujeres ya no tienen edad. (Pausa). Acuérdate de la abuelita, murió de 102 y no los representaba.

ROSA: Pero nunca se quitó la edad.

LILA: Sí, cuando le dio pulmonía y vino el médico, le dijo que tenía 101. Yo en el caso de ella, me habría aumentado. Habría dicho que tenía 110 y habrían venido los fotógrafos y los periodistas y habría salido en el diario. (Pausa. Piensa). Cuando yo llegue a los noventa voy a inventar que cumplo cien años, a ver si me retratan. Con el collar de perlas. ¿Me lo prestarás, Rosa, si me sacan una foto para el diario?

ROSA: Es falso.

LILA: Pero parece verdadero. Y en el diario se verá mejor todavía. Pensarán que soy una persona elegante. Y yo les diré: "siempre me han gustado las perlas, nunca he querido usar otra clase de joyas."

ROSA: Mañana tenemos que llevar a componer el reloj, no podemos seguir así.

LILA: Mañana, ya no importa. Hoy . . .

ROSA: ¿Tienes mucho apuro porque pase la hora? Te lo pregunté hace rato y no me contestaste.

LILA: Sí, tengo apuro.

ROSA: ¿Por qué? Este año a ti no te toca nada.

LILA: Ya lo sé.

ROSA: No me vas a venir a decir que es por mí, por pura bondad.

LILA: Tengo ganas de ver lo que te compras. (Pausa). Rosa . . .

ROSA: ¿Qué?

LILA: ¿Qué te vas a comprar? (Golpes en la puerta). A lo mejor es . . . (Va a abrir. Entra un hombre de mediana edad).

HOMBRE: Buenas noches, señora. ¿Tiene alguna habitación?

LILA: Hable con mi hermana, señor. (El hombre entra).

ROSA: Lo siento, no tenemos ninguna disponible.

HOMBRE: Vaya, que contratiempo.

ROSA: El otro hotel queda sólo a dos cuadras. Frente a la plaza.

HOMBRE: Bien, iré allá entonces. La noche no está para caminar mucho. Recién está por descargarse un aguacero.

ROSA: Así es agosto por estos lados. Un día bonito y al otro lluvia.

HOMBRE: Bueno, buenas noches.

LILA: ¿Me dice la hora, por favor?

HOMBRE: Lo siento, pero no uso reloj. (Sale. Pausa).

LILA: ¿Quieres que ponga la radio?

ROSA: A esta hora no hay nunca nada bueno. (Otra pausa).

LILA: Rosa, ¿y si nos compráramos una televisión?

ROSA: ¿Para qué? Dicen que hace muy mal para los ojos.

LILA: Podríamos verla los sábados, como quien va al cine.

ROSA: Entonces no valdría la pena hacer el gasto.

LILA: Cierto. (Pausa).

ROSA: ¿Oyes? (Se queda tensa escuchando. A lo lejos se oye una campana de iglesia).

LILA: Me tomaría una taza de té.

ROSA: Chist.

LILA: Está haciendo frío.

ROSA: No me dejaste oír. Ahora no sé si son las nueve y media o las diez.

LILA: Yo oí una sola campanada.

ROSA: Fueron varias. (Pausa). Tomemos té.

LILA: Si tú quieres.

ROSA: Y si tienes frío, te vas a acostar y te lo tomas en cama.

LILA: ¿Irme a acostar?

ROSA: A ti siempre te da sueño temprano.

LILA: No tengo sueño, dormí media hora de siesta.

ROSA: ¿Para qué? ¿Para quedarte en pie?

LILA: Quiero estar aquí cuando llegue.

ROSA: Será tarde. El año pasado llegó como a las once y media. Te habías quedado dormida en ese sillón y tuve que sacudirte para que despertaras. Y eso que te tocaba a ti. Este año no vale la pena que te quedes. Yo me puedo poner a sacar un solitario y . . .

LILA: (Ansiosa). No tengo nada de sueño. Prefiero acompañarte.

ROSA: Pura curiosidad. Estarías tanto mejor en tu cama, abrigada. (Se oye el ruido de la lluvia). Fíjate cómo llueve.

