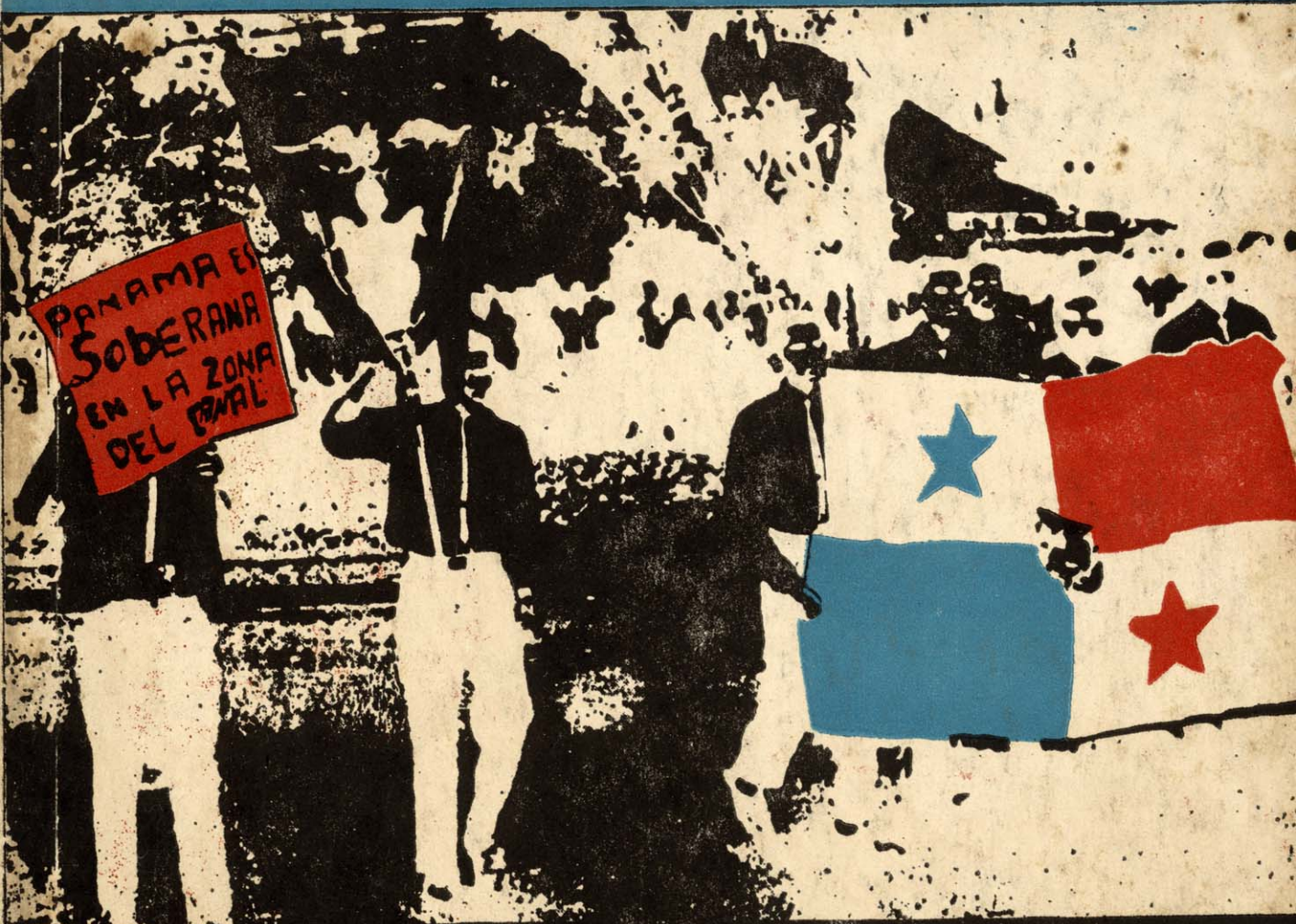


CONJUNTO

Teatro
Latinoamericano
Casa de
las Américas

30







Auto 35

CONJUNTO

CONJUNTO N. 30
octubre - diciembre de 1976, La Habana, Cuba

Director: **Manuel Galich**

Secretario de redacción: **Francisco Garzón**

Diseño y emplane: **Umberto Peña, Rubén Robledo.**

Redacción: **Casa de las Américas, G y Tercera,**
El Vedado, La Habana, Cuba.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.

No se devuelven originales no solicitados.

Inscrita como impreso periódico en la Dirección
Nacional de Correos, Telégrafos y Prensa.

Permiso No. 81224/173.

Unidad Productora 04 "Urselia Díaz Báez".

LA CASA DE LAS AMÉRICAS, CONSECUENTE CON SU PROPÓSITO DE ESTIMULAR LAS EXPRESIONES CULTURALES DE AMÉRICA LATINA, ESPECIALMENTE AQUELLAS QUE NO ENCUENTRAN CAUCE BASTANTE PARA SU DIFUSIÓN, CREÓ LA REVISTA CONJUNTO DEDICADA AL TEATRO LATINOAMERICANO. POR ESO, EN LAS PÁGINAS DE ESTA REVISTA SE RECOGEN ESTUDIOS CRÍTICOS, TEÓRICOS O INFORMATIVOS DEL MOVIMIENTO TEATRAL LATINOAMERICANO; TEXTOS COMPLETOS DE OBRAS INÉDITAS Y NOTICIAS SOBRE ACONTECIMIENTOS TEATRALES DE NUESTRA AMÉRICA. CREAMOS CUMPLIR CON UN DOBLE OBJETIVO: OFRECER UN CAMPO PARA DIFUNDIR LO QUE HACEMOS Y PENSAMOS EN TEATRO Y ROMPER LA INCOMUNICACIÓN ENTRE NUESTROS TEATRISTAS.

índice

- 3** Viene el sol con su sombrero de combate puesto ●
Raúl Alberto Leis Romero.
- 35** Hacia la popularización del teatro en Costa Rica ●
Oscar Castillo.
- 44** Teatro de creación colectiva de la comunidad ● Francisco Garzón Céspedes.
- 70** Brasil / Entrevista a Otto Buchsbaum Teatro de
Encontro Ao Povo ● Terensinha Pereira.
- 76** Reportaje gráfico del Grupo de Teatro La Candela
de Bogotá en Guadalupe años sin cuenta.
- 82** Atención y participación / Creación colectiva ● Helena Sassone.
- 85** El Galpón no ha muerto ● Ugo Ulive.
- 88** Entrevista a Rubén Yáñez: El Galpón en México: La
lucha antifascista y el trabajo de la solidaridad ●
Francisco Garzón Céspedes.
- 93** Entre actos ● Carlos Espinosa Domínguez.
- 107** Índice de la revista Conjunto —números 16 al 30.

El próximo 9 de enero se cumplirán trece años de la masacre zoneita-yanqui, contra el pueblo de Panamá, en 1964. A mediados de septiembre de este año, provocadores procedentes de la Zona, agentes yanquis de la CIA, intentaron crear un clima similar al creado en Chile, preparatorio de la "desestabilización" del gobierno de Allende. Otro tanto pretenden hacer con el gobierno patriótico de Torrijos. Esos son otros tantos episodios de una historia que se remonta, por lo menos a 1856, cuando se produjo el de la tajada de sandía. Hace exactamente ciento veinte años. **Conjunto** publica, por ello, esta obra del dramaturgo panameño Raúl Alberto Leis Romero, como homenaje al pueblo del Istmo y en solidaridad con su lucha por la reivindicación de su plena soberanía y de su integridad territorial.

PANAMA

VIENE EL SOL CON SU SOMBRERO DE COMBATE PUESTO

Raúl Alberto Leis Romero

ACLARACION NECESARIA

Esta obra pretende transmitir parte de la historia rebelde panameña y la necesidad de seguir haciéndola con cuotas de lucha y liberación.

En la construcción de la obra se han utilizado innumerables referencias históricas, coplas populares, cantos indígenas kunas.

Esperamos constituya un aporte a la tarea de organización popular para la recuperación social del Canal.

1856, 15 de abril martes
en la tarde
eran las seis
cuando

dicen que era negro
un vendedor de sandías y frutas
como estrellas
gritó hijo de puta
y los negros todos de Ciénaga
Playa Prieta
Arrabal

corrieron
armados los dientes
y los ojos

El miedo dicen cerró los hoteles

BENJAMIN RAMON

PERSONAJES

ACTOR 1	MUJER ELEGANTE
ACTOR 2	MUJER DESCALZA
ACTOR 3	INDIO
ACTOR 4	CARGADOS DE BULTOS
ACTOR 5	CURA
ACTOR 6	PISTOLEROS
OBRERO 1	MIGUEL
OBRERO 2	VENDEDORES
OBRERO 3	NORTEAMERICANOS
OBRERO 4	JACK OLIVER
CAPATAZ	EL GOBERNADOR
JUANCHO	EL CORRESPONSAL
FELIPE	JEFE DE GENDARMERIA
ANUNCIANTE	BOTERO
TRABAJADORES DEL FERROCARRIL	CABALLERO
JOSE MANUEL LUNA	VOZ
AGUADOR	

PRÓLOGO

Un grupo de seis actores en el centro del escenario. Visten normalmente sin ningún disfraz ni aditamento. Están conversando en voz baja.

- ACTOR 1** (Mira al público alzando la voz.) ¡Compañeros! ¡Compañeros! (Los demás hacen silencio y miran sonriendo al público.) Estamos aquí reunidos para presentarles una obra de teatro. Esto significa desde un punto de vista dramático la consecución de...
- ACTOR 2** (Interrumpiendo al Actor 1.) Déjate de mañas. (Al público.) El siempre toma la actitud de conferencista y eso no es válido en estos momentos, debemos...
- ACTOR 3** (Interrumpiendo al Actor 2.) Espera. Espera un momento. (Al público.) Y él siempre toma la actitud del que regaña. Lo que queremos es en pocas palabras presentarles y compartir con ustedes una historia "increíble". Lo de "increíble" va entre comillas. ¿Verdad que es un problema pronunciar una palabra entre comillas?
- ACTOR 4** (Tomando el hilo.) La historia que les presentamos quizás la conozcan.

- ACTOR 5** Y quizás no.
- ACTOR 4** Es un intento no tanto que la conozcan sino que también la comprendan y la critiquen y la comenten...
- ACTOR 1** Y la repitan.
- ACTOR 6** **(Siempre mirando al público.)** ¡No se puede repetir igual, son circunstancias históricas diferentes!
- ACTOR 1** ¿Muy diferentes?
- ACTOR 3** **(A los actores. Conciliatorio.)** Bien compañeros. ¿No creen que estamos discutiendo un poco en el aire? Creo que eso lo dirá toda esta gente que ha venido hoy aquí. Si somos lo bastante claros.
- ACTOR 2** En resumen. Esta obra la hemos discutido bastante entre nosotros y comienza así...
- ACTOR 3** Antes acuérdense de una cosa: Esto es una obra de teatro y nosotros somos actores, bueno, eso intentamos.
- ACTOR 1** Y ustedes son el público.
- ACTOR 2** Y ser público es una cosa bien seria.
- TODOS** ¡Pero bien seria!
- ACTOR 6** Significa que entre este escenario y ustedes no hay ninguna pared, muro de cristal o vallas. Y que la obra los puede alcanzar a ustedes en cualquier momento.
- ACTOR 5** Al igual que nos tiene que golpear constantemente toda nuestra historia como país para entender nuestro presente y futuro.
- ACTOR 4** Pues no se puede seguir cubriendo con un velo el pasado y que nos suceda como en Macondo cuando el público perdió la memoria.
- ACTOR 2** **(A los demás actores. Señalando al público.)** Creo que hay que ponerlos en su lugar. **(Al público.)** Vamos a decirles lo que queremos de ustedes.
- ACTOR 3** No queremos un público pasivo.
- ACTOR 6** Ni individualista. No queremos que cada uno de ustedes nos mire desde su asiento como si fuésemos un televisor o pantalla de cine.
- ACTOR 2** No tenemos cara de televisor o de pantalla de cine. Si no, estaríamos diciéndoles comerciales. **(Pone una sonrisa comercial y hace el mimo de un anuncio de pasta dental.)** O haciendo de agentes secretos supersexuales. **(Hace mimos de agentes secretos supersexuales.)** O de Kon-Fú. **(Hacen gestos de Kon Fú.)**
- ACTOR 1** Si ustedes siempre nos evalúan a nosotros. También nosotros podemos evaluarlos a ustedes y poder decir más adelante...
- ACTOR 6** Si han fracasado o no como público y eso es muy serio.
- ACTOR 1** Al decir serio no les decimos que no se puede reír. Lo decimos desde el punto de vista de la responsabilidad. Pues el teatro debe ser una

forma dialéctica y viva de comunicación que trate de establecer la responsabilidad histórica del individuo dentro de la sociedad: cada hombre es responsable de la vida de los demás y en consecuencia de la suya, y por lo tanto, responsable de todo lo que sucede en el tiempo.

ACTOR 3

¿Ven que le gusta echar discursos? (A los demás.) Bueno, ¿arrancamos o no arrancamos?

TODOS

¡Arrancamos!

Se disuelven apresuradamente. Traen una caja con el vestuario y comienzan unos a vestirse y otros a armar la escenografía. Todos frente al público.

PRIMER ACTO

Escena 1. Selva de Panamá, 1852. Los obreros tienden las líneas del ferrocarril.

La escena a oscuras. Aparece un letrero iluminado.

"Título oficial"

1852: "Los Estados Unidos de Norteamérica. País en pleno progreso. Líder y campeón de la democracia mundial. Se encuentra en plena tarea heroica de unir el Atlántico al Pacífico y viceversa; con el primer ferrocarril transamericano para beneficio del Comercio Mundial y la Paz."

Se oculta el letrero y aparece otro.

"Título No - Oficial"

"Los obreros de varias nacionalidades y razas construyen el ferrocarril de Panamá con capital norteamericano. El ferrocarril será la empresa más lucrativa del siglo XIX. Su capital de un millón de dólares se multiplicará por más de cien millones en dos años. Sus acciones serán las de más alta cotización en la bolsa de Nueva York en su época. Su construcción permitirá que los gringos puedan explotar el oro de California —región recién usurpada a México—. En su construcción murieron muchos hombres: 293 blancos. De la cantidad de negros, latinos y chinos, que eran la mayoría, no se sabe. La Panamá Railroad Company no llevaba registro de esos muertos."

Desaparece el letrero. La iluminación de un verde intenso, lujuriente que incluirá al público. Sonidos lejanos de animales tropicales. Se siente un fuerte olor a alquitrán cocinándose. Aparecen cuatro obreros totalmente embarrunados y ennegrecidos. Transportan un tramo de riel y un tronco o durmiente. Colocan el durmiente en el piso y el riel encima y comienzan a martillar estruendosamente por varios minutos.

- OBRERO 1** (Se detiene.) ¡Alto! (Los otros continúan sin escucharlo.) ¡Alto! ¡Coño! (Cesan de trabajar y lo miran sorprendido.) Me siento mal. De verdad. Me siento muy mal. (Se sienta en el durmiente.)
- OBRERO 2** ¿Qué sientes? (Le toca la frente.)
- OBRERO 3** ¿Cólera Morbo?
- OBRERO 2** ¿Bubónica?
- OBRERO 4** ¿Malaria Perniciosa?
- OBRERO 2** ¿Yellow Jack?
- OBRERO 1** (Mira al Obrero 2.) ¿Fiebre amarilla? ¡La virgen no lo quiera!
- OBRERO 2** Puede ser. Esta mañana murieron un cartagenero y siete chinos más de eso.
- OBRERO 4** Ya nos estamos acercando a Barbacoa. Tomemos un descanso.
- OBRERO 3** Vigilemos. Puede llegar el gringo y si nos ve quietos nos despide.
- OBRERO 2** Hagámosle sombra. (Obreros 2, 3 y 4 van y vienen. Arman con cañas y palmas una frágil cobertura para Obrero 1 que se acuesta temblando.)
- OBRERO 3** ¿Nadie tiene nada para darle?
- OBRERO 4** Yo sólo tengo un poco de ron. (Saca una botella.)
- OBRERO 3** ¡Dáselo!
- OBRERO 2** ¿De dónde son ustedes?
- OBRERO 3** Yo soy jamaicano. Me dedicaba allá en la Isla a trabajar en las plantaciones de los ingleses.
- OBRERO 4** Y yo irlandés. Me hizo salir el hambre. (Pausa. Al Obrero 2.) ¿Y tú?
- OBRERO 2** Soy de aquí. Del Istmo. Mis hermanos y yo cargábamos a los gringos viajeros en el camino de Cruces. Conseguimos una mula pero un gringo la mató de un perdigonazo.
- OBRERO 3** ¿Y por qué la mató?
- OBRERO 2** La mula no quiso caminar. El gringo le leyó a la mula un pasaje del libro de los Mormones. Luego le dijo que caminara en el nombre de Dios. Pero la mula ¡qué va! ni un pasito pa' lante ni un pasito pa' tras. Y ¡pum! le metió un balazo por infiel y le dijo que estaba maldita. (Ríen.)
- OBRERO 3** (Al Obrero 1.) ¡Ey tú! ¿De dónde eres? (Silencio.) ¡Oye! (Lo examina.) Este está muy mal. Está ardiendo.
- OBRERO 4** No podemos hacer nada hasta que llegue el Capataz para llevarlo. Creo que es o era gallego.
- OBRERO 3** (Da manotazos en el aire.) Ya llegan los mosquitos...

- OBRERO 4** Y hay millones. Hagamos fuego. **(Van y encienden una fogata.)**
- OBRERO 3** Así es mejor. La leña verde los ahuyenta más rápido. **(Mirando al Obrero 1.)** Se está muriendo.
- OBRERO 2** ¿Y si cuando viene el Capataz se enfurece al ver que detuvimos el trabajo?
- OBRERO 3** No podemos dejarlo allí tirado ni llevarlo tampoco. No llegaríamos lejos. La locomotora debe venir a buscar a las cuadrillas. Pronto va a atardecer.
- OBRERO 2** ¿Y si ya es tarde para él? **(Señala al Obrero 1.)**

Silencio. Pausa.

- OBRERO 4** **(Saca una pipa y la enciende. Fuma.)** No han escuchado eso de que debajo de cada durmiente de este maldito ferrocarril está enterrado un hombre. A ellos no les importa los que morimos sino los que vivimos para sacarnos el jugo y exprimarnos en su provecho.
- OBRERO 2** Dice la gente que en las noches salen los muertos a recorrer las líneas. Y sobre todo los chinitos...
- OBRERO 3** Como se han matado los chinos. Se ahorcan de sus moños en la playa.
- OBRERO 4** Más los mata la nostalgia que la fiebre y las privaciones. Se pasan los días recordando sus familias, su tierra y sus retoños de bambú. Yo también recuerdo las verdes planicies y los tréboles...
- OBRERO 2** **(Interrumpe.)** Esos gringos sí son berracos. Pensar que sobre nuestro sudor pronto comenzará a pasar todo el oro de California y ...

El ulular del silbato del tren resuena larga y violentamente, sobresaltando a los obreros. Quedan inmóviles con sus instrumentos en las manos —menos el Obrero 1—. La iluminación se vuelve amarilla —incluyendo al público—. Una locomotora de cartón en pequeña escala se acerca del fondo. Sobre esta el Capataz a horcajadas asiendo la locomotora con unas cuerdas similares a riendas, vestido de maquinista y con un gran sombrero de vaquero norteamericano.

- CAPATAZ** **(Profiere sus exclamaciones con el ritmo del silbato del tren.)** ¡Oooo oooooo! ¡Gooooold! **(Llega hasta donde están los obreros. Con acento norteamericano.)** ¡Malditos! Los voy a suspender. Voy a botarlos a todos ustedes. ¡Cómo se atreven a parar el camino de hierro, hijo de la California. **(Canta.)**

Hemos hecho 24 kilómetros a Bahía Soldado
 Ahora vamos llegando a Barbacoa
 Luego vendrá el tramo hasta Culebra
 Y pronto estará todo ya terminado.
 ¡No paren malditos, por dios, no paren!

(Se pone de pie sobre la locomotora. Con tono discursivo.) John August Sutter en enero de 1848 descubrió ¡Oro! en el Valle de Sacramento en California. Poco tiempo después mi país le hizo el gran favor de quitarle a los nativos mexicanos esas tierras. **(Se proyectan trozos, de**

película de vaqueros matando mexicanos.) Antes también les habíamos hecho el favor de quitarles Texas. Todos estos favores en función del beneficio al comercio mundial. Los salvajes pieles rojas **(Trozos de películas de vaqueros matando pieles rojas.)** no nos dejan pasar por nuestro país para llegar al oro. Dios escogió esta miserable tierra para tener el honor de que pasara toda nuestra gente y nuestra riqueza. Les damos trabajo a todos ustedes. ¿¿Cómo osan entorpecer nuestra labor? **(Silencio.)**

OBRERO 2 Mire "Mister" es que el gallego está muy mal. Se está muriendo. Es la fiebre "Mister".

OBRERO 3 No podíamos dejarlo tirado a un lado de la vía y seguir trabajando.

CAPATAZ ¡Alto! ¡Alto! ¿Pero cómo se atreve a enfermarse? Para eso están los momentos de descanso. Los días libres. Las barracas ¿Cómo se atreve a enfermarse siendo de las cuadrillas de avance, de los primeros, de los gloriosos primeros?

OBRERO 2 ¿Cuál descanso? ¿Cuáles días libres? "Mister".

CAPATAZ **(Hace caso omiso.)** ¿Dónde está ese español flojo? **(Se acerca al Obrero 1.)** ¡Páarate! ¡Arriba! **(Lo pateo.)** ¡Arriba!