LILA: ¿Te molesta que me quede?

ROSA: Se te ocurre. Puedes hacer lo que quieras. (Lila vuelve a sentarse en el sillón del que se había levantado. Rosa la observa un momento). Te va a dar sueño bien luego.

LILA: No. (Se levanta de nuevo, busca una bolsa de tejido y la abre).

ROSA: ¿Qué estás tejiendo ahora?

LILA: (Sacando el tejido). Un sweater.

ROSA: Celeste. ¿Para algún niño?

LILA: No, para mí. Con la falda azul marino se verá muy bien.

ROSA: Un sweater celeste, ¿qué va a decir la gente?

LILA: ¿Por qué? El celeste me quedó siempre bien.

ROSA: Siempre; hace mil años.

LILA: Se que es un poco exagerado. Que a mi edad la gente se viste de negro y de gris. (Pausa). Como las tardes nubladas y las noches de invierno.

ROSA: Te estás convirtiendo en poetisa; hablando de atardeceres y de noches sin estrellas.

LILA: Siempre leo poesías. (Pausa). Y me gustan los colores alegres, diáfanos, puros . . .

ROSA: Como un cielo de primavera sobre los primeros retamos . . .

LILA: (Soñadora). Justamente. (Pausa). No me importa que te rías de mí, Rosa.

ROSA: No, sigue no más. Si no me estoy riendo.

LILA: Y me gustaría que esta casa tuviera las paredes pintadas de color claro y en cada ventana un macetero con flores y todas las piezas estuvieran ocupadas con gente contenta de vivir, risueña, y que hubiera música, alegría y ruido, como era la casa cuando éramos . . . cuando estábamos . . .

ROSA: ¿Vivas?

LILA: Cuando éramos chiquillas y estábamos . . .

ROSA: ¿Vivas?

LILA: Todos juntos.

ROSA: Estamos todos juntos. Los que quedamos: tú y yo. (Pausa. Lila teje un momento en silencio. El ruido de la lluvia se siente muy fuerte).

LILA: Yo tuve un traje de baile celeste. No como este, sino tirando a violeta. (Pausa). Alguien me dijo una vez . . .

ROSA: Que te hacía juego con los ojos.

LILA: Sí. (Pausa). ¿Cómo te acordabas?

ROSA: No sé. (Pausa. Afuera, se oye el temporal). Me acordé; uno nunca sabe porqué se acuerda de las cosas.

LILA: Tal vez porque siente que se hayan ido. (Pausa. Lila teje).

ROSA: Voy a hacer el té. ¿Quieres algo de comer?

LILA: Tostadas. (Pausa. Rosa va a salir). Rosa, ¿abrimos el tarro de mermelada de moras?

ROSA: La mermelada es para el desayuno.

LILA: Sí, pero hoy . . .

ROSA: No. (Sale. Lila vuelve a su tejido. Luego, parece que le da sueño. Cabecea un momento, se da cuenta y vuelve a tejer, esta vez contando).

LILA: Dos derechos . . ., dos revés . . ., dos derechos . . . (Suena el timbre). Dos revés . . ., dos . . . (Se da cuenta que ha sonado y se levanta. Pausa). ¡Rosa! (Nadie le contesta). Rosa, ¿no oyes? (Nuevo silencio. Nuevo timbre. Entonces, llena de curiosidad corre a la puerta y la entreabre). (En el quicio de la puerta aparece un muchacho muy joven. Está empapado por la lluvia y se protege la cabeza con un diario). (Lila abre la puerta del todo y el muchacho entra).

LILA: ¿Trae el telegrama? No lo esperábamos tan temprano.

JOVEN: No, señora.

LILA: Señorita.

JOVEN: No, señorita.

LILA: ¿No lo trae? No comprendo.

JOVEN: Ud. parece que me confunde con el cartero, señora . . ., señorita.

LILA: El muchacho de los telegramas es igual a Ud.

JOVEN: Tal vez, pero no soy yo. Yo no soy él, quiero decir.

LILA: Entonces, quién es. ¿Qué busca aquí?

JOVEN: Lo que se busca en un hotel, señorita. Una habitación.

LILA: ¿Tiene una reservada?

JOVEN: Bueno . . . la verdad es que . . .

LILA: Si no tiene reserva de antemano, lo siento mucho, pero todo está ocupado.

JOVEN: Alguna habrá. Es sólo por una noche. Me arreglaré en cualquier cuartito.

LILA: Señor, este es un hotel decente y no tenemos cuartitos. Si tuviera alguna habitación libre, lo aceptaría. Pero no tengo ninguna.

JOVEN: Entonces, ¿por qué me preguntó si tenía una reserva, si todo está lleno?

LILA: Porque Ud. a lo mejor era . . . Ud. es . . .

JOVEN: ¿Quién?

LILA: Nadie. (Pausa). (Ruido de lluvia muy fuerte).

JOVEN: Fíjese como llueve . . .

LILA: No sé porqué siempre lo imaginé así . . .
JOVEN: He viajado todo el día . . .
LILA: Aunque no sabía que no podía parecerse . . .
JOVEN: Ni siquiera he comido . . .
LILA: . . . y que una noche iba a llegar. (Pausa). Está lloviendo muy fuerte.
JOVEN: Sí, eso era lo que le decía. Y yo estoy muerto de cansancio.
LILA: Lo siento. (Pausa. El joven hace un ademán hacia la puerta, pero se detiene).
JOVEN: Señorita . . ., seguramente hay una habitación reservada . . ., que quizás no se vaya a ocupar.
LILA: ¿Cómo lo sabe?
JOVEN: Igual que en la boletería de los teatros, cuando dicen que las localidades están agotadas, sin embargo, con una buena propina . . .
LILA: ¿Qué quiere insinuar?
JOVEN: Nada, era una comparación.
LILA: Aquí no se aceptan propinas. Sólo para el mozo.
JOVEN: Ya lo supongo. Pero estaba tratando de explicarle que cuando hay buena voluntad todo puede solucionarse. (Pausa). Señorita, ¿hay alguna habitación reservada o no?
LILA: En un hotel, y más del prestigio de éste, siempre hay una habitación reservada.
JOVEN: Pero a veces sucederá que el que ha hecho la reserva no viene.
JOVEN: Hablaba en general. Poco me importa de quién se trate. (Pausa. Mira el reloj). Más de las diez.
LILA: ¿Su reloj anda bien?
JOVEN: Perfectamente. El último tren, en el que yo venía llegó hace un cuarto de hora. Si hubiera una habitación reservada, seguramente ya no la van a ocupar.
LILA: ¿Pueden venir en auto, no?
JOVEN: El camino está cortado a la altura del puente con el temporal.
LILA: Entonces, Ud. cree que nadie puede llegar hasta aquí.
JOVEN: Nadie. (Rosa aparece en la puerta con una bandeja de té).
LILA: Hable con mi hermana, ahí viene.
ROSA: Si tú tienes sencillo, págale tú. Mañana te lo devuelvo.
LILA: No es el telegrama.
ROSA: Entonces, ¿qué quiere?
LILA: Una habitación.
ROSA: (Cortante). No tenemos ninguna. Pruebe en el otro hotel, queda frente a la plaza.
JOVEN: No tienen nada. Con el mal tiempo parece que la gente una vez que se instala no se mueve más.
ROSA: Aquí pasa lo mismo. (Pausa). ¿Viene de Santiago?
JOVEN: Sí, señora.
ROSA: Señorita. (Pausa).
JOVEN: ¿Está segura?
ROSA: ¿De qué?
JOVEN: ¿De que no tienen dónde alojarme?
ROSA: Segura.
JOVEN: Pero no me puedo quedar sentado en un banco de la plaza en una noche.
ROSA: ¿Y qué quiere que le haga? El hotel está completo.
JOVEN: Pero, ella me dijo . . .
ROSA: ¿Qué cosa?
JOVEN: Que había una habitación . . .
LILA: Yo no le he dicho nada . . .
JOVEN: Reservada.
ROSA: Por lo mismo, no puedo dársela a Ud.
JOVEN: El camino está cortado, señora. Si la persona que esperan no ha llegado ya no llegará esta noche. La mejor prueba es que su hermana y Ud. están esperando un

telegrama.