OBRERO 3 **(Se interpone.)** No puede, está agonizando.

CAPATAZ **(Se arrodilla ante el Obrero 1.)** Comprende... No te enfermes... Muchos mueren... Nos hace falta mano de obra... Tú eres medio blanco, no te puedes morir...

OBRERO 3 **(Al público.)** ¡Acaso los blancos no mueren! Aquí todos los obreros tenemos el mismo color: barro, hollín y mugre. La muerte no distingue entre nosotros.

CAPATAZ **(Con los ojos anegados. De rodillas ante el Obrero 1.)** Te voy a leer la Declaración de nuestro amado Presidente Franklin Pierce **(Se escucha un marcha marcial.)** y te recuperarás de tu enfermedad. Comprenderás el destino nuestro. **(Sacando tembloroso un papel arrugado.)** "La política de mi administración no será controlada por actitudes tímidas por miedo a la expansión territorial. Sin duda, nuestra actitud como nación y nuestra posición en el mundo nos permite la adquisición de ciertas posesiones no de nuestra jurisdicción, eminente y te importante para nuestra protección... esenciales para la preservación de nuestros derechos comerciales y la paz del mundo". **(Guarda el papel.)** Amén. **(Zarandea la Obrero 1.)** ¿Entiendes? Lo ha dicho el Presidente de Estados Unidos hace algunos días ante la sesión inaugural del Congreso... Nos expandimos. Crecemos. ¡Crecemos! **(De pie con los brazos en cruz. Se proyectan fotos y grabados de la construcción del ferrocarril de Panamá. Con tono de sacerdote en misa cantada.)** Por esta vía pasarán más de 400 000 pasajeros...

OBRERO 2 **(Con el mismo tono.)** Y esta vía matará a Chagres, Nombre de Dios, Portobelo y otros pueblos...

CAPATAZ Pasarán 700 millones de dólares en oro de California...

OBRERO 3 Producirá la cesantía y la miseria de muchos obreros al concluir las obras de construcción.

CAPATAZ Serviremos al comercio mundial...

OBRERO 4 Servirá a su propia expansión...

CAPATAZ Ayudaremos al desarrollo de esa región...

OBRERO 2 Nos hará más dependientes de ustedes. Solo usarán la zona de tránsito, como eso. ¡Como tránsito!

CAPATAZ Pasará mucho dinero...

OBRERO 3 Pero al pueblo nada le quedará...

CAPATAZ (Interrumpe la letanía.) Despierta. Levántate. (Zarandea al Obrero 1.) Párate. Camina. Sirve. Produce.

OBRERO 4 (Lo examina.) Lo siento "Mister". Está frío.

CAPATAZ (Al Obrero 1.) ¡Traidor! (A los demás) ¡Vámonos!

ACTOR 2 ¿Y el difunto?

CAPATAZ (Irónico.) Sigamos la leyenda. Entiérrenlo bajo un durmiente. No, mejor quédate tú solo a sepultarlo, (Señala al Obrero 2.) no puedo desperdiciar más hombres.

OBRERO 2 Pero ¿cómo regreso "Mister"?

CAPATAZ Eso es problema tuyo ¿No eres nativo? ¿No son tus selvas? Mañana te espero al amanecer. ¡Ah! y si quiero que lo entierren es para que no ocurran más plagas. (A los otros.) ¡Vámonos! (Se sube de un salto espectacular a la locomotora y la aúpa como si fuera un corcel. La locomotora se mueve y detrás marchan los obreros cabizbajos. La luz se atenúa y oscurece.)

ESCENA 2

El obrero Juancho cava la tumba del gallego y conoce a un fugitivo.

El Obrero 2: Juancho cava lentamente con una pala. Penumbras.

JUANCHO Lo enterraré aquí mismito donde va el próximo durmiente. ¡Pobre! No lo conocí mucho. Llegó hace apenas un par de días. Quizás tenga su familia esperándolo allá, en la madre patria. Nunca lo veré más. Aquí pasará los siglos de los siglos. ¡Tanta gente pasándole por encima! No estará tranquilo. Ojalá que su fantasma le jale las patas al capataz y lo espante todas las noches. ¡Ja! (Canta congo.)

Los blancos no van al cielo
 Por una solita maña
 les gusta comer panela
 sin haber sembrado caña.

¡Ay! Siembren arró colorao
Siembren arró, mujeres,
Siembren arró, colorao
Siembren arró, paisano,
Siembren arró, con la mano.

Llega Felipe el fugitivo. Se le acerca despacio por detrás.

FELIPE "Quiubo" paisano.

JUANCHO ¡Cristo del Gran Poder! Es el gallego. . . **(Cesa de cavar. Queda musitando una oración ininteligible con los ojos cerrados.)**

FELIPE Calma. No soy ningún espanto. Me llamo Felipe.

JUANCHO **(Se voltea.)** ¡Ay! Casi me matas del susto. ¿Qué haces por acá?

FELIPE Paseando. . . ¿Cómo te llamas? ¿Tienes algo de comer?

JUANCHO Me llamo Juancho y no hay nada de comer. ¡Ah! Quizás algo de ron, si el difunto no se lo aventó todo.

FELIPE **(Busca.)** Sí, aún queda algo. **(Se lo toma.)** Cae bien.

JUANCHO ¿Desde cuándo se te ocurre pasear por estas regiones, compadre?

FELIPE La verdad es que no paseo sino que huyo.

JUANCHO ¿A qué le huyes?

FELIPE Al Ran Runnels, al gringo que se encarga de perseguir y matar gente en la zona del camino y es pagado por los extranjeros.

JUANCHO ¡Ah, ya! Ellos dicen que persiguen sólo a los ladrones.

FELIPE Pues no es cierto. Yo no soy ladrón.

JUANCHO ¿Y qué te pasó compadre? **(Toma asiento.)**

FELIPE Yo soy de la Ciénaga, del Arrabal de la Ciudad de Panamá.

JUANCHO Tengo familia por los lados de la Ciénaga, pero soy de Cruces.

FELIPE Mira lo que pasó fue esto. . . **(Pausa.)** Fue el 19 de mayo hace dos años. Un pelao que vendía el periódico **El Panamá Echo** fue acusado de robarse unos 500 pesos del baúl de Mrs. Need, el editor...

JUANCHO Claro, me acuerdo. La noticia se regó por todas partes. Los gringos agarraron al "pelaíto" y lo llevaron a la imprenta del señor Morel. . .

FELIPE Y te acordarás que la gente se apelotonó afuera de la imprenta y clamaba por la libertad del "pelao". Dispararon contra la multitud que respondió con piedras. . .

JUANCHO Sí, y luego rescataron al periodiquero y lo llevaron aclamado por las calles. Los gringos dispararon nuevamente y hubo muertos y heridos.

- FELIPE** Yo me encontraba por los extramuros de la ciudad, por Santana. La gente de afuera se unió con la de adentro y el Gobernador Díaz tuvo que mandar patrullas a contenernos. Luego todo se tranquilizó. **(Pausa.)**
- JUANCHO** ¿Y entonces?
- FELIPE** Me acusaron de asesinar a un gringo en la revuelta. Ran Runnels me fue a buscar con su pandilla armada con sus Colts y Wels Farge 315, y me encontraron en pleno arrabal de la Ciénaga, la gente los apedreó y casi lo linchan, mientras, yo aprovechaba para tirarme al monte y por aquí ando...
- JUANCHO** ¿Dónde vivías en el arrabal?
- FELIPE** En la calle Juan Ponce. Mi madre es Petra la esclava tercerona. Me hizo manumiso cuando yo tenía 15 por 200 pesos. 200 pesos. ¡Cómo envejeció, trabajando para ganárselos! Era esclava del Obispo. ¡Ah, mi nombre es Felipe Oye... Ten cuidado con decir que me has visto o algo así. En ello me va la vida.
- JUANCHO** Soy una tumba.
- FELIPE** Espero que cerrada... Hablando de tumbas, ¿qué pasó aquí?
- JUANCHO** Nada. Que el compañero este se murió de la fiebre por la tarde y el capataz me ordenó lo enterrara bajo un durmiente y eso hago. Espero que no duerma el difunto y espante al gringo...
- FELIPE** ¡Hijo e' puta!
- JUANCHO** ¡Dos veces!
- FELIPE** Te voy a ayudar. **(Ayuda a cavar. Cantan mientras trabajan. Tambor del Darién.)**
- JUANCHO** Tan estrellado está el cielo
con estrellas menuditas
Así se pone mi amor
cuando lo tengo a la vista.
- AMBOS** Ajé la Rita Rosa.
- JUANCHO** Qué es esa que ha salido
que lleva la enagua afuera,
con sus caderas tan anchas
que parece cartagenera.
- AMBOS** Ajé la Rita Rosa.
- JUANCHO** De las estrellas del cielo
tengo que bajarte tres,
para hacerte una corona
como la de San José.
- AMBOS** Ajé la Rita Rosa.

FELIPE Calle la boca, calla
que no tenés un porqué,
estando la boca callada
te libras de un revólver. (Al cantar se hizo aguda la palabra.)
Juancho suspende y lo mira con temor. Se miran por un rato y rompen a reír. Juancho le da la mano.

JUANCHO Tienes un amigo y te ayudaré cuanto pueda.

AMBOS Ajé la Rita Rosa
Ajé la Rita Rosa.

ESCENA 3

Un anunciante reúne a un grupo de trabajadores del ferrocarril a la hora de comer y les anuncia los productos. Cualquier lugar de las obras, grupo de obreros y entre ellos Juancho.

ANUNCIANTE (Hablando a través de un embudo de cartón. Viste pintorescamente incluyendo en su atuendo una serpiente que le rodea el cuello.) Acérquense señores. Vean lo increíble. Lo nunca visto. El producto más espectacular en la historia de la medicina. Lo más grandioso.

VOZ DEL GRUPO ¡Habla rápido! ¿Tu culebra no habla? **(Risas.)** ¿Qué traes?

ANUNCIANTE Ojalá hablara la desgraciada. Traigo lo mejor del mundo. ¡La zarzaparrilla del Dr. Ayer! Repito... ¡La zarzaparrilla del Dr. Ayer! ¡Gran depurativo de la sangre! ¡Tónico nervioso y corroborante!

JUANCHO ¿Y no cura del "Yellow Jack"?

ANUNCIANTE Eso no lo cura ni papa Dios que baje del cielo. ¡Pero amigos! ¡Sí ataca y echa fuera todos los humores!

VOZ DEL GRUPO ¿Hasta el mal humor? ¡Dáselo al Capataz! **(Risas.)**

ANUNCIANTE Cuidado te oyen y me echan de aquí. ¡Cura las erupciones cutáneas! ¡Devuelve la vitalidad perdida!

VOZ DEL GRUPO ¿Ese menjurje me servirá para cuando vayamos a la Casa de Todas las Naciones?

ANUNCIANTE ¿A ese burdel? ¡Claro! Pruébalo y verás... ¡Da fuerza a los débiles! y por medio de este excepcional medicamento los alimentos se meten al cuerpo y goza de un sueño reparador y de las dulzuras de la vida!

JUANCHO (Se le acerca José Manuel y Juancho lo ve.) José Manuel Luna. ¡Hom-bre! (Se abrazan.) ¿Cómo va esa Parita?

JOSE ¿Y esas Cruces? (Se apartan del grupo y del Anunciante que sigue gesticulando.)

JUANCHO Cruces son las que llenan el camino de hierro, José...

- JOSE** Eso es cierto pero hay trabajo.
- JUANCHO** También es cierto, pero hasta cuándo viejo, cuando se acaben las obras. ¿Qué pasará? Ciertamente, los muleros, los arrieros, los sirvientes, los obreros, tienen trabajo. Pero... ¿Cuándo se acabe el oro? ¿Si se van los gringos? Pero... Dime. ¿Qué haces tú?
- JOSE** Sigo en lo mismo, vendiendo cositas: frutas, verduras... Tengo mi puestecito allá en la ciudad de Panamá.
- JUANCHO** ¿Y qué te trae por aquí?
- JOSE** Vengo a ver a mi cuñado para arreglar algunos asuntos.
- JUANCHO** Cundo vaya a Panamá te voy a ir a visitar.
- JOSE** ¡Cómo no! Saludos a todos, compadre. **(Mutis. Juancho se acerca al grupo.)**
- ANUNCIANTE** ¡Hace crecer el pelo a los calvos y le tumba el vello a las mujeres! ¡Zarzaparilla del Dr. Ayer! Fabricado por T. C. Ayer y C. A. Lownell, Massachusetts, Estados Unidos de América.
¿El precio? ¡Un miserable peso!
- JUANCHO** **(Al público.)** Nos ponen la enfermedad y nos quieren vender el remedio... ¡Y qué remedio!
- ANUNCIANTE** **(Al público.)** ¡El mejor remedio! ¡Sí, la Zarzaparilla del Dr. Ayer! ¡Fábulosa! **(Todo el grupo, menos Juancho, se lanza sobre el Anunciante solicitando el producto.)**

SEGUNDO ACTO

ESCENA 1

Panamá 1856. El aguador habla de la situación

La escena desierta sin ninguna decoración, iluminación amarilla que incluye al público. Entra el aguador jalando de una mula de madera sobre ruedas, esta va cargada con varios barrilitos rezumando agua por varios agujeros semicubiertos de manojos de hierba. El aguador o aguatero viste harapos.

- AGUADOR** ¡Agua! ¡Agua fresca! **(Lo repite varias veces. Al público.)** Soy el aguador. Mi trabajo es muy sencillo. Viajo cada mañana a la parte exterior de la muralla que rodea a la ciudad de Panamá. Lleno mis barrilitos con agua de un manantial escondido en un naranjal por las Sabanas. Luego en la tarde regreso a la ciudad y lleno las enormes, frescas y coloradas vasijas de barro que mis clientes colocan bajo la penumbra de cada balcón, de agua pura y cristalina. Como ven es un trabajo muy sencillo. Este es el año 1856. Panamá es un Departamento de Colombia. Hace poco se acaba de inaugurar el ferrocarril y los panameños no han salido beneficiados, sobre todo los del arrabal de la Ciénaga que se vieron excluidos de sus ocupaciones absorbidas

estas por la Compañía del Ferrocarril controladas por intereses norteamericanos. Todos tienen la esperanza de que quede algo de todo este oro de California que está pasando y pasará por aquí. ¿Que cómo es la ciudad?

Entran varios actores con letreros escritos con grandes letras y los colocan verticalmente en diversos soportes de cara al público. Hacen mutis. Los carteles dicen:

Cantina San Carlos,
Oficina de la Pacific Mail Lines,
Bazar,
Casa de la Railroad Company,
Ocean Hotel,
Pacific Hotel,
Tienda de McAllister,
Casa de Todas las Naciones (prostíbulo.)

AGUADOR

Sí, es una ciudad de servicios a los de afuera, a los pasajeros. A los que vienen de Aspinwall o sea Colón, recién llegados de Nueva York y Nueva Orleans, que cruzan el Istmo y llegan a esta ciudad para embarcarse rápidamente hacia donde está el oro y la felicidad: California, Nuevo México, Oregón. A los que hacen el viaje contrario y que vienen frustrados y fracasados la mayoría, con la certeza que el oro no se conseguía con sólo arrancar una mata de hierba y sacudir sus raíces. ¿Cómo son sus habitantes? Hay de todo. La mayoría somos panameños. Una gran cantidad viviendo en los arrabales de los extramuros en casitas de paja y barro. Como si fueran barriadas de brujas. ¡Perdonen! Aún no se les puede poner ese nombre. . . A los habitantes de esta ciudad se les puede dividir en tres tipos según lo escribió un visitante que también pasó por aquí. Una minoría nativa civilizada que sólo se mueve por antipatías y que se porta como extranjeros. **(Pasa por la escena una mujer elegantemente ataviada con un vestido europeo de la época. Mantiene una pose aristocrática. Lleva un parasol que es sostenido por otra mujer que viste una pollera maltratada. Música de vals.)** Una mayoría quieta, dormida y según dicen, no la mueve nada. Eso ya lo veremos. **(Se escucha el rasguear de una mejorana. Pasa una mujer desaliñada, descalza, con un niño a horcajadas sobre sus caderas. Un indio chocó vestido como tal. Un cargador de bultos con gran peso sobre sus espaldas.)** Y finalmente, fracciones de extranjeros domiciliados a los cuales une un común desprecio a este país. **(Pasa un cura vestido con un largo y caro sobrepelliz blandiendo un bastón de puño dorado, le siguen un grupo de niños que le gritan ¡Papa! y un grupo con aspecto de comerciantes.)** Esta es más o menos la composición de. . . **(Le interrumpe estruendosamente el sonido de música Rock.)** ¡Ah ya! me faltaba alguien de los que pasaban. **(Mira hacia arriba.)** Por favor cambien de música, recuerden que estamos en pleno siglo XIX. . . **(Cambia la música por música folks norteamericana. Entra un grupo de pistoleros con su atavío característico. Hacen disparos al aire y lazan gritos. Se colocan detrás del letrero de la "Casa de todas las naciones" y se acuestan.)** Este es el panorama. ¿Que para qué les cuento todo esto? **(Dos pistoleros se paran y se preparan para sostener un duelo al estilo cinematográfico, quedando el aguador**

en el centro. Este se pone nervioso y mira insistentemente a ambos lados.) Bien, les preparo el camino para la representación de una historia. La historia de una sandía. La sandía es una fruta que... ¿Que para qué quieren saber una historia de esa naturaleza? Miren, es que la historia es muy especial, aunque la sandía de la historia es igual a las demás sandías. **(Más nervioso.)** La sandía es una fruta esférica, de corteza verde, pulpa encarnada en la que se encuentran, formando líneas concéntricas, muchas pepitas negras y aplastadas... **(Los pistoleros sacan sus pistolas y empiezan a disparar. El aguador se lanza al piso. Ambos pistoleros se desploman. El aguador se levanta, se sacude y continúa.)** La planta es herbácea anual y familia de las curcubitáceas y...

VOCES

¡Agua! ¡Agua! ¡Carajo!

AGUADOR

(Haciendo mutis.) ¡Vaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa!

ESCENA 2

Los arrabaleros se reúnen a vender su mercancía.

El arrabal. La escena en blanco y negro. De ahora en adelante hasta nuevo aviso, la escena estará despojada de cualquier color que no sea blanco y negro. La escenografía es de cañas blancas enmarañadas en el fondo del escenario. Los arrabaleros son negros. Los gringos blancos. Iluminación crudamente blanca. Juancho está sentado sobre una piedra, delante de sí una tabla con tamales a la venta.

JUANCHO

(Al público. Lentamente.) Barracas sucias. Chozas de bambú, pencas y paja. Vivienda de negros. Fogones de tres piedras sobre los cuales mujeres desdentadas cocinan las yucas y los ñames nuestros de cada día. Esto es el arrabal. **(Pasa Miguel Abrahams arrastrando un cajón y un motete. Juancho le grita.)** ¡Miguel! ¡Miguel Abraham! **(No lo oye.)** ¡Perú! **(Miguel se le acerca.)** ¿Dónde vas a poner tu puesto de ventas? Quédate acá. Esta es la esquina de la suerte.

MIGUEL

Bueno, déjame armar este chunche **(Lo hace.)** Sólo conseguí hoy nances y mangos para vender. **(Va sacando los productos del motete.)**

JUANCHO

Hoy vienen gringos de compras. Escuché que arribó el vapor Illinois a Aspinwall esta mañana y ya deben estar llegando por tren pues deben zarpar mañana en el vapor de Jhon L. Stephens de la Pacific Mail a California. Te va a ser difícil venderles los mangos pues dicen que es para los puercos y peor los nances, pues dicen que huelen a... **(Mientras habla se proyecta un anuncio que dice: "Muchos de estos norteamericanos iban hacia Nicaragua a apoyar las pretensiones de poder presidencial del filibustero yanqui Willian Walker".)**

MIGUEL

¿Y ellos comen tamales acaso?

JUANCHO

Claro que sí. Aunque el otro día uno me dijo que lo que más le había gustado era la envoltura verde. **(Rien de buena gana.)**

MIGUEL

(Oteando.) Parece que hay muchos vendedores hoy. No veo a José Manuel Luna. ¡Espera! Creo que allá viene: ¡José!

JUANCHO (Mirando en otra dirección.) ¡Allá vienen los gringos!

JUANCHO Y MIGUEL (De pie. Gritando desesperadamente.) ¡Mangos! ¡Tamales! ¡Nances! ¡Tamales! ¡Mangos! ¡Tamales! ¡Mierda! (Silencio. Los dos se sientan lentamente.)

JOSE (Se coloca al lado de Miguel y comienza a deshacer un bulto.) ¡Qué va! Se han ido. Ni se acercaron. Apuesto que lo que buscaban era hembras.

JUANCHO Creen que todas nuestras mujeres son ramera. No les basta con las que hay en las cantinas. ¿Qué traes para vender, José?

JOSE ¡Una sandía! Y qué linda

MIGUEL Esta preciosa.

JOSE La voy a partir. (Saca un cuchillo.)

MIGUEL Lástima. Da hasta pena partirla por lo linda que está. (José alza el cuchillo y los actores quedan inmóviles en la escena. Se escucha al coro.)

José abre la fruta
que así iniciarás la historia
que marca el inicio rudo
de una larga batalla.
Les decimos a los presentes
que recuerden este grito:
¡Sandía y Soberanía!
¡Sandía y Soberanía!

El movimiento continúa. José parte la fruta y la divide en tajadas, colocándolas en el piso.