ROSA: No tiene nada que ver.

JOVEN: Que ni siquiera ha llegado.

LILA: Ya no debe tardar.

JOVEN: Ese telegrama puede que sea la persona que . . .

ROSA: No. (El joven mira a Lila. Esta se calla. Pausa).

JOVEN: ¿Podría pasar al baño, por lo menos? Me gustaría secarme un poco.

LILA: Sí, la tercera puerta a la derecha. En el armario hay toallas limpias.

JOVEN: Gracias. (Sale hacia adentro. Pausa).

ROSA: ¿No será un ladrón?

LILA: No tiene cara.

ROSA: Los ladrones nunca tienen cara de ladrones, por eso es que siempre se salen con la suya.

LILA: Además, no tenemos nada de valor. (Pausa). Ni siquiera plata. (Pausa). Tienes que ir al banco mañana, la plata de la semana se me terminó.

ROSA: ¿Un viernes?

LILA: Es que compré un pollo y una botella de vino del Rhin.

ROSA: ¿Para qué?

LILA: Para celebrar. (Rosa no dice nada). Tu compra. (Pausa). ¿Qué te vas a comprar, Rosa?

ROSA: ¿El año pasado te pregunté acaso lo que te ibas a comprar?

LILA: No.

ROSA: Entonces, no veo por qué me preguntas.

LILA: Porque me interesa. (Pausa). Tú no te interesas en las cosas mías, pero yo sí . . . yo me intereso en las tuyas. (Rosa no contesta). No me gusta que tengas secretos conmigo. (Pausa). ¿Has pensado que este año va a ser más?

ROSA: ¿Por qué?

LILA: De ponerte. Un chal, por ejemplo.

ROSA: Ahora con la estufa nueva no necesito chal. (Pausa. Rosa sirve el té. Lo toman en silencio). Lila, ¿te gustaría saber lo que me voy a comprar?

LILA: Sí.

ROSA: Pero yo no te lo voy a decir.

LILA: ¡Vieja bruja!

ROSA: Te devuelvo el piropo, pero la mitad solamente. Con vieja tienes bastante. (El muchacho entra). Y Ud., si está listo, es mejor que se vaya. No lo podemos tener aquí esta noche.

JOVEN: No querría abusar, señora. Pero, ¿podría pedirle una taza de té?

ROSA: Hay un restaurant al frente.

LILA: Ya debe de haber cerrado.

JOVEN: Sí, estaba todo apagado cuando pasé.

LILA: Voy a buscarle una taza. (Casi al salir). Creo que quedó sopa de la comida.

ROSA: No quedó nada.

JOVEN: Con un poco de té será suficiente, gracias. (Lila sale. Pausa). El estómago pide algo caliente con este frío.

ROSA: Siéntese.

JOVEN: Gracias. (Se sienta. Pausa). ¿Le molesta que fume? (Rosa levanta la mano imponiendo silencio).

ROSA: Me pareció oír pasos afuera.

JOVEN: Yo no oí nada. (Rosa se levanta y va a la puerta. Pausa). El viento.

ROSA: El viento. (Se vuelve a producir una pausa larga).

JOVEN: Le pregunté si le molestaba que fumara.

ROSA: Sí. Sufro de asma.

JOVEN: ¡Ah! (Por decir algo). Debe de ser muy desagradable.

ROSA: Sí.

JOVEN: ¿Desde hace mucho tiempo?

ROSA: No veo qué le puede importar. (Entra Lila trayendo una taza y pan).