MIGUEL Sí, venderás eso rápido. A ellos les gusta y está bien roja.

JOSE Toma un pedazo.

MIGUEL No, mejor comeré después. Me guardas...

JOSE Cómo no... (Pausa.)

MIGUEL (Animadamente.) ¿Quieren escuchar cuáles son los consejos del diablo?

JUANCHO Cuidado te oye el cura.

MIGUEL Qué va, él nunca se mete por estos huecos. Viene a decir misa, se llena las alforjas y se marcha. Además lo del diablo es sólo una talla. (Se van acercando otros vendedores que se ubican en diferentes puntos.)

JOSE Vaya, cuéntalos pues. Pero en voz alta. (Grita.) ¡Oigan a Miguel que nos va a decir cuáles son los consejos del diablo! (Se escuchan voces de aprobación.)

MIGUEL (Se pasea.) Primero: Nunca trabajes sin que te paguen por adelantado, nunca trabajes. (Risas y chanzas.) Segundo: Si robas y no te llevan a la cárcel, repítelo; y si te llevan a la cárcel ¡eres un pen-dejo! (Carcajadas.) Tercero: Desconfía del amo y serás salvo. (Vo-

ces de aprobación.) Cuarto: el pobre debe tener dos bolsillos, uno largo para él y otro corto para el amo. **(Risas.)**

JUANCHO

¿Y si no tienes bolsillos?

MIGUEL

Pues entonces estás fregado, pues el amo los tiene bien largos y llenos. Quinto: la mujer no se hizo para apalearla, sino para hacerla parir. **(Risas y aclamación. Regresa y se sienta.)**

JOSE

Todo eso es muy cierto y deberían no ser los consejos del diablo, sino los mandamientos de Dios.

JUANCHO

Sólo así sobreviviremos...

MIGUEL

(Exaltado.) ¡Vienen los gringos! ¡Vienen para acá!

MIGUEL

JUANCHO

JOSE
Y LOS DEMAS

¡Mangos, petróleo, naranjas, cobre, tamales, cerebros, ñames, azúcar, nances, bananos, ciruelas, territorios, sandías, soberanía, sandía!

ESCENA 3.

El incidente: 15 de abril de 1856.

Los mismos del cuadro anterior. La iluminación se ha atenuado simulando el atardecer. Llega un grupo de norteamericanos vestidos de vaqueros a comprar en los puestos de ventas del arrabal. Sus trajes de mucho colorido contrastan con el fondo blanco y negro. Uno de ellos se adelanta y le habla al público.

JACK OLIVER

Yo hago el papel de Jack Oliver y no es fácil. Ustedes comprenderán por qué. Pero alguien tiene que hacer el papel de Judas en la última cena y de villano en todas las obras. Pero esto no es producto de la imaginación. Pasó así. Presten atención. **(Se acerca a José Manuel. Los ilumina un círculo de luz blanca más intensa. Con acento norteamericano.)** Quiero una tajada de sandía. ¿Cuál es el precio?

JOSE

Un real solamente.

JACK

(Autoritario.) Démelo.

JOSE

(Humildemente.) Cómo no. **(Lo hace.)**

JACK

(Come.) Deliciosa. **(Bota la cáscara y da vuelta para irse.)**

JOSE

Señor. Es un real.

JACK

(Desafiante.) ¡Y qué!

JOSE

(Aprehensivo.) Cuesta un real la tajada.

JACK

(Insolente.) ¡Y qué!

JOSE

(Con firmeza.) ¡Tiene que pagarme!

JACK

(Rie.)

JOSE ¡Tiene que pagarme!

JACK (Ríe a carcajadas.)

JOSE (Violento.) ¡Págume coño! (Esgrime su cuchillo de frutero.)

JACK Desgraciado. (Saca el revólver de la cartuchera.) Ahora verás...

MIGUEL (Salta ágilmente y forcejea con Jack por el revólver, disparándose sin herir a nadie. Grita.) ¡Gringo malapaga!

JOSE (A Jack.) ¡Hijo de puta!

MIGUEL (Logra arrebatarse al gringo el revólver y hace mutis entre el público. Grita. Los sigue el rayo de luz y se escucha una sirena.) ¡Compañeros! ¡Compañeros!

JACK ¡Atrápenlo! ¡Mátenlo! (Sale tras de Miguel acompañado por los otros gringos.)

Los arrabaleros se reúnen y salen tras los gringos. Oscuridad total. Una luz roja oscilante como las que usan las patrullas comienza a dar vueltas en el centro de la escena solitaria. Silencio. A lo lejos se perciben sonidos difusos de gritos y explosiones que van aumentando hasta hacerse ensordecedoras. Silencio. Aparece frente a la luz oscilante el gobernador Francisco de Fábrega vestido a la usanza y con el sombrero agujereado visiblemente por las balas. Lo ilumina gradualmente una luz amarillenta apergaminada. Al comenzar a leer, los sonidos de refriega se volverán a escuchar lejanamente.

EL GOBERNADOR (Garraspea.) Favor ponerse en pie. (Más duramente.) Les exijo que se pongan de pie. (Débilmente.) Bueno, qué le vamos a hacer. (Con tono de secretario de juzgado.) Les habla el gobernador de Panamá: Francisco de Fábrega. (Confidencial.) Les habla el que hace el papel de gobernador. (Asumiendo el tono y desenrollando un documento amarillento, lee.) "Al poder ejecutivo de Colombia. Tengo que pasar por la pena de instruir a usted de un acontecimiento tan desagradable como inesperado, ocurrido en las inmediaciones de esta ciudad la tarde del 15 del corriente, y el cual según todas las conjeturas, dará origen a una seria cuestión internacional". (Abruptamente la escena es barrida por destellos de luz y el sonido aumenta, escuchándose además aviones en picada, marchas marciales, consignas antimperialistas, etc. Decrece.) Los causantes de este desorden fueron los mismos pasajeros, que armados (Se proyectan escenas de los sucesos del 9 de enero de 1964 en el fondo) como lo están ordinariamente, de pistolas, hicieron uso de ellas en aquella ocasión con la facilidad y prontitud con que lo ejecutan casi siempre. Los naturales, irritados al ver heridos y suponer muertos a algunos de sus compatriotas, se abalanzaron sobre los agresores, y unos y otros, movidos ya por la profunda antipatía de las dos razas, ya por la necesidad de la propia defensa, se persiguieron, se atacaron y se dañaron recíprocamente, prolongando la lucha por más de tres horas. (Los sonidos aumentan con el efecto anterior y decrecen.) Refugiados en el Ocean Hotel o sea el Hotel de McFarland, en la tienda de Mcallister y en la casa de la Compañía, todos o la mayor parte de los pasajeros que se

hallaban por aquellos lugares, y entre ellos los mismos que habían causado y fomentado el desorden, y que desde los mismos edificios continuaban ofendiendo a los naturales, ya reunidos en considerable número, hubieron éstos de forzar las puertas de aquellos establecimientos destruyendo cuanto encontraron a su paso... **(Aparece un hombre vestido con ropa actual, melencudo y con un gorro de playa que dice ser reportero. Trae un poste con un teléfono público que instala al lado del gobernador.)**

EL CORRESPONSAL

(Con acento norteamericano.) Permiso. Soy corresponsal de la agencia informativa YUPI. ¡YUPI! y pido prioridad para transmitir la información de lo sucedido a Nueva York.

EL GOBERNADOR

¿No se da cuenta que estoy leyendo el informe sobre lo sucedido en 15 de agosto de 1856? ¿Y que en ese año la YUPI no existía? ¿Y que la gente no se vestía así? ¿Y no existían teléfonos y menos a larga distancia?

EL CORRESPONSAL

(Pensativo.) Cierito. Pero ¿si no es así quién va a dar la información de lo que pasó a nivel internacional? **(Agresivo.)** No obstaculice la labor de la prensa. Además, esto es una obra de teatro. **(Marca un número en el teléfono, introduce varias monedas y habla a gritos.)** Oiga, Jefe. ¡Jefe! Una turba de negros salvajes, de nativos hostiles de Panamá han atacado con alevosía, premeditación, ventaja y nocturnidad a un grupo de sanos, pacíficos ciudadanos norteamericanos que esperaban un barco para San Francisco, asesinando a 16 compatriotas e hiriendo a 15.

EL GOBERNADOR

También hubo un panameño muerto y 13 heridos.

EL CORRESPONSAL

(Al Gobernador.) ¡Cállese! **(Al teléfono.)** Perdón, jefecito, no era con usted. En serio era con uno de los nativos cómplices, pues. ¿Sabe?, la policía nativa se hizo cómplice de la masacre.

EL GOBERNADOR

No es cierto, intentamos contener a la gente, pero la gendarmería contaba con muy pocos hombres, apenas 25 soldados.

EL CORRESPONSAL

(Al Gobernador.) Le digo que se calle. **(Al teléfono.)** No, no, jefecito, le juro que no es con usted. No, por Dios, no me envíe a Viet Nam. No me puede mandar allá estando en 1856. ¿Que todo es posible? Cállese, jefazo. Mire, toda la mercancía ha sido saqueada. **(Hace mimo al hablar.)**

EL GOBERNADOR

(Al público.) "Cuando excitado por el Secretario del Cónsul Americano me dirigí a la casa de la Compañía del Ferrocarril se hizo fuego sobre mí **(Señala el sombrero lacónicamente)** y sobre dos que me acompañaban, hiriéndolos, retrocedía como era natural, encontrándome a pocos pasos con el jefe de la gendarmería, al cual le di esta orden. **(Aparece el Jefe de la Gendarmería portando un fusil.)** ¡Marche a ocupar aquella casa". **(Señalando un punto indefinido.)**

**JEFE DE LA
GENDARMERIA**

¿Y si me hacen fuego?

EL GOBERNADOR

¡Hágalo usted también! **(Mutis del Jefe de la Gendarmería.)** La casa de la CIA, perdón, de la compañía, era la última que mantenía el fuego que alimentaba aquel prolongado desorden, por eso fue que marchó sobre ella la gendarmería y si ésta usó las armas para ocuparla fue —nadie podría negarlo— porque los pasajeros armados permanecían en ella, no dejando de hacer uso de las suyas, hasta que entrando por la fuerza en la casa se rindieron a discreción. Hubo saqueo y mucha sangre aquella aciaga noche y cualquier insignificante incidente pudo darle nuevas y no menos terribles fases. Sólo los que conozcan las condiciones actuales de la población **(Pasan diapositivas de situaciones de miseria: vivienda, hambre, etc.)** podrían apreciar los peligros de todo linaje que se corrieron en aquella infausta ocasión.

**EL CORRES-
PONSAL**

(Al Gobernador.) ¿Quiere que le transmita su informe directamente al secretario del poder ejecutivo de Colombia?

EL GOBERNADOR

No. No, gracias. Si hace sus informes como he escuchado, prefiero enviarlo por los medios de este siglo. **(Furioso.)** ¡Lárguese de inmediato o le hecho a la gendarmería!

**EL CORRES-
PONSAL**

Eso sería peor para usted, lo puedo joder por los siglos de los siglos. Los medios de comunicación masiva cumplen...

EL GOBERNADOR

¿Ah sí? ¿Prefiere que se enteren los arrabaleros de sus informes?

**EL CORRES-
PONSAL**

(Huye hacia el público. Se para en seco. Regresa y arranca el poste con el teléfono y hace mutis por el público.)

EL GOBERNADOR

(Al público.) El Sr. Totten, superintendente del Ferrocarril trata de pintar este desastre como un hecho premeditado con el objeto de robar y matar. Se trata también de afrentar a esta población suponiendo obra de los hijos de ella todos los crímenes de aquella aciaga noche; se trata por último de hacer caer sobre las autoridades de este país, principalmente en mí, toda la responsabilidad de aquellos hechos. **(Entra el Jefe de la Gendarmería con un platón de agua. El Gobernador se lava las manos. Aparecen en escena un grupo de arrabaleros, entre ellos José Manuel, Miguel, Juancho. El Gobernador los ve, hace un gesto altivo, envuelve su pergamino y hace mutis solemnemente.)**

JOSE MANUEL

¿Se dan cuenta? El Gobernador hablaba de pasajeros en su informe y eso eran gente que pasaba, que nos hacía ser puente en vez de país integral.

HOMBRE UNO

Y no sólo eso. La tajada de sandía no fue la causa del incidente. ¿Dónde se ha visto un levantamiento así, por algo tan insignificante como una tajada de sandía? Sería como afirmar que la guerra entre Salvador y Honduras fue sólo producto de un partido de fútbol.

- HOMBRE DOS** La lucha fue tremenda. Nos movía unas ganas de gritar nuestra impotencia. De alzar los brazos y hacer un muro. De romper el silencio de siglos de explotación.
- JOSE MANUEL** Fuimos un diluvio de justicia. Yo sólo fui una circunstancia. Un detonante para la explosión.
- MIGUEL** Y yo un símbolo primerizo de solidaridad latinoamericana; la unidad entre los hombres de esta patria grande.
- HOMBRE UNO** Estados Unidos reclamó y muy duramente quiso cobrar partido del suceso de esa noche sangrienta. Hicieron estas demandas.
- MIGUEL** Que Panamá y Colón fueran ciudades libres que se gobernarán "a sí mismas" bajo la soberanía de Nueva Granada o sea Colombia y que conjuntamente con Estados Unidos controlaran una faja de 20 millas de ancho con el tren como línea central.
- HOMBRE DOS** Que se les entregara las islas de la bahía para bases navales y que Nueva Granada le transfiriera sus derechos sobre el ferrocarril.
- HOMBRE UNO** Que Nueva Granada pagara los daños y perjuicios por vidas y bienes.
- MIGUEL** Y esto fue lo que finalmente aceptó Nueva Granada, una "comisión mixta" —entre comillas— le condenó a pagar la suma de 412 394 pesos en oro como indemnización a Estados Unidos.
- JOSE MANUEL** Estados Unidos llegó a proponer incluso la ocupación inmediata del Istmo, tal como planteó el Cónsul norteamericano Corwine el 18 de julio de 1856.
- HOMBRE UNO** El 19 de septiembre de 1856 el Independence y el St. Marys dos barcos de guerra norteamericanos (**Se proyecta este letrero: Intervención: 1856, 1861, 1862, 1885, 1901, 1908, 1912, 1915, 1918, 1925, 1964.**) y desembarcaron 160 hombres comandados por William Mervine, con el consentimiento de las autoridades locales, constituyéndose así la primera intervención norteamericana en Panamá.
- MIGUEL** Si intervenían era porque algo pasaba. Algo iba a pasar. (**Al público.**) ¿Qué piensan ustedes sobre todo lo ocurrido? (**Se abre un pequeño foro sobre lo ocurrido hasta este momento en la obra.**)

ESCENA 4

Se comenta el incidente

Meses después del incidente. Un cayuco en medio de la escena. Dos actores sentados dentro y un tercero simulando palanquear el cayuco con una pértiga. Iluminación verde intenso que incluye al público.

- BOTERO** (**Canta una tonada.**) Ay señor, los remos
- BOTERO Y FELIPE** Señaná
- BOTERO** Ya vamos arrimando

- BOTERO Y FELIPE** Señaná
- BOTERO** ¡Ay la luna se esconde!
- BOTERO Y FELIPE** ¡Señaná!
- BOTERO** (Canta tambor moreno.)
A mí no me digan ¡Tengo!
porque tuve yo primero;
dormía en cama de viento
y ahora duermo en el suelo.
- CABALLERO** (Hablado. A Felipe.) ¿Cómo te llamas? ¿De dónde eres tú?
- FELIPE** (Inventando.) De los lados de Piedra Hincada en Veraguas. El nombre no importa. El Botero es mi primo. ¿Qué le trae por aquí su merced?
- CABALLERO** Vengo a comprar ganado.
- FELIPE** Debería venir con otra ropa, el río está crecido y podríamos volcarnos en cualquier momento. Se le dañaría el traje y lo peor, no podría nadar con tanto bulto.
- CABALLERO** (Molesto.) Y qué le importa. (Pausa. En tono más amigable.) ¿Qué te parece el lío de la revuelta de la tajada de sandía?
- FELIPE** Fue justificado, señor, eso pasó y podría pasar en cualquier momento, por las condiciones en que vive la gente. Mucha miseria.
- CABALLERO** Viven así porque quieren. Por flojos e incumplidos. Mírame a mí, si trabajaran podrían ser como yo.
- FELIPE** ¿Y usted cree que todos podrían ser ricos?
- CABALLERO** (Desviando el tema.) Mi familia y otras familias ilustres de la ciudad nos refugiamos en los barcos norteamericanos el día de la revuelta, y como sabrás el Gobernador pidió la intervención de los Socios del Norte. Mira este periódico, plantea cosas con las cuales estoy completamente de acuerdo. (Se lo enseña.) ¿Sabes leer?
- FELIPE** Sí, fui monaguillo de la Iglesia de Santiago y el cura me enseñó. (Saca otro periódico y se lo enseña.)
- CABALLERO** (Sorprendido.) Conque sabe leer. Lea lo que dice aquí, pues. (Le ofrece su periódico.)
- FELIPE** (Trabajosamente.) Flint and Company Shipping and Comision Merchants and Representatives of America Manufactures...
- CABALLERO** (Irritado.) No, allí no, aquí. (Le señala con el dedo.)
- FELIPE** (Lee en silencio.) Interesante. Pero el mío dice las cosas en forma muy diferente. Se llama **El Centinela**.
- BOTERO** Perdonen que meta la cuchara, pero no sé leer ni escribir. ¿Pudieran leer en voz alta?
- FELIPE** Cómo no, compadre, no faltaba más.

CABALLERO (A regañadientes.) Yo empezaré: "La práctica de tomar posesión militar de países extranjeros a fin de mantener en ellos el orden, cuando los gobiernos nativos sean incapaces de lograrlo, es bastante corriente. La única garantía substantiva que podría conseguirse para la protección a los ciudadanos americanos que viajen a través del Istmo, sería la ocupación militar de la línea de tránsito y una goleta o buque de guerra bajo bandera americana que se estacione en cada extremidad del ferrocarril y..."

FELIPE Espérese. Yo leeré un pedacito del mío para que no sea tan aburrido: "Dése a los Estados Unidos 400 000 dólares en concepto de indemnización y se habrá confesado con este estúpido acto de abyecta humillación, que obran con plena justicia los que se divierten cazando gentes de sangre hispana en los Angeles. Dése a los Estados Unidos un solo real en concepto de indemnización, más procédase a convertir luego nuestras montañas en bloques de oro para poder satisfacer la voracidad del Norte. (Mientras leen, actores vestidos de periodiqueros repartirán copias de ambos diarios al público.) Si aceptamos pagar una indemnización ahora, tendremos que pagarla siempre que nos sea exigida con cualquier pretexto, y llegará el día que no tengamos suficiente tesoro para pagar compensaciones por la vida de americanos en trifulcas que ellos mismos provocan."

CABALLERO Ya, ya, mi turno: "Y una ocupación de soldados americanos acuartelados en Aspinwall y otra en Panamá, nos parece que sería la única salvaguarda efectiva. En presencia de fuerzas de tal naturaleza, los turbulentos salvajes del Istmo lo pensarían dos veces antes de cometer actos que hicieran peligrar la paz del territorio."

FELIPE "Si los americanos quieren a Panamá que la tomen por la fuerza si pueden, mas entonces jamás volverán a poner los pies en el Istmo, ni en parte cualquiera de nuestro territorio con nuestro consentimiento, sino como amos absolutos con privilegios especiales para interferir y gobernar."

CABALLERO ¡Ya basta!, eso es puro, puro ¡Comunismo!

FELIPE Aquí aún no se habla de eso.

CABALLERO (Furibundo.) Pues es ¡Liberalismo! ¡Anarquismo! Los Estados Unidos son nuestros protectores, sin ellos nos moriríamos de hambre.

FELIPE Hay otros países en donde los gringos no están tan metidos como aquí y están viviendo con más dignidad que nosotros.

CABALLERO Esos revoltosos casi me hacen quebrar mi tienda...

BOTERO (Interrumpe.) Sigán leyendo.

CABALLERO Me niego. Eso me pasa por tratar de ser amigable y por viajar en estos transportes. Y todo porque me robaron mi bote...

FELIPE Yo leo un poco más compadre: "El pueblo granadino existirá mientras pueda vivir con honra e independencia; o existe unido y libre o desaparece como un miraje del sol de las naciones soberanas. El pueblo granadino sabrá luchar y sucumbir, ya que no sabe abdicar. Sus tra-

Oscuridad total. Pausa. La luz retorna. Sobre el cayuco sólo dos personas, el Botero y Felipe mojados. Falta el caballero. El Botero, palanquea y canta.

BOTERO Y FELIPE ¡Señaná! ¡Señaná!

25

ACTOR DOS

La raza mirando a través del oro;
 Bastidas, pendón en mano violando las costas,
 hollando con pie violento las playas.
 El grito indígena hiriendo las cumbres y muriendo.
 Ojeda, Nicuesa, Nueva Andalucía, Castilla del Oro,
 El Pacífico, Acla, Santa María la Antigua del Darién,
 La cabeza de Balboa ensartada mirando interrogante a los luceros.

ACTOR TRES

El cruel Pedrarias, vertiendo su cólera en erigir ciudades,
 cadalsos y monasterios.

Nuestra Señora de la Asunción de Panamá:
 construido el paso, la escala, el itinerario,
 la visión de la brecha.

Barro y colonia. Miasmas y pantanos. Calor, mosquitos y
 quitarse el sombrero ante los doblones, el latigo y las
 señoras.

Bartolomé clamó por el indio y arrancó al negro de sus selvas;
 la nuestra se fue llenando del bozal, el ladino, el
 mogollón y el cimarrón heroico. Y Bayano, Antón Mandinga
 y Filipillo en los Palenques; repitieron el grito de
 Nomé y Urracá.

ACTOR UNO

Panamá Ciudad Real, con escudo heráldico y todo.
 Una torre cansada de palomas metálicas al vuelo.
 Polvo en el verano. Lluvia: lodo y lama.
 Un tambor desdoblándose con cañones en piratas y bueyes.
 Heroicidad y llamas. Oro.

ACTOR DOS

Sacaron las campanas,
 la plata escondida de tu cuerpo incinerado;
 y dejaron los huesos. Te hicieron en un cuerpo nuevo un poco más
 lejos
 —metempsicosis—
 con piedras y sudor de esclavos,
 encomiendas, inquisición y fusta.

ACTOR TRES

Fuiste arrastrándote en años y sucedieron cosas:
 separaciones, Gran Colombia.

Bolívar señalándote con el dedo: Istmo de Corintios.

- El Caballo de Hierro,
 el imperio, siempre paso, puente, itinerario, la sandía, Victoriano fu-
 silado en las bóvedas.

Francia quiso hacer la llaga y la inició: la debacle.

La independencia: 3 de noviembre, 15 días después el tratado fatal.

The Bick Stick, leyenda blanca y leyenda negra.

ACTOR UNO

Y el yanqui realizó el estupro de nuestra tierra virgen.
 Rompió a Culebra como un himen granítico que resistió la pólvora.

**LOS TRES
ACTORES**

(Al unísono, como una letanía.)
Fuiste la del tránsito como siempre.
Ciudad de pasajeros y el dólar fácil.
Callejones sifilíticos y la carne vendida.
Cruce de razas y de lenguas.
Luminosas en las serranías de viejas empolleradas y tiple sonoro.

ACTOR DOS

En un enero sangriento los puños vitales
supieron hacer de cada mente una bandera.
Y la patria, respiró a sus anchas.
La nación nos cayó de golpe.
El canal se derramó en martirologios juveniles.
Y fue el canto, el poema, la protesta
a las tumbas jóvenes y sacramentales.

**LOS TRES
ACTORES**

(Vibrantes.)
Marañón hoy grita
Veraguas responde
Samaria repite.
Cada grito insobornable
trepana tus burdeles y tus lujos
tus hoteles y casinos
tus mármoles, tus muros y tus rejas:

¡El hambre clama por maíces viriles!

Se apagan las lámparas. Mutis. Vuelven a sonar las flautas kunas y se escucha la voz.

VOZ

La noche viene a darnos un sueño corto.
La noche viene a darnos una visión en el sueño.

(Un rayo de luz comienza a iluminar el centro del escenario, lentamente.)

Allá el hermano llama. ¡Viene el Sol!
¡Despiértense, muchachos! Vienen a repartiles trabajo.
Padre Tada Ibe. Viene con su sombrero dorado de combate puesto.
Viene el Sol con su sombrero de combate puesto.
Los hombres deben salir a recibirlo.
El Sol viene de su casa abajo.
En la mañana las flores se abrirán para recibir el sol.
Los niños siguen durmiendo.
Allá el gallo está cantando y despertando a los recién nacidos.
Todos los recién nacidos se han despertado.
Todos los recién nacidos se han despertado.

(Silencio. Sombras.)

ACTO CUARTO

ESCENA 1

Se realiza la reproducción de la Zona del Canal.

La escena a oscuras. Se van encendiendo las luces normales del local. Se aproximan de diferentes puntos los 6 actores y se reúnen en el centro del escenario. Cuchichean mirando y señalando repetidas veces al público, con la intención de que sientan que están hablando de ellos.

ACTOR 1 (Se adelanta mientras los demás continúan parloteando. Al público.)

Sí efectivamente estamos hablando de ustedes. No, no tenemos más remedio. Se supone que en una obra lo importante es el público. Hemos intentado representar algo hasta aquí, un retazo de la historia. Utilizando la dramatización como medio y no como fin. Pero muchos pueden pensar que eso ya sucedió y que pertenece al pasado.

ACTOR 2 (Se separa del grupo y se adelanta colocándose al lado del Actor 1. Al público.) Pero no es así. El incidente de la tajada de sandía no fue un caso fortuito. Ahora, a más de un siglo de distancia, hay otras condiciones y otras formas por las cuales la realidad se expresa...

ACTOR 3 (Se adelanta. Enfadado. Al público.) Y parece mentira, que aquí en Panamá, todavía haya gente que vea el colonialismo como algo "normal" —va entre comillas— y esté alienada con un estado de cosas que ha subsistido durante largos años.

ACTOR 1 (Al público.) Para explicar. Estar alienado significa mirar la realidad con los ojos de otros, a través de ojos ajenos e impuestos, ayudando a perpetuar el avasallamiento.

ACTOR 3 Pero, ¿cómo podríamos explicar esto? ¡Ah! Miren, si yo me coloco estos anteojos rosados (Se los coloca.) todo se verá rosado. (A los otros. Burlón.) Oigan, todos ustedes están rosaditos. (Baila.) Todo es rosado. El mundo es color de rosas. El hambre es color de rosas. La miseria es color de rosas. ¡Las rosas son color de rosas! Cando vine al mundo las cosas ya estaban hechas así ¡Así deben de quedar!

ACTOR 2 (Aplaude.) Yo lo mostraría en otra forma. (Trae una cartulina con ambos lados pintados de diferentes colores.) Esta cartulina es roja y azul. (La enseña haciendo los movimientos característicos de un mago en una función.) Lo ven bien, rojo por acá y azul por allá. Muy bien. (Se coloca entre el Actor 1, el Actor 3 y el público con la cartulina en la mano.) ¿De qué color es la cartulina, compañeros? (Les enseña el lado rojo.

**ACTOR 1
Y ACTOR 3** (Al unísono.) ¡Roja! ¡Totalmente roja!

ACTOR 2 (Al público.) ¿De qué color es la cartulina? A ver... (Les enseña el lado azul y les estimula a que digan: ¡Azul!) ¿Se dan cuenta? (Enseñando insistentemente ambos lados de la cartulina.) El sistema nos enseña a ver la realidad deformada y parcial. El hábito no hace al monje. Las cosas no son como las pintan. Y el mundo se ve del color del cristal con que se mira. (Los otros tres actores que seguían cuchicheando se adelantan apresuradamente.)

ACTOR 4

(A los actores 1, 2 y 3.) ¡Se nos ha ocurrido una idea genial! (Con más modestia.) No precisamente genial, pero sí ¡una buena idea! ¿Por qué no convertimos este local en una muestra de la realidad? ¿Entienden? Sería una forma interesante para mostrar lo que queremos mostrar. (Expectación entre los actores. Se miran entre sí. Forman un círculo abrazados y discuten animadamente formando un barullo ininteligible. Se vuelven al público y cantan.)

Señoras y señores
Vamos a relatar;
La historia de un país
que se volvió un canal.

(Se disuelven. Regresan con cuerdas y varas; cada actor provisto de casco de obrero, menos el Actor 1 que trae un sombrero de vaquero en la mano.)

ACTOR 1

(Al público.) ¡Compañeros! ¡En un momento este local se convertirá en un país llamado Panamá! Un istmo situado en el centro del continente americano y en cuyo centro están los americanos. Históricamente suramericano, geográficamente centroamericano y económicamente el país independiente más dependiente de América Latina.

ACTOR 4

País tropical con 1518 islas y con temperatura fluctuante entre los 25 y 28 grados centígrados, o sea, 73 y 84 grados Farenheit.

ACTOR 2

¿Nuestras fronteras? Colombia al Este y Costa Rica al Oeste. El Atlántico al Norte y el Pacífico al Sur. En el medio una quinta frontera que parte el país en dos: La Zona del Canal de Panamá.

ACTOR 1

(Se coloca el sombrero de vaquero y le grita a los otros actores.) ¡Vamos, desgraciados, a trabajar!

Si el escenario está situado frente al público, los actores harán un corredor hacia el extremo opuesto. Si el escenario está en el centro del local prolongarán el corredor a ambos lados topando los extremos. La iluminación es intermitente simulando fogonazos. Los actores irán abriendo una brecha: apartando los asientos y dividiendo el local en dos con las cuerdas y varas. Sonido estremecedor de maquinaria pesada, picos, palas, gritos y quejidos entremezclados. Al finalizar la separación, la iluminación se concentra en el corredor que es ahora el escenario. El Actor 1 no participa, sino que supervigila parado sobre una silla, con unos binoculares y gesticulando. Los actores que realizaron el trabajo harán gestos y aspavientos de fatiga. Caen extenuados a lo largo del corredor. Silencio.

ACTOR 1

(Se baja y se pasea por el escenario. Va colgando algunos letreros en las cuerdas, que dicen cosas como: Alto, No holgazanear, No pase, Zona de tiro, No escupa, Zona prohibida, etc. Todo esto lo hace con desfachatez y sin mirar al público. Mientras hace todo esto habla como si pensara en voz alta.) Ya estamos bien separados: alambre de púas, malla ciclón, cercas electrificadas. Todo vigilado. Todo resguardado. Todo seguro. Es la separación de un mundo de otro. (A gritos.) Este es el mundo Zona del Canal. (El resto de los actores se levanta sigilosamente y se despojan de los cascos, colocándose gorros

de cocineros, porteros, camareros, etc. Traen una silla de playa, mesita y le sirven una bebida al Actor 1 que se sienta.)

- ACTOR 1** (Mimo de limarse las uñas.) Soy un feliz zoneita. ¿Qué más quiero? Tenemos más de 160 000 hectáreas de terreno. Más campos de golf, proporcionalmente que cualquier país del mundo. Más de 50 000 habitantes, de los cuales 30 000 corresponden al personal militar; y de este bello y fabuloso territorio ocupamos un 68% para nuestras actividades militares. (El resto de los actores se quitan los gorros y marchan militarmente ubicándose a ambos lados del escenario en posición de alerta frente al público.)
- ACTOR 1** (Mira al público agresivamente.) Nuestros militares ocupan catorce bases militares en esta amada zona con el fin de defendernos.
- TODOS** Amador, Quarry Heights, Clayton-Albrook, Corozal, Miraflores, Summit, Semafort, Davis-Gullick, Coco Solo-Randolph, Muelle 16, Islas Telfers, Sherman, Cerro Farfán y Muelle Rodman. ¡Cuéntenlas son catorces!
- ACTOR 1** (Afable.) Es un pedacito de Estados Unidos donde todo es tranquilidad y progreso. Tenemos nuestros límites bien demarcados de la miseria y el atraso de la (Ríe.) republiquita de Panamá (Ríe a carcajadas. Los otros actores abandonan la posición militar. Los actores 4, 5 y 6 salen del escenario y se ubican entre el público. Los actores 2 y 3 se colocan gorras y manillas de peloteros y se lanzan repetidamente una bola por encima del Actor 1 que queda en el medio.)
- ACTOR 2** Tenemos transporte, comunicaciones, agua potable, alcantarillado...
- ACTOR 1** Bomberos, teatros, policías, cortes de justicia, almacenes...
- ACTOR 3** Canal de televisión, emisoras de radio, piscinas, etc., etc. a nuestro completo y exclusivo servicio. ¡Somos un Estado, dentro de otro Estado!
- ACTORES 1, 2, 3.** (Sonrientes. Al unísono.)
¡Un gobierno dentro de otro gobierno!
¡Un país dentro de otro país!
¡Una nación dentro de otra nación!
¡Somos lo máximo!
- ACTOR 3** ¡Hasta tenemos nuestro propio gobernador!
- ACTORES 1, 2, 3.** (Al público.) Ustedes, los que están partidos por nosotros, ¿cómo se sienten?
- ACTOR 1** Para cruzar de un lado a otro de su país. ¡Tienen que pasar por aquí!
- ACTOR 3** Y ver ondear nuestra bandera de barras y estrellas.
- ACTOR 2** Y si cometen infracciones a nuestra ley, son capturados por nuestra policía y juzgados por nuestras leyes y detenidos en nuestras prisiones. (Se le "escapa" la pelota y es "atrapada" por uno de los actores, de los que están entre el público, que se la devuelve.) ¡Gracias!
- ACTOR 1** Aquí realmente se vive muy bien. Todo es decente. (Irónico.) Cuando queremos parrandear (Se escucha música de "rock".) cruzamos el límite y ¡listo! Allí (Señala al público.) están las sucias cantinas, los prostíbulos, los bacanales y todas esas cosas.

- ACTOR 3** Así es mejor, mantenemos limpio y reluciente nuestro territorio. **(Cesa la música.)**
- ACTOR 2** Pero regresando al aparato militar. ¿Creen ustedes que es sólo para defender el canal? ¡Qué ilusos! **(Se desternilla de la risa y se le "cae" la pelota, que recoge prontamente.)**
- ACTOR 3** No, no, no. Olvídense de eso. Las bases militares obedecen a las necesidades de nuestra defensa nacional. Además tenemos aquí la Escuela de las Américas, que entrena oficiales latinoamericanos en cursos de antinsurgencia, antimotines y antiguerrillas.
- ACTOR 1** ¿Y saben cuál es el lema de esta Escuela en donde se han graduado cientos de aventajados alumnos?
- ACTORES 1, 2, 3.** ¡Todos para uno y uno para todos!
- ACTOR 2** Ejemplo edificante: ¡Chile! **(Silencio. Se escucha la grabación de las últimas palabras de Salvador Allende en La Moneda. Los actores en el escenario quedan inmovilizados.)**
- ACTOR 1** **(Actor 1 y a Actor 2.)** ¿Qué les pasa? **(Se lanzan la pelota. Se pasean. Irónico.)** Pero nuestra dominación no es sólo aquí dentro... **(Ríe. La pelota se les vuelve a "escapar" y es nuevamente "devuelta". Cesan de jugar y todos ríen a grandes carcajadas.)**
- ACTOR 2** **(Trae una cuerda. Al público.)** ¿Se acuerdan cuando saltaban cuerda? **(Actor 1 y Actor 2 toman la cuerda de sus extremos y la empiezan a mover. Actor 3 salta. Los tres cantan la canción infantil característica:)** Mi abuelita me preguntó cuántos novios tenía yo: 1, 2, 3, 4, 5, 6. ¡Pan caliente! **(Le dan frenéticamente a la cuerda y cae Actor 3.)**
- ACTOR 3** **(Se levanta. Al público. Entusiasmado.)** ¡A ver quién viene! ¡A ver quién viene a saltar la cuerda!
- ACTOR 5** **(Sale del público.)** ¡Yo voy! **(Actores 1 y 2 le dan lentamente a la cuerda. Habla entrecortadamente entre salto y salto.)** Soy panameño. Me gusta lo bueno... Por eso consumo lo extranjero: T.V. a colores... Coca Cola... Auto... Ropa... Lo panameño es malo... Si el Canal es panameño... No pasarán los barcos... Porque estará sucio... Y descuidado... Por eso...
- ACTOR 1 Y 2** **(Lo interrumpen. Cantan.)**
El Tío Sam me preguntó
qué actitud tenías tú:
A, B, C, D, E, F.
- ACTOR 3** **(Grita.)** ¡Pan Caliente! **(En la letra F le dan velozmente a la cuerda y cae el Actor 5.)**
- ACTORES 1, 2, 3.** ¡F de frustrado! **(El Actor 5 regresa a su lugar entre el público, cabizbajo.)**
- ACTOR 3** ¡Que venga otro! ¡Vamos, carajo!
- ACTOR 6** Ahora me toca a mí. **(Sale de entre el público. Actor 1 y Actor 2 le dan lentamente a la cuerda.)** Soy fulano de tal... Panameño... Aunque hubiera preferido... Nacer en los Estados... Tengo negocios... Poca cosa... Tiendas... Tierras... Almacenes... Fábricas... Jue-

go al golf... y al cricket... Mis hijos estudian... En los "High School"... Quisiera que el Canal... Fuera un gran negocio... Entre nosotros... Y los socios del Norte... Pondría una cadena... de "Shopping Center"... En la Zona... Y un campo de golf privado...

- ACTOR 1 Y 2** (Lo interrumpen. Cantan.)
El tío Sam me preguntó:
Cuántos dólares querías tú:
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.
- ACTOR 3** (Grita.) ¡Pan caliente! (En el número ocho le dan velozmente a la cuerda. Cae el Actor 6.)
- ACTORES 1, 2, 3.** ¡Ocho millones serán sus ganancias! (El Actor 6 regresa cabizbajo a su ubicación en el público.)
- ACTOR 3** ¡Otro valiente! ¡Otro que se atreva a jugar nuestro juego
- OBRERO 4** (Se levanta de su asiento de entre el público, y comienza a pasear de un lado a otro del escenario sin determinar a los que están allí, silba una tonada y lleva una chácara colgando del hombro.)
- ACTOR 3** ¡Oiga! ¡Usted! ¿No me oye?
- ACTOR 4** (Suavemente.) Diga...
- ACTOR 3** (Altanero.) Salte la cuerda.
- ACTOR 4** Lo único que he saltado ha sido la cerca de la Zona el 9 de enero.
- ACTOR 3** (Furioso.) ¡Te ordeno que saltes!
- ACTOR 4** (Calmado.) En su jueguito llevamos las de perder. Ustedes son los que manejan el asunto. (Decidido.) Y miren lo que hago con su cuerda. (Se la arrebató a los Actores 1 y 2 y la lanza lejos, casi simultáneamente uno de los actores que quedó en el público les hace llegar otra cuerda al Actor 3.)
- ACTOR 3** (Con la cuerda en la mano. Ríe.) Ya les dije que tenemos aliados, intereses, inversiones, penetración cultural, etc., allá mismo.
- ACTOR 4** Es posible, pero cuando un pueblo comienza a tomar conciencia es una cosa que no la para nadie. Y ya estamos cansados de tener clavada esta estaca colonialista en medio del pecho; y de que se van a tener que ir. ¡Se van a tener que ir señores!
Hay que luchar contra la dominación en todos los frentes para tener la soberanía total y una sociedad nueva. ¡Ah! Y lo más importante es que ahora no estamos solos. A pesar de que nos vetaron en el Consejo de Seguridad, los pueblos libres del mundo los vetaron a ustedes.
- ACTOR 3** (Fatuo.) No hables sandeces. Somos invencibles. (Se escucha una voz de locutor que da la noticia de la derrota de los Estados Unidos en Cambodia.) Nadie absolutamente nadie, nos puede vencer. (La misma voz da la noticia de la derrota en Viet-Nam.)

- ACTOR 4** Necesitamos la solidaridad de todos los pueblos con el nuestro, que ha venido luchando desde lejanos tiempos para que el Canal sea del pueblo y que así pueda ser un canal para la paz del mundo.
- ACTOR 3** **(Furibundo.)** ¿Y tú quién eres?
- ACTOR 4** Yo soy uno más entre muchos. Una gota del diluvio. **(Lo ilumina un círculo de luz.)** Soy la voz de los sin voz. El de los arrabales de ayer y las barriadas brujas de hoy. El de los campos de ayer y de hoy. De los que creen que la patria tiene un sentido.
- ACTOR 1 Y 2** ¿Qué llevas allí? **(Señalan la chácara.)**
- ACTOR 4** Llevo lo que vendo por las calles todo el día. Sandías... **(Se ilumina el local con la luz crudamente blanca de la escena del incidente de la tajada de sandía. Los actores gritan: ¡Sandía! ¡Compre su tajada de sandía! ¡Sandía fresca! Corren entre el público y le instan para que vayan ayudando a quitar las cuerdas y regresar el local a su situación anterior. El entarimado normal viene a ser nuevamente el escenario.)**
- La iluminación se concentra en el escenario. Los seis actores en un grupo apretado con las caras hacia afuera. Cantan.**
- TODOS** Al caminar recuerda que otros no lo hacen
y no es porque no quieran
sino porque todavía creen que es de noche.
- (Hablado. Al unísono.)**
- Comunica: que hay que tumbar el monte y sembrar las semillas. Golpea las puertas y levanta a los durmientes. Diles que nos organizamos. Que tomamos conciencia. Que viene el advenimiento. **(Van levantando las manos tomados entre sí.)** Toma fuerzas. Saca esa bandera y clava la nuestra. Anuncia que el futuro es del pueblo. Que América Latina es una. Y que no hay otra alternativa.
- ACTOR 4** **(Al público.)** ¿Unido lo desunido?
- TODOS** ¡Que se una al pueblo!
- ACTOR 6** ¿Dijimos nuestra palabra?
- TODOS** ¡Que el pueblo diga su palabra!
- ACTOR 1** **(Canta.)**
- La patria, el país nuestro.
La iremos haciendo así;
- TODOS** **(Coro. Cantan.)**
- Como la masa entre los dedos del panadero.
Como el acero. Como arcilla. Como canción.
Como castillo de arena. Como el mar
y como el viento.

Oscuridad. La música misteriosa y quejumbrosa de las flautas kunas. Se escucha una voz profunda. Se ilumina un círculo de luz rojiza, los actores luchan en silencio por mantener erguida una bandera pana-

meña, como luchando con un viento invisible. Lo logran al finalizar el sonido de la voz y las flautas.

VOZ

Viene el sol
Viene a alumbrar los caminos
y a madurar el maíz.
Viene a despertar a los que duermen
a los que creen que aún es de noche.
Viene el sol, compañeros
Porque siempre viene detrás de la noche.
¡Viene el sol con su sombrero de combate puesto!

Se apaga el sonido de las flautas kunas. Luces normales. Los actores ordenan el escenario, unos barren, otros conversan. El Actor 1 mira al público, le hace señas a sus compañeros, que se acercan y se sientan en el borde del entarimado o escenario.