LILA: Aquí tiene. Le traje pan y mantequilla.
JOVEN: Gracias, señor . . . señorita. (Corta el pan y come ávidamente).
ROSA: Apenas termine, haga el favor de irse. (A Lila). Me voy a rezar el rosario. No me molestes, salvo si llega el telegrama. (Lila no contesta. Rosa sale. El joven va a la bandeja y se sirve té).
LILA: Debe estar helado. ¿Quiere que se lo caliente?
JOVEN: No, gracias. Ya les he causado bastantes molestias. (Pausa. El joven toma té. Lila lo observa).
LILA: Siento mucho . . .
JOVEN: No se preocupe. La lluvia parece que va amainando.
LILA: (Se acerca a él y le dice en voz baja). Si fuera por mí lo dejaría quedarse en cualquier parte. En un sillón. Pero mi hermana es muy estricta.
JOVEN: (En el mismo tono). Así me lo pareció.
LILA: (Con misterio). Se amarga porque es vieja.
JOVEN: ¡Ah! (Pausa). Hay que saber envejecer.
LILA: Cuando se tiene edad.
JOVEN: Naturalmente. Cuando se tiene edad. (Pausa).
LILA: ¿Qué hora será?
JOVEN: Cerca de las once. (Pausa). Señorita, la persona que esperan, ya no va a llegar.
LILA: No volvamos a lo mismo.
JOVEN: Dese a la razón. Ya es muy tarde y . . .
LILA: No esperamos a nadie.
JOVEN: Pero Ud. me dijo . . .
LILA: Yo le dije que teníamos una pieza reservada. Nada más.
JOVEN: Para alguien que iba a venir.
LILA: No, para alguien que no va a venir.
JOVEN: ¿Cómo?
LILA: (Confusa). No, nada. Quería decir que . . .
JOVEN: Por favor, señorita. Estoy muerto de cansancio. No es hora de jugar a las adivinanzas. Si no esperan a nadie . . .
LILA: (Asustada). Hay una pieza reservada . . .
JOVEN: Pero Ud. acaba de decir . . .
LILA: Hay que esperar el telegrama. Ya debe estar al llegar.
JOVEN: ¿Y si no llega?
LILA: Tiene que llegar. (Ansiosa). Y la plata, mañana. Nunca falla. Desde hace años.
JOVEN: ¿Un telegrama avisando . . . ?
LILA: . . . Que no llega. Pero hay que esperar . . . , hay que esperar . . .
JOVEN: ¿Y qué pasa si no llega?
LILA: Ya falta poco. Hay que esperar. Hasta medianoche. Si no . . .
JOVEN: ¿Si no?
LILA: Se pierde el regalo.
JOVEN: ¿Qué regalo?
LILA: Nada. (Pausa). Nada.
JOVEN: Por favor, dígame.
LILA: No.
JOVEN: Señorita . . . , por favor . . . Ud. ha sido tan amable, dígame . . .
LILA: (Muy rápido y en tono bajo). El manda un cheque para pagar la reserva. Y un regalo por la molestia. Un año le toca a Rosa, el orto a mí. Cada una se compra lo que quiere. Pero la condición es no arrendar la pieza hasta pasado medianoche. ¿Comprende?
JOVEN: ¿Y siempre llega el telegrama?
LILA: Siempre. Desde hace años. Siempre con las mismas palabras:
JOVEN: Imposible viaje. Dispongan habitación. Va cheque.
LILA: ¿Cómo sabe?
JOVEN: Se me ocurrió.

ROSA: (Entrando). Esas palabras no las inventó Ud. Alguien se las dijo.
JOVEN: Le juro que no, señora. Fue lo primero que me pasó por la mente. Si yo tuviera que mandar un telegrama, eso es lo que pondría.
ROSA: Pero como Ud. no es quien lo manda.
JOVEN: ¿Está segura? ¿Está segura de que no soy yo la persona que reserva esa pieza todos los años y nunca viene?
LILA: ¿Ud.?
ROSA: No le creo.
JOVEN: Y que por fin vine.
ROSA: No.
JOVEN: Por fin pude hacer el viaje . . .
LILA: ¿Y a qué iba a venir?
JOVEN: (Mirándola). A conocerla. (A Rosa). Y a Ud. también. Después de tantos años de comunicarme con Uds. sólo por telegrama . . .
ROSA: No es cierto.
JOVEN: Es un medio muy poco agradable de entrar en amistad.
LILA: Y si fuera Ud. . . .
JOVEN: Si fuera yo les diría: Aquí tienen. (Saca dinero del bolsillo). Por reserva. Y esto es para Ud., a Ud. le toca este año. (Saca más dinero y lo pone en manos de Rosa, aturdida). Y también para Ud. porque ha sido tan buena conmigo. (Hace lo mismo con Lila). (Las dos se miran perplejas).
JOVEN: Y ahora, ¿me pueden indicar cuál es mi pieza?
ROSA: No.
JOVEN: ¿No, qué?
ROSA: No es verdad.
LILA: Rosa, a lo mejor . . .
ROSA: No. Te digo que es mentira.
LILA: Es que . . .
JOVEN: ¿Para qué iba a reservar la pieza entonces?
ROSA: Eso a nosotros no nos importa.
JOVEN: ¿Es tan raro que alguien quisiera venir a verlas?
ROSA: Nadie ha venido en muchos años.
LILA: No tantos. Acuérdate de ese ingeniero que estuvo aquí después del terremoto. Se quedaba hasta tarde conversando conmigo.
ROSA: De eso hace más de veinte años. (Pausa).
JOVEN: La razón puede ser otra: una mujer. Una mujer a quien conocí en este pueblo, que se murió y cuya tumba yo querría visitar todos los aniversarios. Por eso reservo la pieza. Ya última hora me arrepiento, no tengo valor. ¿Para qué abrir antiguas heridas?
LILA: Sí, eso podría ser.
ROSA: No. Ud. es demasiado joven. A su edad, cuando una mujer se muere, se la reemplaza por otra.
JOVEN: Tiene razón. Me doy por vencido. No soy yo. Pero, era una historia bonita.
ROSA: Aquí tiene su dinero. Y ahora, haga el favor de irse.
LILA: No, espere. Falta tan poco.
ROSA: Hay que esperar hasta medianoche.
JOVEN: ¿Quiere que adelante el reloj?
LILA: Está parado. (Pausa).
JOVEN: Bueno, veo que no hay remedio. Me voy.
LILA: No. Vamos a quedarnos solas otra vez. No tendremos con quien conversar.
JOVEN: No creo que en un hotel falte con quien hablar. Sobre todo si está lleno como éste.
LILA: (Impetuosa). Nunca hablamos con nadie. Desde que estubo aquí el ingeniero . . .
ROSA: Cállate. (Al joven). Es mejor que se vaya. Ya dejó de llover.
JOVEN: Por cierto que es raro que en todo el rato que he estado aquí no he visto a ninguno de sus pasajeros.
ROSA: Se recogen muy temprano.
JOVEN: Ni he oído ningún ruido.

ROSA: A esta hora están todos acostados.
JOVEN: ¿Y nadie toca una radio, siquiera?
LILA: Nadie.
JOVEN: ¿No me irán a decir que es una mentira, que están
Uds. dos solas?
ROSA: En el 22 hay un caballero . . .
LILA: . . . Que tampoco usa reloj.
JOVEN: ¿Y en las demás piezas? ¿Cuántas hay en este
hotel? ¿Quince, veinte?
ROSA: No le contestaremos a ninguna pregunta.
LILA: El hotel está lleno. En el 16 hay una señorita que
tiene un traje de baile celeste, en el cinco un muchacho muy
buenmozo, en el . . . (El joven no la escucha, sale y por un
momento las dos quedan solas, desamparadas. Pausa. El
joven vuelve).
JOVEN: No hay un alma. Piezas vacías, sin muebles.
Nadie. (Pausa). ¿En cuál pieza están los recuerdos? ¿Y en
cuál un caballero misterioso que no llega nunca y hace
regalos?
LILA: El . . .
ROSA: Cállate. (Timbre). El telegrama. (Ninguna se
mueve).
LILA: (Con angustia). ¿Qué te vas a comprar, Rosa?, ¿qué
te vas a comprar? (Nuevo timbre).
JOVEN: Hay que abrir. (Nuevo timbre). ¿Quieren que

vaya yo?