ACTOR 1

(Al público. Sencillamente).

Que no se busque perfección en nuestro trabajo.
Que se busque la verdad y el que la encuentre
se habrá encontrado con su pueblo.
Al que entienda y no entienda nuestro mensaje le
decimos, que es bienvenido a esta reunión
y que llevará nuestro grito y nuestra voz
a la calle, a su hogar, a la patria entera.
El escenario es de todos, porque a través del
diálogo haremos de esta, la plaza de la esperanza.
Ahora bien, el que quiera hablar que hable.
El que quiera subir y decir su palabra ¡Suba!

Diálogo con el público.

COSTA RICA

HACIA LA POPULARIZACION DEL TEATRO EN COSTA RICA

Oscar Castillo

En varias ocasiones he dicho y lo continúo diciendo, que el teatro será verdaderamente popular en Costa Rica, el día que nuestros actores sean tan conocidos por público como nuestros futbolistas. Porque ese día el teatro habrá alcanzado la importancia que tuvo para los griegos, los españoles que vivieron en el Siglo de Oro, o los ingleses de la época isabelina. Un teatro donde al mismo tiempo que se les divertía, se les enfrentaba con el pensamiento filosófico, las creencias religiosas, la estructura social, en fin, con el mundo que les correspondía vivir.

Son las épocas en que los autores escarban bien hondo en su realidad y se la transmiten a sus contemporáneos, traducida, clarificada e interpretada, en imágenes y formas teatrales. Escarban tan hondo e interpretan tan bien, que encuentran los valores del hombre universal, y por esto trascienden al través de los siglos, y son capaces de llegarnos hoy, plenos de frescura y vigencia.

¿Cómo y qué podemos hacer nosotros, un país con poco más de cuatro siglos

de existencia y escasos dos millones de habitantes, para lograr que el teatro llegue a significar en la vida ciudadana lo mismo que en esas épocas? ¿Será posible hacerlo y valdrá la pena el esfuerzo en un mundo tan evolucionado y tecnificado? ¿Es importante? ¿Quiénes deben intentarlo? En una época que todo lo mide por la utilidad obtenida, ¿será rentable? ¿Debemos hacernos y contestar estas preguntas, o por el simple hecho de la aceptación histórica soslayarlas y entregarnos de cabeza a realizar teatro sin más? Estos y muchos otros interrogantes surgen cuando uno le ha dedicado buena parte de su vida al teatro, y específicamente, cuando se lanza a la popularización del teatro.

Tratemos de ir en orden y empecemos por el principio: durante tres días los escritores Samuel Rowinski y Antonio Yglesias y el cronista de teatro Guido Fernández nos dibujaron la situación del teatro en Costa Rica. Una posterior mesa redonda, permitió que se hablara de tópicos que iban desde la producción dramática costarricense de nuestros

días, hasta el público que asiste a los espectáculos.

Yo voy a tratar de encarar la posibilidad que actualmente tiene la sociedad costarricense para popularizar el teatro.

Demos por aceptado a priori que el teatro merece y debe popularizarse, para bien del pueblo tico, y segundo, que es una tarea que nos corresponde a la gente que hacemos teatro, y al Estado.

Como ya se dijo en las charlas anteriores, todo empezó con la organización del teatro universitario por Ranucci, junto con algunos actores de la Compañía Lope de Vega, y continuó durante muchos años en las espaldas del teatro las Máscaras del Git y principalmente del Teatro Arlequín. Pero no es sino hasta la creación de la Escuela de Teatro de la Dirección General de Artes y Letras, que se transformaría al cabo de poco tiempo en el Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, y con la formación de la Compañía Nacional de Teatro del Ministerio de Cultura, que se dan los primeros pasos firmes hacia una posible popularización del arte dramático. Dos son las funciones esenciales que se dieron para lograr esa popularización: la formación de actores, directores, críticos y demás, y la difusión de obras al alcance de todos. Durante muchos años recuerdo haber sido el único actor nuevo que se incorporó al teatro costarricense, pues las posibilidades de estudio, participación, y por qué no decirlo, de arrimarse al hecho teatral desde dentro, eran nulas.

Se hacía un teatro de buena calidad y al día, con las últimas técnicas de las producciones de New York o Londres, al que nos entregábamos con gran amor y afición, pero que tenía más de divertimento personal, que de una profesión. El público, después de muchos años, lo llegábamos a calcular en unas 3 000 personas cuando el éxito era grande.

Con la creación de la Escuela, se abre la posibilidad para que se integren al hecho teatral un buen número de jó-

venes que han venido dando su aporte en muchos campos, y contribuido a la renovación y transformación de los criterios que deben conducir la actividad. Es más, su integración al fenómeno, posibilita la proliferación de grupos, efímeros o no, que hacen realidad la llegada del teatro a mayores capas de público. Son estos actores, directores y técnicos, que esperan convertir el teatro en su profesión, los que han permitido poco a poco la consolidación de un fenómeno que empieza a tener continuidad. Factor éste indispensable, para mantener viva la afición y el interés.

Este hecho, aunado al esfuerzo de numerosos compañeros extranjeros, que han venido para quedarse, y que nos han traído sus técnicas y su experiencia, de países donde el arte dramático alcanza una expresión total, hacen posible que Costa Rica, hoy día, goce de la cartelera teatral permanente más importante de toda el área.

Claro está que muy poco, por no decir nada, podría hacer todo este grupo de profesionales si no se contara, como sucede en estos momentos, con cinco salas, tres de ellas permanentes, donde el aficionado puede darse cita noche a noche a presenciar un espectáculo que cada día mejora su calidad. Amén de las esporádicas presentaciones en este Teatro Nacional.

Pero es durante la primera y segunda Temporada de Teatro al Aire Libre, donde se manifiesta por primera vez que el tico es un grande y buen consumidor de teatro, cuando obras como los *Intereses creados* y *Las fizgonas de Paso Ancho* llevan más de 15 000 espectadores cada una. ¿Qué había pasado? ¿Qué provoca este gran salto? ¿Qué es lo que impulsa al público por primera vez en la historia del país, a abarrotar un teatro el mismo día que Pelé hace su debut en el Estadio Nacional de Fútbol? ¿Dónde está el secreto? ¿En el precio, el ambiente, los nombres de los actores, las obras que se dan, la propaganda, en dónde? Y es más, ¿a qué obedece

lo que podríamos llamar fracaso de la tercera temporada? ¿Es que se trataba de una moda pasajera? Y cuando empiezan las giras por provincias ¿qué es lo que sucede? Pues la demanda se coloca muy por encima de las posibilidades materiales y humanas para satisfacerla. ¿Y el mismo éxito de la cuarta y quinta Temporada al Aire Libre?

Aun cuando comprendo que es difícil la tarea, trataré de contestar estas preguntas para intentar establecer causas, efectos y posibles caminos a seguir. Dice Ionesco, en un artículo escrito por él en conmemoración del Día Internacional del Teatro y recientemente publicado. "Pero el arte no es, o no debe ser, un asunto del Estado."

Yo creo que si la experiencia debe enseñarnos, en el caso concreto del teatro en Costa Rica, y en las actuales circunstancias, el Estado sí debe intervenir en el arte, en el fomento y la difusión de la obra de arte; pues no es sino hasta que se funda el Ministerio de Cultura y con él la Compañía Nacional de Teatro, que esta actividad se pone verdaderamente al alcance de la mayoría. La temporada de verano, las funciones para colegios de secundaria, las visitas a comunidades rurales, son posibles, gracias al aporte económico y al deseo de convertir el teatro en un elemento más de desarrollo social, que se impone el Estado costarricense. El contar por primera vez con estrados amplios donde los espectadores se sienten a sus anchas, sin condicionamiento de ninguna especie, a precios muy bajos, permite por primera vez que grandes masas se enfrenten a espectáculos de primera calidad. Asistir al teatro se convierte en una fiesta popular, en una experiencia que arrastra y emociona. ¿Hubiera sido esto posible sin la intervención del Estado? Definitivamente no.

Cuando un país se lanza al desarrollo material y espiritual de su pueblo, la participación de los individuos, conjuntamente con la estructura que ordena y orienta la sociedad, es esencial: antes

de rechazar la ayuda de la estructura de poder, es obligación de los artistas todos, contribuir con lo mejor de su poder, es obligación de los artistas todos, contribuir con lo mejor de su potencialidad creadora al logro de esas metas, porque es en esa coyuntura cuando la labor individual se compenetra plenamente con el interés general. Recordemos que toda acción humana conlleva una responsabilidad moral, y son los artistas, con su talento, los más llamados a contribuir al mejoramiento de sus semejantes. Contamos, pues, con la contribución de un Estado que se propone llevar ese mundo maravilloso de la ficción, a la gran mayoría de los ciudadanos. Mundo de ficción que se convierte en una nueva verdad, la verdad teatral, que nos permite, si la encaramos con respeto, seriedad y responsabilidad moral, y son los artistas, con su talento, los más llamados a contribuir al mejoramiento de sus semejantes. Contamos, pues, con la contribución de un Estado que se propone llevar ese mundo maravilloso de la ficción, a la gran mayoría de los ciudadanos. Mundo de ficción que se convierte en una nueva verdad, la verdad teatral, que nos permite, si la encaramos con respeto, seriedad y responsabilidad, abrir las puertas a las grandes verdades de nuestro tiempo, a mostrar nuestra realidad, la de todos no sólo la de unos pocos. Por esto es que es tan importante el repertorio que escogemos, porque repertorio significa, obras que en esencia poseen el mensaje con el que nos proponemos la ingente tarea de popularizar el teatro.

A propósito de las presentaciones de la Compañía de Stratfordon Aven en la ciudad de New York, con obras de Shakespeare para estudiantes de secundaria, escribió el crítico de la revista *Time*. "El dicho popular de que el arte es algo aburrido, se confirma aquí una vez más". ¿Quería decir con esto que Shakespeare es aburrido?, en absoluto. Se refería al hecho, desgraciadamente bastante común, de artistas que no se esfuerzan por recrear el hecho

teatral, de manera que tenga validez en nuestros días. El único derecho que no tenemos ante el público es aburrirlo, porque el teatro es una actividad humana que demanda plena participación de ejecutantes y espectadores, y los ejecutantes deben pensar muy bien en los intereses de ese público, para permitirles su total participación. El espectáculo teatral debe ser dinámico, procurar una experiencia renovadora, generar inquietudes, y para lograrlo es menester que hunda sus raíces en los conflictos del hombre contemporáneo.

No es cierto que estos principios limiten en absoluto a los creadores. Por el contrario, les amplía el panorama de posibilidades; lo que no les permite en verdad, es hacer teatro para ellos y su pequeño grupo de admiradores. Pero esos "artistas no deben preocuparnos, pueden seguir haciendo lo suyo, pues la verdad siempre sale adelante, y en este caso, la verdad la expresa el público, que con su presencia nos está indicando el camino a seguir.

Hablaba al principio del teatro griego, español e inglés, teatro del que podemos hablar gracias a Sófocles, Lope o Shakespeare, autores que pusieron al alcance de sus contemporáneos los grandes temas del momento. Basta volcar la mirada en esos grandes hombres de teatro, para darnos cuenta que, además de hacer un teatro técnicamente adecuado a su momento, planteaban mundos perfectamente comprensibles para todos, sin más esfuerzo que una atención espontánea y cordial un teatro amable, claro y profundo. Las condiciones sociales eran muy distintas a las nuestras, las formas correspondían a una realidad concreta, y de ahí nuestra obligación de introducir las variantes necesarias para que esas obras mantengan su frescura y vigencia, las mantengan en una sociedad con estructuras políticas, económicas, sociales y culturales distintas. Si es importante introducir estos cambios en lo formal, imágínense ustedes la trascendencia que

adquiere el tema que plantean esas obras.

Pretender montar en un país escaso de producción dramática, un teatro clásico que tenga más de pieza arqueológica, que de teatro, además de ser absurdo, significaría un desperdicio de recursos económicos y humanos. Si todavía hay alguien interesado en estas experiencias de museo, que gaste su dinero y visite otros lugares en los que, como un respeto a la tradición nacional se hacen pero que no trate de imponernos sus gustos particulares, ni quiera engañarnos, proponiéndonos esta clase de espectáculos como un medio válido de popularizar el teatro.

En la medida en que sepamos discernir lo que mantiene real y verdadera vigencia en nuestros días, en esa misma medida podremos utilizar toda la herencia dramática de la humanidad, bagaje cultural que ha contribuido como transfondos integrador a la formación del actual perfil de la nacionalidad costarricense, de la latinoamericana, de la del resto del mundo.

Calderón fue al Teatro Español del Siglo de Oro, lo que nuestros autores serán para el teatro costarricense. No llegaremos a contar con un arte dramático costarricense en tanto no existan muchos escritores dedicados por entero a la producción teatral. Por esto es importante dejar claro a los compañeros que escriben, una serie de factores que afectan su trabajo, pero que si por una parte los pueden limitar, por otra parte les permiten participar del más rico, pleno y maravilloso arte, del teatro. Y me refiero al hecho innegable hoy día, de que la producción teatral es producto de un trabajo en equipo, donde tanto los directores, como los actores, los escenógrafos, iluminadores, músicos, coreógrafos y autores deben trabajar juntos, con metas compartidas, en una simbiosis de intereses, anhelos y propósitos. No estamos en la época, ni creo que haya existido época alguna, en la cual el autor se encierre en un estudio y en una forma ais-

lada, unilateral, le diga a los otros creadores, entiéndase bien, creadores, lo que deben hacer. Su producción debe corresponder a formas posibles de plasmar, quiero decir con esto, que debe considerar las limitaciones técnicas y humanas del ambiente, tener muy claro el interés general, ser un fiel intérprete de su época.

La producción dramática nacional, debe ser objeto de preocupación y estímulo de todos los involucrados en hacer el teatro, sea en forma de seminario que les permita a nuevos y más escritores conocer las técnicas de la dramaturgia, sea en trabajos de taller, donde se experimente y pruebe el material aportado por los escritores, sea averiguado qué piensa el público de estos ejercicios y producciones. Debemos procurar que cada día nuestra dramaturgia alcance mayores niveles de excelencia, pero esto será posible únicamente a través de la experimentación, la muestra, el trabajo en equipo, el respeto mutuo entre los diferentes artistas que hacemos el teatro.

Ahora bien, ¿basta con la presentación de obras a un público más amplio, gracias a las diversas temporadas que se organizan, y con las características aquí rápidamente descritas, para popularizar el teatro?, o es necesario emprender una serie de tareas tendentes a hacer bueno el principio de teatro para el público. Si hablamos de un arte que ayude a mejorar el desarrollo de los individuos, es suficiente con tener unos espectadores que reciban solamente, o debemos aprestarnos a brindarle a ese público las herramientas necesarias, para que los espectadores también puedan hacer teatro, y con esto abrirles las puertas al conocimiento más profundo de un nuevo lenguaje que les permita manifestarse. Una forma de expresión, gracias a la cual ellos también estén capacitados para plantear sus anhelos, deseos, sueños, problemas. El deporte tiene arrastre masivo, gracias a que al hombre le está dada su práctica. ¿Quién no ha pateado

una bola en su vida? y quién no ha disfrutado el gozo inmenso de participar, conjuntamente con otros miles de aficionados, del juego brillante y excelente de sus ídolos. Esta doble posibilidad le da al deporte un carácter de posesión popular, pues se trata de una aventura humana que recrea y divierte cuando se presencia y que sublima cuando se practica. ¿Qué nos impide hacer lo mismo con el teatro en particular y con el arte en general? Yo diría que nada, salvo la necesidad de proponérselo y emprenderlo con seriedad y dedicación.

Desde los primeros momentos en que la criatura humana da muestras de vida sobre la faz de la tierra, tenemos noticia de esa extraña inclinación a imitar. Imita el canto de las aves, se identifica con los animales, produce danzas y ritos para tratar de dominar o aplacar los fenómenos de la naturaleza, crea dioses a los que les brinda sacrificios, y estas acciones las repite una y otra vez, hasta convertirlas en parte integral de su vida cotidiana. Produce al sacerdote, el gran oficiante que lo convierte en el guía del rito; le concede poderes especiales para que le comunique e interprete lo que es desconocido, es el encargo de producir esa atmósfera de misterio que poseen los sacrificios a los dioses. Es el primer actor que surge sobre la tierra.

Cuando somos niños jugamos todos los días a lo que no somos: vaqueros, policías, padres, madres; transformando una cáscara en una joya, un pedazo de palo de escoba en un rifle, un papel en un billete de banco, nos colocamos una máscara para devenir un monstruo, o un viejo malo. Qué otra cosa es el teatro sino una continuación del juego de los niños, más elaborado, y que se representa en un local donde por unos instantes nos dedicamos los ejecutantes a ser lo que no somos, y los espectadores a asomarse, como por el hueco de una cerradura, a participar de la vida de otros seres. Cuántas veces, camino de un teatro, nos topamos con un hecho cualquiera como puede ser una pelea

familiar, y cuando nos sorprenden mirando sentimos vergüenza, nosotros por mirones y ellos al verse sorprendidos. Minutos después algo parecido puede darse en el escenario. Sin embargo, unos y otros participamos sin sentirnos avergonzados.

Y esa magia es dable a todos sin excepción, pobres y ricos, grandes y pequeños, cultos o incultos, campesinos o ciudadanos. Por esto es que el teatro goza de esa especial atracción en el hombre, y por eso es que debemos aprovechar esa inclinación natural, para proveerlo de las técnicas que le permitan poseer esa calidad artística.

La tarea comienza en las universidades, pues son las llamadas a preparar personas capacitadas de regar, como semilla renovadora y vivificante, las técnicas teatrales. Y ojo, que digo técnicas, no formas ni esquemas manidos o extraños. Nos ha tocado vivir en un mundo en el que es más fácil imitar lo de afuera, que tratar de crear nuestras cosas; por eso la tarea está en desarrollar y aprovechar los conocimientos para producir lo propio. Debemos estimular a ese ciudadano, tan absorbido por la lucha cotidiana de la existencia, tan sumergido por los medios de comunicación, alienantes, y permitirle que cuente con una manera de recrear su espíritu. Si las universidades nos proveen de esos especialistas, el paso siguiente es la formación y organización de grupos de teatro a lo largo y ancho del país, para lo cual se requiere el concurso de los gobiernos locales, las asociaciones de desarrollo, las organizaciones estatales y civiles, los centros de enseñanza.

Simplemente a manera de prueba de lo anterior, podemos decir que en escasos 20 meses de trabajar en este sendero, se han organizado en diversas comunidades del país, colegios de secundaria, fábricas y otras agrupaciones, más de 120 grupos de teatro.

Esa idea de desarrollar un teatro que le pertenezca a todos empieza a germinar

con una gran fuerza. Imaginen ustedes el día que en nuestro pequeño país contemos con mil grupos de teatro de aficionados, haciendo el teatro que a ellos les interesa, donde se puedan expresar, con el que cuestionen su sociedad, en fin, un teatro, que los divierta y enseñe. Y perdonen que vuelva con lo del fútbol, para que vean que este pensamiento no es utópico, ¿cuántos equipos habrá en Costa Rica? Pensemos por un momento en lo que esa masa de hombres y mujeres involucrados en el hecho teatral, pueden hacer con un mejor conocimiento de su circunstancia, por el desarrollo de una sociedad más justa en la cual vivir.

Recordemos que en el teatro además de sentimientos, mostramos ideas, criterios, que pueden conformar una toma de posición frente a la existencia, a la familia, al conglomerado humano.

Me voy a permitir reseñarles brevemente tres experiencias en este campo, que tienden a la formación de un teatro aficionado en Costa Rica:

Uno de los más destacados actores de la Compañía Nacional de Teatro, viajó durante más de un año todos los fines de semana a la Ciudad de Puntarenas con el objeto de fomentar y organizar un grupo de teatro con jóvenes de la localidad. Tras mucho trabajo se constituye un grupo que llaman Aguamarina, en el que colaboran muchachos de diferentes edades y todos los niveles económicos: los que estudian de noche y trabajan de día, los que solamente trabajan o estudian, los que no pueden conseguir trabajo y tienen necesidades económicas en sus casas. Después del primer montaje y en medio de un gran entusiasmo, empiezan las dificultades naturales en toda experiencia nueva: se dividen, con lo que se tienen dos grupos y no uno, pues ambos segmentos continúan trabajando con el mismo ahínco. Posteriormente se organiza por la Compañía Nacional de Teatro el primer seminario para la formación de promotores de teatro de zonas rurales, y cin-

co de los muchachos, escogidos entre ambos grupos, se matriculan y reciben el curso. Esto quiere decir, que ahora contamos con cinco muchachos puntarenenses que impulsan el desarrollo del teatro en su ciudad. En nuestra última visita con la obra *La colina*, nos encontramos con la hermosa noticia de que han logrado formar ya 9 grupos y que para el próximo Festival Cultural Puntarenense, se presentarán tres de esos elencos, con otras tantas obras escritas por ellos, y por supuesto, con temas que afectan la vida del Puerto.

Todo esto ha ocurrido en menos de 20 meses, lo que es más importante, el actor de la Compañía ya no es indispensable, y no más de visitas, pues la semilla sembrada por él, estuvo bien plantada y encontró un terreno muy fértil.

Segundo ejemplo: Durante el mes de octubre del año 1974 se organizó el Primer Festival de Teatro Estudiantil, con la participación de grupos de 12 colegios, formados por promotores que destacó la Compañía. La idea quedó plasmada, el entusiasmo y aceptación por parte de los estudiantes fue arrollador, los trabajos presentados de las índoles más diversas. El día de la final, más parecía una olimpiada deportiva, que un festival de teatro.