ROSA: No se mueva. (El timbre suena y suena).
JOVEN: ¿Voy?
ROSA: No.
LILA: Déjalo que vaya.
ROSA: No.
JOVEN: ¿Qué diablos pasa aquí? ¿Por qué no quieren que
abra la puerta? (El timbre se calla. Luego de una pausa
vuelve a sonar. El joven va a abrir. Pausa. Vuelve). No había
nadie.
LILA: Ya lo sabíamos.
JOVEN: ¿Entonces . . .?
ROSA: Puede ocupar la pieza. Es la primera de la derecha.
(Empiezan a sonar las campanadas de medianoche).
JOVEN: Gracias. Buenas noches. (Sale).
LILA: ¿Y la plata que nos dio?
ROSA: Se la devolveremos mañana. (Las campanadas han
terminado). Las doce.
LILA: Las doce. ¿Nos acostamos?
ROSA: Sí. (Apaga las luces). ¿Qué te vas a comprar el año
próximo, Lila?
LILA: No sé. Tengo que pensar. Mañana te cuento. (Salen
las dos).

Gabriela Roepke es profesora de Dramaturgia e Historia del Teatro en el Taller Dramático INTAR. Esta obra ya ha sido publicada en la Revista **Mapocho**, de la Biblioteca Nacional, Santiago de Chile, N° 22, Invierno de 1970.





INTAR—Premio del Estado de Nueva York

El 16 de mayo de 1974, INTAR recibió el Premio del Estado de Nueva York, en un evento anual auspiciado por el Concilio de las Artes del Estado. Este premio se le otorgó a INTAR en reconocimiento por la contribución de este grupo al desarrollo artístico de Nueva York. Es la primera vez que este premio se otorga a una organización hispana.

Recibiendo de manos del Gobernador del Estado de Nueva York, el Honorable Malcom Wilson, el premio del Estado 1974, vemos de izquierda a derecha, a Max Ferrá, director artístico de INTAR, Frank Robles, dirigente ejecutivo y actor de la compañía, el Gobernador Wilson y la Directora Ejecutiva de INTAR, Elsa Ortiz de Robles.

Directorio de Grupos Teatrales

CARAS NUEVAS

114 West 14th Street, 3rd floor
New York, N.Y. 10011
Información (201) 420-1185

COMPANIA DE TEATRO REPERTORIO ESPAÑOL

Gramercy Arts Theatre
138 East 27th Street
New York, N.Y. 10016
(212) 889-2850

DUME SPANISH THEATRE

409 West 44th Street, 2nd floor
New York, N.Y. 10036
(212) 765-3457

GRUPO TEATRO ARIEL

Centro de Graduados City
University
33 West 42nd Street
New York, N.Y. 10036
(212) 790-4484

IATI (Instituto Arte Teatral Internacional)

c o Abdón Villamizar
140 West 72nd Street
New York, N.Y. 10023
Informaciones (212) 799-6051

TEATRO RODANTE PUERTORRIQUEÑO

124 West 18th Street, 6th floor
New York, N.Y. 10011
(212) 691-9453

TUNY (Teatro Unido de Nueva York)

2374 Pitkin Avenue
Brooklyn, N.Y. 11207
Informaciones (212) 342-4721

INTAR (Internacional Arts Relations)

508 West 53rd Street
New York, N.Y. 10036
Dirección de correo:
Box 254, Elmhurst St.
Flushing, N.Y. 11380
P.O.Box 788, Times Sq. St.
N.Y., N.Y. 10036
(212) 426-2852
(212) 582-9875
(212) 582-6756

LATA (Latin American Teatrical Association)

114 West 14th Street, 3rd floor
New York, N.Y. 10011

LATE (Latin American Theatre Ensemble)

P.O. Box 773
Ansonia Station
New York, N.Y. 10023
Informaciones (212) 362-9747

NUESTRO TEATRO

277 Park Avenue South
New York, N.Y. 10010
(212) 673-9430

PRODUCCIONES GAMA

c o Arnaldo Rodríguez
330 East 26th Street
New York, N.Y. 10010
Informaciones (212) 683-3279

REPERTORIO VII

277 Park Avenue South
New York, N.Y. 10010
(212) 673-9430

SPANISH-ENGLISH EN- SEMBLE

THEATER (Duo)
P.O. Box 4357
Grand Central Station
New York, N.Y. 10017
Informaciones (212) 541-4186