Al año siguiente, también en octubre, convocamos al segundo festival. Los problemas organizativos comienzan, la razón: se inscriben más de 40 grupos con deseos de participar y que necesitan asistencia técnica, lugar para ensayos, obtener los permisos de sus respectivos colegios. El resultado: durante ocho días, más de cuatro mil estudiantes de secundaria se dan cita en el Teatro del Museo para actuar o aplaudir a sus compañeros. Para 1976 el asunto se ha tornado casi de fábula, tenemos más de 25 solicitudes de otras tantas instituciones de enseñanza que no podemos satisfacer, por falta de personal capacitado.

Tercer ejemplo: Como parte del plan establecido para 40 cantones, le corres-

ponde a una actriz llegar a la ciudad de Limón con el encargo de organizar un grupo de teatro. Los primeros días son de tanteo: empaparse de la realidad, conocer la gente. Se organiza el grupo con muchachos que en la mayoría son estudiantes de secundaria, empiezan el trabajo, logran uno de los principales y más difíciles objetivos del programa, interesar a la comunidad en la actividad. Sobrevienen la huelga limonense, y una de las exigencias de la comunidad es la creación alrededor del grupo de teatro de todo un taller artístico, la presión es mucha y finalmente se consigue que Recope lo financie. Ahora ya no sólo es el teatro lo que se practica, sino también danza, pintura, escultura, fotografía y música.

Se prepara un primer espectáculo teatral, del que se han dado hasta la fecha más de 16 representaciones a teatro lleno, toda la provincia participa del taller y está pendiente de las obras que produce, éstas se adaptan o se escriben con base a la realidad limonense. En estos momentos, Siquirres hace las gestiones necesarias para abrir su propio taller artístico.

Tres ejemplos que he sintetizado al extremo, pero que estoy seguro son prueba suficiente de que el costarricense, independiente de su color, grado de educación o situación económica, tiene esa inclinación natural hacia el teatro de que hablaba antes.

No podemos pretender sin embargo que toda la responsabilidad recaiga sobre los hombres del Estado, pues como decía en un principio, la popularización es un trabajo que le corresponde a todas las gentes de teatro. La apertura del arte dramático a las grandes masas de población trae consigo un número de espectadores cada vez más numeroso, que permite una verdadera profesionalización de las personas que participan en el quehacer teatral. A mayor número de locales, corresponde una mayor cartelera, y por consiguiente, un mayor

abanico de posibilidades para el aficionado que desee asistir al teatro.

Se mejora la perspectiva, se experimenta más, se puede mostrar una variedad de estilos, se establece una corriente muy positiva que tiende a buscar la excelencia del espectáculo.

El gusto del público tiende a refinarse, el hecho teatral también. (Recuerdo aquí, las palabras de Atahualpa del Cioppo, ese gran hombre que ha producido el teatro independiente del Uruguay, y que ahora nos honra con su presencia, cuando dice que hay que tener cuidado con refinar mucho nuestro teatro, pues nos puede pasar lo mismo que cuando tomamos un lápiz, la punta se debe afinar pero no refinar, pues al tratar de escribir, la punta simplemente se quiebra. Palabras estas que se convierten en una llamada de atención, pues son muchos los ejemplos que tenemos en Costa Rica de lápices con punta refinada.)

Es un compromiso moral de los grupos independientes el hacer los esfuerzos necesarios, para lograr la profesionalización de sus miembros. Ante el público que demanda nuevas y muchas experiencias, debe corresponder una resuelta y decidida acción de estos grupos por organizarse adecuadamente, con criterios claros y estrictos de la tarea a cumplir, luchando denodadamente por alcanzar un teatro cada vez más costarricense.

Por otra parte, al público también debemos organizarlo, no podemos pretender atraerlo únicamente con los medios tradicionales de propaganda, pues nuestra fuerza es aún muy poca, en comparación con los otros medios de comunicación como el cine o la televisión.

La prensa escrita, radial y televisada, nos están brindando su apoyo, cumpliendo con la tarea de informar de nuestras actividades, labor que se ha visto enriquecida con la dedicación de ciertas páginas de los periódicos a las activi-

dades culturales, y la edición de suplementos de arte, la publicación de gacetas y avances de las obras.

Ojalá se dediquen exclusivamente a esta importante tarea, y no pretendan, para satisfacer su vanidad personal algunos periodistas que se autodenominan críticos, hacer la mal llamada crítica, que si en algunos países tiene una importancia "comercial" de consideración, en nuestro medio no sólo no influye en una mejor o peor taquilla, sino que como no goza del respeto de ningún creador, es totalmente incapaz de modificar u orientar la actividad. Yo les aconsejaría que no malgasten su tiempo haciendo crítica que no tiene ninguna importancia para el desarrollo del teatro en Costa Rica y sí muchas gacetas, crónicas, que informen al público de las actividades, labor con la que sí contribuyen fuertemente al impulso del movimiento que es lo importante para el país.

Es necesario aprovecharse de ciertas estructuras como los colegios, las industrias, los comercios, las instituciones autónomas, y establecer planes que tiendan a atraer sus funcionarios y obreros al teatro. Debemos utilizar las técnicas de eso que llaman mercadeo, para vender boletos, establecer sistemas de abono, unificar los esfuerzos de asociaciones de desarrollo, en fin, a todos aquellos que puedan colaborar para una mejor y más eficiente difusión del hecho teatral.

Al igual que el país cuenta con comités de desarrollo y de deportes en todos los cantones debemos procurar la creación de comités culturales, que nos permitan establecer contacto directo con poblaciones a las que queremos llegar con nuestras obras, para que no suceda aquello de que, tras un gran esfuerzo económico y humano los grupos se desplacen al interior del país, y se encuentren con que nadie o muy pocos saben de su presencia, con el resultado de que los pobladores se pierden una magnífica oportunidad y los artistas se traen de

vuelta en lugar de una satisfacción, el amargo sabor del esfuerzo inútil.

Hasta donde tengo conocimiento, no se ha efectuado en nuestro país ninguna investigación tendente a estudiar formas tradicionales de expresión dramática popular. Hay toda una gama de costumbres de nuestro pueblo para celebrar fiestas religiosas, carnavales, aniversarios, conmemoraciones, ricas en elementos teatrales que se deben rescatar para su incorporación en la búsqueda de un teatro costarricense. No existe un gesto propio en la actuación, debemos procurar el encuentro de una manera de hablar, caminar, moverse, correspondientes a nuestra nacionalidad. Para que llegue el día en que nuestro teatro tenga características propias, por la for-

ma, enfoque, estilo, expresividad de los actores, temática. Es necesario investigar mucho en nuestras tradiciones y costumbres que, al fin, son las que conforman la nacionalidad costarricense.

Las inquietudes aquí expresadas pretenden servir de punto de partida para que el teatro se popularice en Costa Rica. No son más que ideas básicas. Es tarea de todos encontrar los caminos justos a través de la experiencia, la comunicación, el diálogo, el trabajo serio y responsable. La meta es el hombre costarricense, la sociedad toda, que no dudo queremos se convierta en un medio justo donde vivir, donde criar a nuestros hijos en paz, con respeto por sus congéneres, con mejores posibilidades de gozar una existencia plena.

TEATRO DE CREACION COLECTIVA DE LA COMUNIDAD

Francisco Garzón Céspedes

El teatro de la comunidad y, su antecedente directo, el teatro de participación popular, poseen objetivos, rasgos y metodología propios dentro del movimiento teatral cubano. Hasta que surgen, a comienzos de esta década, en Cuba podía hablarse de un teatro profesional y de un teatro aficionado. En el teatro profesional, que institucionaliza el proceso revolucionario a través de un organismo del estado, el Consejo Nacional de Cultura (CNC) —hoy Ministerio de Cultura—, ya a estas alturas empezaban a confluir dos corrientes: la primera, si tomamos en cuenta un orden cronológico, es la que se inscribe dentro de la estética de la observación, y se caracteriza esencialmente por el teatro de autor y director, dentro del recinto teatral, y con las tradicionales relaciones entre el director y los actores —éstos en dependencia de aquél—, y los creadores todos y su público —éste recibiendo en forma pasiva el producto artístico—; y la segunda, la que se inscribe dentro de la estética de la participación y se conoce como creación colectiva.

La importancia renovadora de la creación colectiva dentro del teatro cubano, como ya he escrito en un prólogo (1), está marcada: por sus métodos de investigación y de análisis para conocer y recrear nuestra historia, nuestro proceso revolucionario, y la problemática de una comunidad, zona o sector social específicos; por su dinámica de trabajo que permite a cada miembro de los grupos emplear al máximo dentro de un ordenado su capacidad creadora, y ofrece como uno de sus resultados, partiendo de los orígenes mismos del teatro como suceso popular y colectivo, una práctica teatral que se desenvuelve en calles, plazas y montes, fundamentalmente alejada de los escenarios tradicionales, y con obras que, meritorias en lo literario, son antes que literatura cerrada, textos surgidos de entrevistas e indagaciones, de la confrontación con lo real y del discutir experiencias y criterios, cuya tea-

¹ *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas. De próxima edición.



tralidad ha sido comprobada, textos que unas veces sólo culminan con el juicio emitido por su público, y que siempre están abiertos al debate, abiertos a ser enriquecidos tanto en el montaje como al finalizar cada una de sus representaciones; por su sistemática y consecuente labor en la integración de un nuevo público, en ese acercarse como pueblo a otros hombres y mujeres de nuestro pueblo que nunca habían visto teatro, o que no tenían la posibilidad o el hábito de verlo con frecuencia, para quienes no significaba algo necesario, útil, hermoso, y que ahora lo sienten como suyo; por estar la creación colectiva cubana comprometida con la ideología de la clase obrera, con sus intereses, afirmándose sobre principios marxistas leninistas en sus enfoques ideológicos, en su escala de valores, en su acción cotidiana, en su desarrollo; por su autenticidad, por su indagar en la esencia de lo cubano, por los elementos de nuestra nacionalidad y de nuestra cultura contenidos en el tema, el lenguaje, y las expresiones gestuales, plásticas y musicales que emplean; por su alto grado de eficacia política y social que se prueba, entre otros índices, en que no sólo muestra sino que contribuye a transformar la realidad, e influye en los espectadores al representar sus conflictos y proponer o buscar con ellos las posibles soluciones; y porque —encerrando una amplia gama que va desde los nuevos propósitos de un teatro realizado verdaderamente por y para el pueblo hasta una nueva temática, desde reevaluar nuestras tradiciones y costumbres hasta ser exponente de nuestra ideología, por subrayar algunos— es capaz de establecer el justo equilibrio en la necesaria correspondencia entre nuevos contenidos desde y de perspectivas revolucionarias y nuevas formas estéticas, nuevos métodos más objetivos, científicos y totalizadores que los expresan alcanzando eficacia y belleza, como es el caso de los más válidos caminos de la creación colectiva entre nosotros.

Caminos seguidos hasta hoy dentro de nuestro teatro profesional por el Grupo Teatro Escambray y el Conjunto Dramático de Oriente, y en fecha más próxima por la Teatrova y el Grupo Experimental de Las Villas. Una de las valoraciones más lúcidas de lo alcanzado con estos métodos, hecha en relación al Grupo Teatro Escambray, es la del doctor Osvaldo Dorticós, en su discurso clausura de la Asamblea Provincial de Balance del Partido Comunista de Cuba (PCC) de las Villas, 1975, y publicada por el periódico Vanguardia:

“E inclusive, ha sido esta provincia, precisamente, territorio donde se ha protagonizado, en el terreno de la cultura un esfuerzo de creación que no sólo satisface las exigencias de una concepción revolucionaria y comunista de la cultura en el orden ideológico, sino que también responde de manera brillante a las demandas de la calidad estética de la actividad cultural. Me refiero a ese ejemplo no sólo para Cuba sino para todo el mundo en el trabajo cultural, que es el esfuerzo admirable del Grupo Teatro Escambray, que aquí explicara con tanto acierto en la síntesis nuestro compañero, ejemplo de artista y comunista, Sergio Corrieri.

“La resolución adoptada en cuanto a la actividad de este grupo por la asamblea constituye un reconocimiento condigno a este esfuerzo de creación cultural, que no ha olvidado la calidad estética, que no ha convertido la realización de la pureza ideológica en un pretexto para excluir la calidad estética.

“Se ha demostrado por lo contrario que el trabajo creador y comunista en la cultura sólo puede lograrse si al contenido ideológico y a la concepción correcta sobre la función de la cultura y de la misión de la literatura y el arte se une la toma de conciencia que a veces está ausente aún, en algunas ocasiones, re-



tivas a la calidad estética, a la verdadera esencialidad genuina artística del trabajo cultural. El ejemplo del Grupo Teatro Escambray demuestra que no están en contradicción, sino por el contrario entrañablemente vinculados, la calidad estética y la vigencia ideológica en el trabajo de creación cultural. "

En cuanto al teatro aficionado, éste se extiende sobre todo entre los estudiantes de los distintos niveles, los oficiales y soldados del Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y del Ministerio del Interior (MININT), y en sectores obreros; es orientado por la Dirección Nacional de Aficionados; reúne a aquellos que han visto teatro y lo practican en sus horas libres; y se mueve básicamente dentro de los parámetros de la corriente del teatro profesional que responde a la estética de la observación; aunque en los últimos años, en la misma medida en que se consolida cada vez más, ha comenzado a experimentar con éxito algunas nuevas vías de expresión y de comunicación.

Tanto el teatro de participación popular como cada uno de los grupos de teatro de la comunidad, tienen dentro de sí a un mínimo de teatristas profesionales —uno o dos—, pero no son, en modo alguno, en ningún caso, conjuntos profesionales; por el contrario su composición, en el primero (2), es mayoritariamente obrera y/o cederista —y así, según el sector con el que en esa etapa se haga la experiencia—; y en el segundo, en el teatro de la comunidad, su composición es de trabajadores y trabajadoras agropecuarias, hombres, mu-

jes y niños de procedencia campesina que integrados a los planes viven en los nuevos pueblos. No obstante, tanto uno como otro se insertan en los métodos de creación colectiva que experimenta la segunda corriente del teatro profesional, hasta el grado de que todos los puntos que enuncié al iniciar este artículo para explicar el porqué de la importancia renovadora entre nosotros de la creación colectiva, pueden ser útiles para definir al teatro de participación popular y al teatro de la comunidad. Hay, por supuesto, algo más. Su diferencia más profunda con el teatro profesional, por un extremo, y con lo que en Cuba se denomina teatro aficionado, por otro; diferencia que a la vez le da su identidad propia; es el que los que actúan en este teatro colectivo se representan a sí mismos, e investigan, muestran, enjuician, analizan y buscan soluciones junto con su público a los conflictos de su comunidad —esa donde viven—, de su sector laboral —ese donde trabajan—, de su zona.

Uno de los puntos de partida del teatro de la comunidad es, sin lugar a dudas, la valoración objetiva de las posibilidades del teatro en las comunidades, donde la falta de tradiciones en este sentido, el hecho de, en términos generales, no haber visto antes teatro, tiene que traducirse en una búsqueda del público a partir de hoy representar sus problemas e intereses más cercanos; y donde al proceso de formación más pleno de una conciencia revolucionaria que estos nuevos pueblos significan tienen que responder el teatro convirtiéndose en uno de sus motores más sistemáticos, sólidos y creadores. Un análisis del trabajo realizado hasta el presente por el teatro de la comunidad nos demuestra cómo es capaz de asimilar al teatrista profesional en cualquiera de sus especialidades, siempre y cuando éste sea capaz a su vez de entender los presupuestos de los cuales arranca el teatro comunal y los principios colectivos que le dan vitalidad y fuerza.

² Aunque en este trabajo analizamos varias de las características del teatro de participación popular, para valorar totalmente esta experiencia debe revisarse la entrevista que hice a sus fundadores, Manuel Terraza y Herminia Sánchez, y que bajo el título de "Hemos creado inquietudes de actores, de directores, de público" aparece en el número 18 de la revista Conjunto, que corresponde a octubre-diciembre de 1973.



Con el teatro de la comunidad el teatro deja de ser una vía indirecta de plantear un conflicto para convertirse en una vía directa, y ello está subrayado entre otros elementos, por los debates que lo conforman y que son posibles porque un público que ve sus problemas representados está motivado a debatirlos, comprometido a tomar conciencia de ellos y decisiones inmediatas para su solución, y el debate es su debate, ello sin contar que un público popular es un público que siempre tiene frente a lo artístico múltiples interrogantes y también múltiples respuestas. El teatro comunal, el teatro del medio campesino, un teatro que no se plantee sólo eficacia estética sino sobre todo eficacia social, política e ideológica, ser factor de cambio, de transformación —como ya lo es en Cuba—, si en una primera etapa está actuado y es concebido esencialmente por los propios campesinos, por los propios trabajadores agropecuarios y pobladores de las comunidades, tiene una enorme ventaja en cuanto a la comunicación con su público; porque para que pueda haber comunicación, para que pueda completarse su ciclo, es vital que el lenguaje que recorre cada uno de los extremos comunicantes sea común, no sólo en cuanto al habla sino a que se entiendan con igual significado por las dos partes las palabras, gestos, símbolos y otras manifestaciones con las que se exprese. Es por eso también que el teatrista profesional tiene que convivir en la comunidad, trabajar en ella, porque no se puede contribuir a impulsar lo que se desconoce, mucho más cuando es en las zonas ru-

rales donde con mayor rapidez han ocurrido y ocurren las transformaciones de carácter social más radicales. El teatro de la comunidad en Cuba no es un suceso aislado, ni dentro del contexto cubano —como ya hemos visto—, ni dentro del contexto latinoamericano donde los métodos de creación colectiva tienen cada vez mayor prestigio como instrumentos y estructuras de trabajo en lo social, lo político, lo ideológico y lo estético. Una experiencia —por citar una sola— muy semejante al teatro de la comunidad en Cuba, es la vertiente que con rasgos similares a los enumerados posee el teatro de los barrios en Venezuela.

Expresado en cifras, el teatro de la comunidad en la Agrupación Genética del Este (3) —del cual habla este reportaje—, desde julio de 1974 en que se inició, arroja un saldo de 11 grupos, 289 integrantes entre adultos y niños, 7 encuentros entre todos sus miembros para evaluar la labor y determinar las líneas a seguir, y 826 representaciones. Se trata de mucho más que de cifras, se trata de, en las palabras de quienes lo hacen, de quienes lo estimulan, entregar la historia, la importancia, y el significado renovador, de un teatro hecho por sus protagonistas y enraizado en las comunidades como las piedras con que se construyeron los cimientos de estos nuevos edificios.

* Ver la investigación de Carlos Espinosa Domínguez, "La Yaya": El teatro en manos del pueblo", sobre la primera experiencia de teatro de la comunidad, publicada en el número 27 de la revista Conjunto, que corresponde a enero-marzo de 1976.



HABLA HUBERTO LLAMAS

Actor. Miembro del Grupo de Desarrollo de Comunidades. Director de los grupos de teatro comunal de la Agrupación Genética del Este.

Ingresé voluntariamente en el Ejército Juvenil del Trabajo con el objetivo de investigar los problemas de la adolescencia y de usar el teatro como vehículo para enfrentarlos. Las investigaciones me demostraron que debía partir de la familia y del medio social. Luego de varios años de actividad con estos jóvenes, concluida la primera fase del trabajo y conociendo de la existencia del Grupo de Desarrollo de Comunidades me trasladé para éste.

Considero un deber insoslayable reconocer a quienes en nuestro país, fueron los iniciadores de la aplicación de investigaciones sociales al teatro y la utilización de este arte como medio de estimulación dentro de las masas: el Grupo de Teatro Escambray, bajo la dirección de Sergio Corrieri, el Teatro de Participación Popular, dirigido por Manuel Terraza y Herminia Sánchez, y la experiencia valiosísima del Grupo La Yaya, conducido por la compañera Flora Lauten. Ellos fueron de los pri-

meros en buscar, para la múltiple expresión cultural cubana, otros caminos y formas.

Hoy, todos los que hacemos teatro comunal, nos sentimos orgullosos de partir de sus experiencias que, junto a las nuestras y a muchas más que surgieron serán búsquedas que alguna vez totalizarán un movimiento cultural realmente masivo. Quienes mueven la vida del país y la cambian también, la expresan y la mejoran a través del arte.

Empecé en julio de 1974 en la Comunidad de Picadura, que pertenece al plan Valles de Picadura, dirigido por el compañero Ramón Castro Ruz, que desde un inicio me respaldó. Y desde entonces convivo en las comunidades. Lo primero que hice fue incorporarme al trabajo de la construcción y al de las vaquerías, formé un grupo de teatro de niños, y fui conociendo a los habitantes de Picadura y detectando sus problemas, hasta que logré integrar un grupo de teatro de adultos que los

expusiera. Al principio me fue difícil, nadie quería, decían que no iban a ser monos, que eso de payasos es cosa de tontos, y así; entonces la trabajadora comunal, Felisa Prior, se incorporó junto con Charo, una militante del Partido, y eso hizo que la gente reflexionara. El primer montaje fue muy cuidadoso, apoyado en movimientos de gran plasticidad, y se basaba en la vida de Jesús Menéndez, con textos que Felisa extrajo de libros sobre este luchador. Ninguno de los habitantes de esta comunidad —que tiene cuatro edificios de 24 apartamentos cada uno— había visto teatro, aislados en el monte como vivían antes, y al otro día de la representación todo el pueblo deseaba entrar en el grupo; los comentarios cambiaron y ahora eran: “yo nunca creí eso, que una vieja como Charo se encaramara en una tarima y fuera artista”, “y que Eusebio, un guajiro jíbaro, que nunca ha salido del monte, iba a hacer cosas tan lindas, el teatro es un sueño, y mañana yo me meto”.

Después de ganarme la confianza de todos, mi objetivo fue responsabilizar al grupo con la investigación y el análisis, hechos colectivamente, de los problemas que afectan la convivencia dentro de la comunidad o la producción del plan, y así comenzamos a montar pequeños ejercicios de creación colectiva en que se representan las actitudes incorrectas de cualquier trabajador o familia, para debatirlos al final de la función con los asistentes, y cuando nos enteramos de que algunas familias no vienen nos paramos delante de su edificio, repitiendo para ellos los ejercicios o núcleos.

Consolidados los grupos de Picadura, comencé a trasladarme a las otras comunidades cercanas y formé otros de adultos o de niños en: Flor de Itabo, Jibacoa, Loma del Tanque; también en Aguacate —con obreros de la dirección de la Agrupación Genética del Este— y en la comunidad de Jesús Menéndez —construida en el año 1959—, además pasé a asesorar el Grupo de Teatro de

la Escuela de Sociología, que ya existía, pero que integrado por estudiantes que, como parte de su carrera, investigan la zona, se incorporó al movimiento del teatro de las comunidades. Es de destacar que en Loma del Tanque, uno de sus tres grupos, es de obreros de la construcción que no viven en la comunidad, pero laboran en las edificaciones de la misma. Yo vivo alternativamente en tres comunidades, y me muevo de una a otra en un tractor, en un camión, en fin, en lo primero que pase, y utilizo esos desplazamientos para complementar las investigaciones de los diferentes grupos.

El objetivo fundamental del movimiento teatral que se desarrolla en nuestras comunidades no ha sido la realización de un arte por y para la competencia entre aficionados. Todo lo contrario, hemos mantenido un criterio —decanado por la experiencia— de apreciar más el trabajo del grupo que mejor investigue un problema comunitario y que mejor exprese un conflicto para estimular en las masas la participación colectiva en las soluciones.

Las circunstancias en que ha surgido esta experiencia teatral y el ámbito totalmente novedoso que las incuba, nos llevan a no intentar una imitación del movimiento teatral profesional, lo que requeriría otra formación y otras condiciones de trabajo. Respetando ese movimiento profesional y los objetivos que persigue, y sin mantenernos intencionalmente separados de él, no hemos obviado las diferencias lógicas a que nos lleva nuestro trabajo. Estamos seguros, puesto que tenemos ya de donde partir, que damos los pasos necesarios hacia una técnica propia para hacer este nuevo teatro, cumpliendo sus objetivos específicos, donde se prioriza la funcionalidad social inmediata a la pretensión artística trascendentalista y permanente. El teatro comunal tiene y tendrá cada vez más, sus modalidades que lo identifican con particularidad dentro del desarrollo cultural para el que trabajamos todos, en el conjunto

muy variado y complejo de la sociedad socialista.

El movimiento teatral desarrollado en los pueblos nuevos, que integran la Agrupación Genética del Este, ha inquietado culturalmente a los que hoy llamamos "pueblos viejos" de los alrededores, en una interrelación muy saludable y siguiendo vías que no siempre podíamos prever al iniciar este tipo de trabajo. Así, esta experiencia hoy abarca, en esta zona del país, a núcleos nuevos y viejos de tan diversas condiciones sociales y económicas —pero con vínculos comunes— como son: Jibacoa, Flor de Itabo, Central Camilo Cienfuegos, Loma del Tanque, Picadura, Valle Elena, Aguacate, Santa Cruz del Norte, Madruga, San Antonio de Río Blanco, Caraballo, Jesús Menéndez, Jaruco, San Juan, Concuní y Canasí. A través de la expresión teatral, los habitantes de unos y de otros pueblos han conocido los problemas, los objetivos y los sentimientos que los identifican y aquellos que les dan matices diferenciadores, y han estrechado vínculos políticos, sociales y culturales.

Trazando un breve recuento cronológico, podemos enumerar algunos logros en el campo de la investigación cultural aplicada al teatro en las comunidades de la Agrupación Genética del Este. El desarrollo de nuestro trabajo nos permitió llegar a la cifra de 826 funciones, contando con la actividad conjunta de niños y de adultos. Los lugares donde se realizaron estas actividades, además de las comunidades de nueva creación, fueron los pueblos "viejos" y aquellos sitios adecuados para poner en contacto a delegaciones de otros pueblos y de otros países con nuestro desarrollo cultural. Nuestro movimiento tiene, en la actualidad, 289 integrantes, contando al grupo de la Universidad de La Habana (Escuela de Sociología), e incluyendo un grupo de 86 niños.

Muchas veces, imbuidos en nuestro trabajo, que ha nacido gracias a las condiciones creadas por la Revolución y sus relaciones de producción y sus

instituciones sociales totalmente nuevas en nuestro país, nos olvidamos de lo específico de nuestra experiencia. Esto nos resulta más subrayado cuando enfrentamos las preguntas y la visión de visitantes extranjeros, que en sus países tienen condiciones radicalmente opuestas, adversas, antagónicas y que sistemáticamente dificultan la participación de las masas en la vida cultural o política. Así, no se comprendería jamás nuestro trabajo —y mucho menos la funcionalidad perseguida en sus lineamientos generales— si no se comprende la vida actual de una comunidad cubana, la vigencia y valoración que toman, dentro de ella, las expresiones culturales.

No sólo se entiende su necesidad y su utilidad como medio culturizador, sino que se estimula en nuestras comunidades su vínculo creciente con las masas, su papel de motor colateral en funciones no divergentes sino convergentes a las que el Estado y la sociedad se han propuesto: la educación del pueblo dentro de nuevos marcos, hacia realizaciones de superación económica, política y humana. Así han surgido las comunidades nuevas como un elemento en el proceso de cambio de las relaciones de producción.

El teatro, dentro de estas comunidades, es un medio auxiliar de ese proyecto de cambio cada vez más amplio y ennobecedor. Nuestros grupos de teatro, más que recibir la colaboración y el estímulo ilimitados de las administraciones locales, o el permiso para la participación, reciben la solicitud, la orientación, y el acicate constante, puesto que quienes hacemos teatro no somos elementos ajenos o separados de ese conglomerado humano al que nos dirigimos. Somos parte de esa masa que expresamos. Nos expresamos al expresarla, nos educamos cuando contribuimos a su educación, nos superamos al trabajar dentro de ella por su superación.

Al plantear un problema, no establecemos un dañino distanciamiento, porque

no es "su" problema, sino "nuestro" problema el que está en juego. Muchas veces, lo que parece muy particular se engarza con lo general, afecta individualidades que debemos cuidar de manera muy celosa, porque es también nuestra individualidad en formación para una vida siempre mejor, para hábitos cada vez más colectivistas. Todo esto puede explicarse, a quienes no conozcan la mecánica específica de nuestra vida comunitaria, algunas experiencias que, sin estas apreciaciones pudieran parecer raras, un tanto atrevidas, un tanto salidas de las funciones tradicionales del teatro en otros lugares o países, e incluso, todavía, en muchas de las cualidades de nuestro propio país. Así, partiendo de que cada día que se vive en una comunidad de nuevo tipo cubana es una lección para educar y mejorar al hombre que la habita, explicaremos en síntesis nuestra experiencia.

El trabajo de un grupo de teatro en nuestras comunidades tiene muy variadas oportunidades de influir en su medio. La más destacada es la experiencia que hemos denominado *teatro de la comunidad*. Esa es la actividad fundamental, para la que fue constituido inicialmente cada grupo, y donde expresa su condición esencial de grupo de "creación colectiva". Consiste en la dramatización de un problema que afecta a la comunidad y que, al representarse, provoca un debate y llega a conclusiones y compromisos colectivos. Para todo esto se parte de una investigación. Esa investigación arroja un problema o un conjunto de problemas con raíces idénticas. El grupo hace un guión que discutirá con el Consejo de la Comunidad, la trabajadora comunal, y las instituciones implicadas. Ese guión, siempre es sujeto a cambios posibles. Se representa y se enriquece con las discusiones y con improvisaciones nacidas tanto de los actores como de los espectadores. El planteamiento del problema, el debate, implican ya una denuncia y una búsqueda de soluciones.

En todos los pasos que nos llevan a la confección del guión y la realización del mismo, la actividad teatral y su debate final, se trabaja de manera colectiva y es producto de la creatividad de cada uno de nosotros. Cuando se está elaborando el tema, el grupo completo comienza a crear improvisaciones sobre lo investigado. De esas improvisaciones nace el primer esquema de guión. Pero ya en el montaje de ese texto, si aparece algo que expresa mejor las situaciones o aclara el conflicto, se cambia. Y esos aportes se reciben también del propio público que verá la representación.

Pero además de esa actividad central, nuestros grupos de teatro han encontrado otras formas de participación en la vida comunal y otras maneras de ser útiles a la educación colectiva. En ellas está la esencia, la razón misma de la existencia de un grupo teatral dentro de nuestra comunidad y lo peculiar de su trabajo, son modalidades del teatro que existían o comienzan a existir con nosotros, sin que nos preocupe mucho su definición técnica o teórica, sino su funcionalidad práctica. Los nombres que le hemos puesto, nacidos con nuestra experiencia o heredados de la tradición teatral, sirven simplemente para enumerarlos. A continuación describiremos algunos ejemplos:

1. *Teatro periodístico*. Consiste en que el grupo se reúne, lee y analiza el periódico, selecciona las noticias más importantes y crea una situación dramática que las ejemplifica. Luego forma en fila ante un edificio del pueblo y comienza a dar palmadas rítmicas para atraer la atención de sus habitantes. Una vez que han logrado que se asomen a los balcones, un actor comienza a hablarles mientras los demás repiten con cadencia ya establecida, las noticias. En diversos movimientos representan las noticias fundamentales y, al terminar, ofrecen otras informaciones, que pueden ser sobre la vida comunitaria, las fechas y sitios de

reuniones, el trabajo voluntario. Algunas veces los vecinos se unen al grupo y explican detalles sobre esos asuntos. Así a través del grupo de teatro el Consejo de Vecinos se expresa.

2. *Teatro de Vaquería*. Consiste en un trabajo voluntario que hace el grupo teatral en un centro productivo. Se incorpora a las labores de ordeño o de aseo del centro y, en el transcurso de la jornada se realizan las improvisaciones sobre las dificultades o los logros laborales de esa vaquería. Los temas que se discuten siempre tienen que ver con la producción. También, si el grupo va a ese centro es porque está informado de que allí se confrontan dificultades de ese carácter y que necesitan un estímulo para superarlas.
3. *Teatro Docente*. Consiste en la representación dramática de un tema que se está estudiando, o, a través de un coro, ejercicios de articulación para resolver problemas de dirección que confronta el colectivo de los estudiantes. Por ejemplo: un actor dice en voz alta: "Ojalá haiga buen tiempo" y se repite o se le corrige: "Ojalá haya buen tiempo". También el grupo colabora en clases de biología, simulando ser semillas que germinan con la ayuda del sol y del agua. La utilidad del teatro para ejemplificar o subrayar conceptos pedagógicos de muy variada índole, puede multiplicarse y establecerse como un recurso de gran eficacia.

Otros modos de hacer teatro entre nosotros son: *teatro sicodrama* —orientado por un siquiatra para sus pacientes, con ejercicios de distensión y juegos teatrales—; *teatro de casa* —sólo para una familia con conflictos individuales que no trascienden a la colectividad, se representa dentro de su vivienda y se debate—; y otros como el *teatro de juego colectivo*, *teatro de reuniones*, y así cada uno con sus particularidades. Nuestro teatro se propone arrancar todas las manifestaciones individualistas y todas

las deformaciones que los habitantes de las comunidades han heredado del pasado, del capitalismo, del vivir en bohíos con un gran aislamiento unos de otros; y los resultados son muy positivos, creamos núcleos y obras que abordan y enjuician: al machismo, la religión, la santería, el ausentismo y el chisme; y éstos han desaparecido prácticamente de las comunidades, hasta el punto de que temáticamente quedaron atrás, y ahora nos proponemos enfrentar más los problemas que afectan a la producción.

A través de actividades como éstas, nuestros grupos han logrado ganar en prestigio dentro de las comunidades a que pertenecen y resultar útiles a muchos aspectos de la vida y de la producción. Como puede apreciarse, no hemos valorado como objetivo primero la creación teatral, sino la funcionalidad en la educación masiva, desde adentro de las masas. Ahora bien, ¿cómo formamos esos grupos de teatro? Ya di alguna información al comienzo de esta entrevista.

Primero me reúno con la trabajadora comunal y averiguo la cantidad de habitantes, de pequeños agricultores y de obreros, la procedencia de ellos y los datos administrativos generales del pueblo. El Consejo de la Comunidad me aporta otros aspectos sociales y de la vida colectiva. Posteriormente viene una fase de familiarización con los habitantes de la comunidad y de convivencia en los diferentes aspectos de su vida.

Al principio, cuando se habla de teatro, la reacción es adversa. Pero una vez que se detectan algunos interesados en esta actividad, se organiza un pequeño núcleo. Se comienza a ensayar donde nadie nos ve. Lo primero que hacemos es un texto político, tipo teatro-documento, con movimientos complejos. Es importante subrayar que esa primera obra no debe causar risa, sino todo lo contrario. Debe ser muy seria y quienes la interpretan deben creer profundamente en ella. Se anuncia la primera

fución y la actitud en que vienen muchos es de juego y de risa. Pero la seriedad del tema y de la representación identifican a todos. Y muchas veces ocurre que se establece un sentimiento de solidaridad hacia esos compañeros que están hablándoles de cosas serias, de temas importantes. Si se equivocan, terminan lamentándolo y deseando que la próxima vez les quede mejor. Ya está ganado el terreno. Al otro día todo el mundo comenta con afecto lo que ha visto y los actores se reafirman, pues se sienten destacados dentro de su comunidad. Muchos van a otros pueblos, y cuentan lo que vieron. Otros se acercan al colectivo para participar en la próxima obra. Así, de cuatro a cinco compañeros, el grupo aumenta a treinta. No debe pasar de esta suma, pues resulta muy difícil trabajar con tantos a la vez.

Cuando se trata de formar un grupo de teatro entre los niños, el procedimiento es otro. Hablamos con la directora de la escuela y conocemos las dificultades principales de los alumnos en la captación de los conocimientos. Algunas veces las profesoras esperan que lo que vamos a hacer sea algo más tradicional, como un grupo de teatro con niños destacados, muy activos en clase. Pero, todo lo contrario, nos interesan fundamentalmente aquellos más atrasados en la docencia, que por lo general son tímidos, con problemas de articulación y con dificultades de apreciación docente. Son niños que vivían muy aislados de las aulas y asistían con irregularidad, que hablan con defecto por imitación de sus mayores y que resultan majaderos como reflejos de desajustes familiares. El teatro infantil desarrolla a éstos y a los demás, haciendo un esfuerzo mayor con quienes tienen problemas. Para ellos hemos hecho diferentes juegos colectivos como son los que conducen a:

1. Coordinar los movimientos, haciendo caracoles y círculos, cuadros plásticos divididos en números pares y nones.

2. Articular palabras que se descomponen en sílabas y se recitan con lentitud o con rapidez y que se cantan.
3. Dominar el cuerpo mediante ejercicios de equilibrio o de movimientos que coordinan brazos y piernas y manos, ojos y dedos alternativamente.
4. Pensar en orden mediante historias que unos comienzan y otros continúan, a las que se les agregan elementos reales o inventados.
5. Tener conciencia del espacio real, saltando en círculo, en cuadrado o semicírculo y reconociendo las distancias entre una casa y otra, un cuerpo y otro, etc.
6. Tener responsabilidades que combaten la timidez, en los juegos y en las tareas de carácter colectivo.
7. Modificar el habla y a tener imagen crítica cuando se escucha a los mayores que hablan con dificultad o que pronuncian mal. Cuando se trata de defectos físicos, se les lleva al foniatra.
8. Modificar las formas de caminar o de sentarse cuando son dañinas, mediante exageraciones de los problemas que les traerán en el futuro o de la apariencia física que adquieren cuando las hacen.
9. Perder la tensión enseñándolos a permanecer relajados en clase o en los juegos. Por ejemplo: representar historias en que ellos son pájaros y vuelan suavemente, o pollitos que tienen frío y sueño.
10. Dominar la respiración para que tomen suficiente aire y puedan jugar más sin cansarse. Todo esto contribuye a que regresen a sus casas menos ansiosos.
11. Que desarrollen el oído, a través de ritmos de palmadas, introducción de sonidos nuevos en viejas canciones, diferenciación de sonidos y reconocimiento de ellos, imitación de animales, acoplamiento de la voz al sonido que se escucha.

Los guiones y los diferentes ejercicios de carácter colectivo a que hemos llegado son:

Romeo y Julieta, La bodega, La comunidad, El chisme, El asalto al Cuartel Moncada, La vida de Jesús Menéndez, El enredo, Por Chile, Juego colectivo, Memoria de Jacinto, El machismo, La hermana, América, Ernesto Che Guevara, El Perú, La cola, Antonio, La vaquería, El ladrillo, El difunto, La comida, Año 57, El hueco, El desesperado, El ausentista, La espiritista, La barrigona, La chismosa, La vieja gorda, La guagua, El pelo seco y Las ofrendas de Jehová, estos hechos para adultos. Y para niños: *José Martí, El rey de las flores, La gallina de trapo, El oso malcriado, Ejercicios, La ardilla, Pepe el malcriado, El teléfono y El libro roto.*

Debemos incluir ocho ejercicios de calentamiento ya estructurados para niños y adultos, que hacen un total de cincuenta obras o guiones teatrales que se insertan dentro de posibilidades más colectivas y eficaces del teatro. En todos hemos puesto a funcionar la capacidad de creación de las masas cuando toman conciencia de la necesidad de superarse en los múltiples aspectos de la vida y del conocimiento. Atendiendo a los objetivos culturales y políticos que traza la Revolución, nuestro trabajo está encaminado tanto a conocer mejor al ser humano como a mejorarlo y hacerlo sentir cada día más útil, cada día más capaz de dar soluciones a sus problemas, cada día más dueño de su propio destino, mientras contribuye al desarrollo de una conciencia socialista y construye el socialismo.



HABLA NISIA AGÜERO

Graduada en Derecho Diplomático y administrativo. Graduada en Servicios Sociales. Doctora en Ciencias Sociales. Postgrado en Investigación Social por la UNESCO. Jefa del Grupo de Desarrollo de Comunidades. Coordinadora Nacional del Comité Cubano de Asentamientos Humanos. Miembro de la Comisión Nacional de Implantación de los Poderes Populares y de la Comisión Nacional Electoral.

No nos resulta fácil explicar el propósito fundamental del trabajo, no del Grupo de Desarrollo de Comunidades, sino

de nuestra Revolución, que es el ser humano como centro de todo el proceso revolucionario. A nosotros, dentro del

desarrollo de las comunidades rurales, se nos señaló que los pueblos construidos después de 1959 y hasta el año en que surge el Grupo, en 1971, confrontaban dificultades, y que si bien era cierto que se habían hecho nuevas viviendas, también era cierto que muchas de las familias continuaban arrastrando los mismos hábitos y deformaciones que cuando vivían en bohíos aislados. Debido a la certeza de que existía esta situación, consideramos que no resultaría efectivo hacer un simple retrato de paisaje para encontrarnos con la mujer un poco ociosa, en el constante "chachareo" con la vecina; el pueblo y las viviendas un tanto sucios, descuidados; los muchachos no asistiendo con regularidad a la escuela; y así.

Por ello, siempre nuestra primera fase de trabajo, para lograr un diagnóstico allí donde se nos dice que se va a edificar una nueva comunidad, es la investigación social, que precede a los edificios y es el núcleo de nuestra labor. Conocer las proyecciones de cada una de las familias, su composición social, sus características demográficas, así como los valores, las tradiciones, la historia de la zona y de sus habitantes; y a partir del conocimiento de estas realidades, proponer proyectos encaminados a una mejor asimilación del cambio. Que es, sin dudas, un cambio notable en el modo de vida, donde nosotros debemos intervenir para que no resulte sólo un cambio físico, como fue del 1959 al 1971, sino un logro social profundo, que requiere un paso transicional de adaptación.

El Grupo de Desarrollo de Comunidades, cuando nace en 1971, tiene en cuenta que desde 1968 el Grupo Teatro Escambray se halla realizando sus experiencias teatrales en esas montañas del centro de la Isla; y que desde esa fecha o un poco antes, jóvenes universitarios de la Escuela de Letras y de Artes, con los profesores Graciella Pogolotti y Helmo Hernández, habían iniciado sus investigaciones en el Escambray.

Y viendo las posibilidades que existían allí —y que no teníamos en otras regiones—, las ventajas de esos métodos y de ese indagar directo sobre el terreno, orientamos a las compañeras responsables de nuestro Grupo en esa provincia, que utilizaran esas experiencias y se apoyaran en ellas; porque su observación participante, las entrevistas, los testimonios recogidos por el Teatro Escambray y los universitarios, eran más útiles y completos, y esas experiencias eran de mayor confiabilidad investigativa, que las que pudiéramos alcanzar nosotros en ese instante con un cuestionario de carácter censal y con un cuestionario a organismos.

En las primeras entrevistas que se hicieron a los campesinos, tanto por el Teatro Escambray y la Universidad como por nosotros, sobre todo en las conversaciones con los pequeños agricultores, se notaba la resistencia a pasar a vivir a una comunidad. Y decidimos cuáles eran los resultados de plantear esos y otros problemas por medio del teatro, de discutirlos en debates con los campesinos terminada la representación teatral; para ello, seguimos muy de cerca el trabajo del Grupo Teatro Escambray y del Teatro La Yaya, que ya habían detectado, por sí mismos, estos conflictos y dificultades. Comenzaron ellos con *La vitrina*, creación colectiva del Teatro Escambray escrita por Albio Paz, justamente a debatir esa actitud de los campesinos de rechazo al cambio, y nosotros apreciamos lo positivo de esos debates donde muchos aspectos se clarificaban, y se modificaban opiniones y criterios del campesinado acerca de las comunidades y de la vida comunal.

No queremos con esto limitar el teatro a la posibilidad real de promover un cambio físico en la familia, de promover que alguien se mude a una comunidad; nosotros hemos visto cómo el teatro puede contribuir a la transformación más completa del ser humano, y sobre todo, a la integración más total de un grupo humano que resida en estas nue-

vas comunidades, cohesionándolo, eliminando toda diferencia de clase que pueda quedar. Vemos cómo es posible unir a este pequeño agricultor campesino —es decir, campesino hasta el momento en que se mudó hacia allí— al obrero agrícola, a un profesional con determinadas responsabilidades en la comunidad. Vemos cómo los integrantes de un grupo, campesinos hasta ayer, empiezan a ser también investigadores, que buscan cuáles son sus problemas y los de su medio; cómo un trabajo que comienza enfrentando la resistencia a ir a vivir en la comunidad, asume la problemática de la vida ya dentro de la comunidad, y cómo el teatro es, así, un instrumento que acelera ese proceso de adaptación al cambio y va transformando socialmente a ese colectivo humano.

Eso lo hemos visto en la práctica, con objetividad, y es tan evidente, que cualquier persona, que ha ido dos o tres veces a una de las comunidades donde existe un grupo de teatro, puede sentirlo, percibir su importancia en la transformación de esos campesinos, de esos obreros agrícolas que han vivido en muchos casos totalmente apartados de la cultura. Y es algo que se ha operado en dos sentidos, porque en lo que se refiere a los teatristas profesionales nuestros que hoy están en las comunidades y habían vivido y trabajado en la ciudad, hemos visto cómo estos hombres y mujeres también han crecido como seres humanos, puesto que allí en las comunidades han sido capaces de crear y han sentido que su actividad creadora acelera el crecimiento social de otros seres humanos, que estaban alejados, distantes. Y se produce una igualdad, una comunicación entre unos y otros, entre compañeros de diferentes formaciones y cultura de diferentes contextos, a través del hecho cultural. Y es por esto que creemos que por medio de este desarrollo todavía incipiente, de la cultura se logra una transformación del hombre cubano como un todo.

Lo que a mí me resulta mucho más motivante, mucho más gratificante de este trabajo, es lo que se refiere a los niños. Indiscutiblemente para el hombre adulto es muy provechoso pero en el niño y el joven esto tiene una mayor perspectiva; los niños y los jóvenes se dan al teatro con verdadero entusiasmo y se expresan por su conducto, influyendo sobre la comunidad toda, y son capaces de ir definiendo, de ir decantando qué formas teatrales les gustan más, si un teatro documento, si la dramatización de situaciones reales de su comunidad, zona o centro productivo; y cómo paralelamente se produce una profundización política, un interés por la historia, por las tradiciones revolucionarias y por explicarse el porqué de todo lo que los rodea. Y aprenden a priorizar los temas que más los afectan o interesan. Y los que no son miembros de los grupos de teatro, participan en el hecho teatral porque opinan sobre lo que se representa, sobre los modos utilizados para representarlo y lo debaten.

En el caso de la comunidad de la Yaya, —en el Escambray—, de la Agrupación Genética del Este —aquí en La Habana— y de algunas comunidades de Oriente, el Consejo de la Comunidad —en cada una— se apoya en el grupo de teatro para el planteamiento y la búsqueda de soluciones a los conflictos de la vida comunal. Nosotros estimulamos este trabajo y propiciamos el intercambio de experiencias entre los grupos de las distintas comunidades. En ellas el teatro ha abordado problemas como la necesidad de la incorporación de la mujer al trabajo, la productividad, el machismo, la charlatanería, el chisme, la religión, la santería y otros. Voy a referirme a una circunstancia ocurrida en el Escambray con respecto a la producción del tabaco. Los testigos de Jehová habían accionado muy intensamente sobre los campesinos, que vivían en la periferia de una comunidad, para que no produjeran tabaco. Y el grupo de teatro de esa comunidad pasa a trabajar

con vista a esos campesinos que continúan viviendo aislados, para combatir la influencia de los Testigos de Jehová entre ellos, y obtienen resultados positivos con el instrumento teatral como arma ideológica. Fue la dirección política de esa región la que determinó que el grupo de teatro era quien debía contrarrestar los efectos negativos de la secta religiosa, hasta ese punto el hecho teatral ha adquirido prestigio.

En cuanto a la incorporación de la mujer al trabajo, si bien a veces hay dificultades concretas: muchos hijos, no todos los servicios sociales resueltos, en otros lo que existe es un machismo muy arraigado en hombres que no quieren ni que la mujer salga de la casa. El Teatro La Yaya ha creado obras como *Este sinsonte no tiene dueño* para discutir esta temática y se presentan no sólo en La Yaya, sino en otras comunidades, incluso han venido a algunas de la Agrupación Genética del Este, cuando todavía Huberto Llamas no estaba. Y ya por esa fecha algunos obreros agrícolas dijeron: ustedes nos traen a los compañeros de La Yaya, pero si ellos pueden actuar, nosotros podemos ser tan actores como ellos, y discutir nuestros problemas con el teatro. Y cuando meses más tarde llega Huberto, es porque ya se habían manifestado estas inquietudes por lo que se lo damos a la Agrupación Genética del Este.

Un Grupo de teatro de una comunidad trabaja en relación a su comunidad, a otras comunidades, a los llamados "pueblos viejos" y a los campesinos de su zona que aún no están incorporados a ninguna comunidad y siguen viviendo solos. Es la Agrupación Genética del Este, es la propia dirección política de la Agrupación, de los planes, la que orienta su labor y da las posibilidades de movilidad. Hay un punto al que no hice referencia y es la estimulación sico-social de los habitantes de

esas comunidades. Nos hemos hallado en determinadas comunidades a niños un poco retraídos, introvertidos, como consecuencia lógica del medio geográfico y del medio familiar en que se han desenvuelto; no sólo el aislamiento de los bohíos entre sí, sino el aislamiento dentro de la propia familia, en las cuales existe en muchos casos una gran incomunicación entre los niños y sus padres. Estudiamos esto a través de un equipo de siquiátras y sicólogos, que ha venido colaborando con nosotros, y ese equipo nos señaló que era imprescindible establecer un plan, de estímulos sico-sociales, dirigido hacia esos niños. Pues bien, dentro de ese plan, un factor básico ha sido el teatro de la comunidad.

Las técnicas utilizadas por los compañeros profesionales que han estado al frente de la dirección de estos grupos de teatro, han ido permitiendo un desarrollo integral del ser humano, no sólo en el plano de la cultura, sino también en cuanto a su propio desenvolvimiento cotidiano, su porte, su dicción, sus expresiones. Hemos tratado además de introducir en la vida comunal otras manifestaciones artísticas, y de estimular todas las tradiciones artesanales que hemos detectado en las distintas zonas, para que se profundicen y el legado artesanal pase de los viejos artesanos a los jóvenes. Y por supuesto, hemos puesto un enorme énfasis en otras vías, como la educación de adultos y el deporte.

Las experiencias con el teatro son de las más hermosas y completas hasta hoy. El teatro de la comunidad es un teatro de una amplia participación popular, que tiene como primer objetivo de cada uno de los grupos, el desarrollo de la propia comunidad, sin que esto signifique que un colectivo de teatro comunal no tenga preocupaciones, intereses y responsabilidades más amplias.



HABLA RAMON CASTRO RUZ

Director del Plan Valles de Picadura de la Agrupación Genética del Este.

Nosotros entendemos que no solamente se transforma a la naturaleza. Es decir, convertir estos lugares que eran improductivos, que eran de diente de perro, donde la tierra prácticamente no valía nada, llena de manigua, donde el monte había sido saqueado para hacer carbón; convertirlos en terrenos productivos. Antes de la Revolución, en esta zona, los campesinos se dedicaban a hacer carbón y le pagaban el 50% al dueño del latifundio. Posteriormente el Gobierno Revolucionario decidió transformar estas tierras agregando, en unas, una capa vegetal sobre el diente de perro, y en otras, sacando las piedras de los campos. Transformamos así la naturaleza y eso está demostrado en este Valle de Picadura, que es hoy además de un centro genético; un centro turístico. Pero lo más importante de todo esto no es la transformación de la naturaleza, no es el construir viviendas para los campesinos, sino la transformación del ser humano.

El hombre y la mujer trabajan, pero no pueden convertirse en una máquina de trabajo; en el socialismo, dentro del proceso social, dentro de la vida del ser

humano, deben de existir otros aspectos que lo desarrollen más plenamente, y uno de los fundamentales es la cultura. Hemos logrado que, esta necesidad, los campesinos la entiendan. Y uno de los ángulos más importantes está en el teatro de la comunidad, en el teatro campesino. Nosotros somos de la gente que nos impresionamos cada vez que se presenta una nueva obra de teatro. Nosotros, que trabajamos aquí, que conocemos el pasado, nos sentimos profundamente emocionados cuando vemos al campesino, al obrero agrícola, haciendo teatro, porque esto significa su transformación desde los mismos cimientos. Y es que a través del teatro de la comunidad se le pueden explicar mejor a los compañeros, al público, sus problemas. Es un sistema muy científico de ejercer la crítica. Y por medio del teatro se van planteando los conflictos, la problemática de la comunidad en cada etapa.

Yo recuerdo que se hizo una obra sobre el trabajo voluntario, y los campesinos lograron expresar la realidad por la vía teatral. En este Plan, el trabajo voluntario es decisivo, y hemos alcanzado ser

el primer plan en trabajar voluntario 366 domingos consecutivos, o sea, un año bisiesto; e incluso también se trabaja voluntario muchos sábados en la tarde. Y un ejemplo de los cambios sociales en el campesinado, de cómo entiendo la Revolución, de cómo crece políticamente, es que Inés Rivero, una campesina de 69 años, ha participado en la labor voluntaria de cada uno de los domingos, a pesar de estar a veces enferma con la presión en 240. Y al éxito de estas jornadas, que se hacen después de trabajar seis días a la semana en forma intensa, ha contribuido en gran medida el teatro, con su estímulo, con su enfoque concientizador, con su propaganda.

Hemos tenido la suerte de tener aquí al compañero Huberto, yo le digo el profesor, con su tremendo entusiasmo respecto al teatro de la comunidad. Nosotros estamos muy contentos con su trabajo, lo hemos ayudado en lo posible, pero debemos ayudarlo más, es necesario que la comunidad, los jefes de planes, todo el mundo le preste la mayor cooperación al teatro comunal. Le voy a confesar que con esto del teatro en nuestra zona, el primer sorprendido fui yo. A mí me decían: están haciendo teatro en la comunidad, ya hay obras. Y una noche me invitan a ver un ensayo de una pieza sobre la muerte del compañero Jesús Menéndez, líder sindical azucarero asesinado en el capitalismo. Y de verdad que me sentí conmovido, emocionado, porque me causó una gran sorpresa, y no es que no tenga confianza en los seres humanos, en los cambios; pasa como cuando uno está tres meses sin ir a una zona y al volver por allí ve que han levantado una secundaria básica, una filial universitaria, un pueblo, una vaquería o una carretera; hay que montarse en esta provincia no menos de dos horas en un helicóptero para poder apreciar en su inmensidad el desarrollo de esta Revolución. Uno, que es revolucionario, que vive aquí, se sorprende de la nueva carretera o del nuevo pueblo, y eso fue lo que me ocurrió con el teatro de la comunidad. Y

esa obra constituyó el comienzo de algo que profundiza más cada vez.

Entre las obras que presentaron los compañeros de Jibacoa una noche aquí, traían una donde se mostraba a un elemento disociador dentro de la vida en la comunidad: el que todo pretende saberlo de los otros, el individuo calumniador. Y eso es una escuela, porque el que vea esa obra no cae en esos errores o los supera. Por esto nosotros entendemos que en Cuba, donde hay muchos buenos teatristas profesionales, muchos instructores de arte de diversas manifestaciones artísticas, las comunidades tienen que ser invadidas por esos compañeros con conocimientos culturales para que estos se trasmitan y se extiendan.

El teatro ha demostrado entre nosotros cómo puede contribuir a politizar al ser humano, a transformarlo en sus sentimientos. Y es que el teatro de la comunidad es una gran escuela masiva, donde de una manera o de otra todos participan. Con el teatro, sin dejar fuera al entretenimiento y a la diversión, la gente aprende. Se han tratado temas históricos como el asalto al Cuartel Moncada, la muerte de Jesús Menéndez; se han enfrentado problemas actuales como el machismo, lo necesario de la incorporación de la mujer al trabajo, del aumento de la productividad, y otros.

En *Memoria de Jacinto*, por ejemplo, se muestra, sobre todo para los jóvenes de hoy que no vivieron el pasado, las atrocidades de la guardia rural capitalista.

Yo estoy convencido de que el teatro tiene que funcionar en todas las comunidades. Es quizás más difícil transformar al ser humano que a la naturaleza. Nosotros no le hablamos a la naturaleza para transformarla, buscamos los camiones y le echamos vegetal al diente de perro. En Picadura, en Jibacoa, en las nuevas comunidades, todos tienen radio y televisión, y estos son vehículos de adquirir cultura, pero el teatro es superior, es más eficaz, por-

que el público ve en vivo las cosas, puede debatir lo que se representa, y en la mayoría de las funciones puede cuestionar sus propios problemas.

Y cuando hemos llevado nuestros grupos de teatro a otras regiones donde todavía no existe un movimiento así, allá después de verlos nos han dicho: ¿y nosotros cuándo empezamos a hacer teatro? Sin embargo, casi ninguno de nuestros campesinos ha ido ni una sola vez a una sala de teatro. Y en el campesino, en el obrero agrícola, hay una excelente materia prima; el campesinado es muy noble, no está contaminado. El teatro obliga a pensar, a ejercitar la memoria, y enseña a relacionar un hecho con otro, a sacar conclusiones, a expresarse —bien al actuar o bien al hablar en los debates—. Las comunidades, además, tienen buenos cimientos para consolidar un movimiento teatral fuerte. Claro que hay que trabajar duro en esto del teatro; pero para vivir en una comunidad hay que reunir un míni-

mo de condiciones morales y políticas, y ello es un punto de partida. Por otra parte, no puede existir el hombre nuevo si no existe la cultura. Y en nuestras comunidades todo el mundo está entusiasmado con el teatro.

Cuando podemos, cuando coinciden con tiempo no laborable en la productividad, mostramos, a las delegaciones extranjeras que visitan el Plan, nuestros grupos de teatro. ¡Y yo quisiera que usted viera la impresión que se llevan los visitantes! ¡Yo he visto a los visitantes llorar! Y decir: ¡Mira, son campesinos, nunca han ido a una sala teatral, cómo es posible que tengan sus propias técnicas! ¡Llorar, compañero, los he visto llorar! ¡Vienen pensando en una transformación económica, y se encuentran con una transformación social profunda! Y es que nosotros tenemos que tener un pueblo revolucionario y un pueblo culto. Y el teatro es un medio impulsor de cultura. Y un arma política e ideológica dentro de la comunidad.



HABLA MARÍA ROSA ALMENDROS

Responsable de la Sección de Desarrollo Cultural del Grupo de Desarrollo de Comunidades

A un ser humano se le puede dar casa, trabajo, un pueblo hermoso, facilidades de todo tipo, pero la cultura es esencial

para su desarrollo y transformación. He visto personas, que, por haber vivido aisladas en medio del campo, eran tí-

midas, con complejos y traumas, y que a través de la cultura, de su participación en estas experiencias, de teatro comunal, han ganado seguridad y han ido dejando atrás temores y timideces, sin perder esa pureza que caracteriza a nuestros campesinos. Convirtiéndose en seres más universales, y creo que eso es algo de suma importancia que proporciona el teatro, el arte en general, la cultura.

En las comunidades, por medio de las artes plásticas —sobre todo de la técnica de papel maché para construir figuras, objetos,— del teatro, de la literatura, de la artesanía; hemos introducido la posibilidad de que sus habitantes establezcan una relación directa, participante, con el hecho cultural. Y nos hemos encontrado un enorme interés. Y casos como los de una compañera de Jibacoa, que escribe, campesina de monte adentro, durante muchos años, muy traumatizada porque toda la vida ha querido escribir, y sus padres le decían que la gente pobre no podía dedicarse a eso, que tenía que aprender a lavar, a coser, a cocinar, a planchar, a cuidar los niños. Ya ella habla de esa conversación con su padre como quien habla del mayor disgusto de su vida. Me contó que aprendió a escribir copiando las palabras, las frases de las cajas de fósforos de la etapa capitalista, que copiaba esas frases y las pegaba a la pared, y que debajo de la cama había metido un saco lleno de recortes de las revistas que llegaban a sus manos. Y que así aprendió a escribir. Yo le pregunté qué escribía, y me respondió que novelitas, le dije que si tenía algunas, y me dijo que eran muy feas y las había roto. Es una mujer de criterios, con un gusto bien formado, yo indagaba con ella acerca de lo que había leído, de lo que le gustaba, y me decía, yo leo de todo, de los libros que usted me trajo lo que más me gustó fue *El príncipe idiota*. Era muy tímida, y fue perdiendo con la vida comunal los temores, cuando más recientemente un día le llevé a Dora Alonso, entonces esta campesina,

de escritora a escritora, le enseñó a Dora sus cosas. Y escribe bien. Me ha dicho que trata de acercarse al estilo de Martí, que a veces ella repite una palabra porque Martí también lo hizo. Ahora escribe décimas, poemas, y sus memorias, un fragmento de éstas se publicó en un libro sobre las comunidades.

Con el papel maché, en las ciudades, los compañeros están más amarrados, más prejuiciados, son más formales y menos imaginativos; los campesinos, de entrada, despliegan su fantasía, esa imaginación viva en nuestros campos, y además, con claro instinto, mezclan los colores de modo armonioso y resplandeciente. Hacen las figuras con mucha inocencia, pero con una libertad muy grande, y apresan valores de diseño, de composición plástica que desconocen en un plano teórico. Por ejemplo, ese pájaro de cuatro patas moldeado por una campesina, que a pesar de su contacto con la naturaleza decidió hacer un pájaro de cuatro patas, y el resultado es hermoso. Si el pájaro es de papel, por qué no le va a poner cuatro patas. El campesino que se pone en contacto con la cultura, tiene esa ventaja, la ventaja de su candor, de su pureza.

Las experiencias del teatro de la comunidad han sido magníficas. Un campesino tímido, o regañón, por la acción del teatro, modifica su carácter y llega a ser el más entusiasta impulsor de la cultura. Y transforma su modo de ser y su vida. Recuerdo un campesino en Jibacoa, que cuando la firma del contrato para la entrega de la casa, lo fotografiaron. En esa fotografía era un hombre distante, desnutrido, replegado en sí mismo. Al año de mudarse ya uno no lo conocía desde el punto de vista físico. Hablamos varias veces, y siempre había, aún, esa distancia entre el campesino y la mujer de la ciudad, entre el obrero agrícola y la funcionaria, distancia que su inseguridad establecía, de manera que no lográbamos comunicarnos del todo. Se funda un grupo de teatro en su comunidad, él se

integra al grupo y comienza a actuar. El año pasado, cuando la Conferencia Internacional de Asentamientos Humanos y la muestra en La Rampa de las diversas actividades culturales, decidimos que vinieran los grupos de teatro, y cuando llegó el suyo, el primero en bajarse del ómnibus fue él; antes era yo quien lo saludaba, quien me acercaba, y ese hombre ha bajado y me ha abrazado. Era simplemente un ser humano con otro ser humano. El machismo había desaparecido, simplemente dos compañeros, que se tienen afecto y se abrazan, sin ninguna traba. Yo me recosté contra la cerca del parqueo y pensé, en este hombre hemos ganado una batalla que comenzó hace cientos de cientos de años, y esa batalla la ganó el teatro.

Nosotros hicimos que algunos integrantes de los diferentes grupos de teatro comunal asistieran a un curso de dramaturgia que se efectuó aquí en La Habana. Los teatristas profesionales al principio hablaban mucho. Yo traje a los vaqueros, a las ordeñadoras, y poco a poco se fueron haciendo sentir en el Seminario, porque con una sencillez y una justeza tremendas encontraban respuestas a los interrogantes, sin haber visto otro teatro que el de ellos. Allí hablaron de su teatro, e invitaron a los participantes a visitar las comunidades para que vieran sus representaciones comunales. Y éstos durante la visita se quedaron asombrados con el rigor ideológico y la inteligencia desplegada en las representaciones.

Nosotros hemos visto que cualquier curso que demos, o cualquier grupo que formemos, fructifica, se extiende. En términos generales, contamos con la participación voluntaria de nuestros creadores, que van por etapas a desarrollar las distintas manifestaciones culturales en las comunidades, adonde además llevamos otras actividades musicales, literarias, teatrales, simplemente para que sean vistas.

Hemos dado cursos, aquí en La Habana por ejemplo, de papel maché. Alberga-

mos quince días a personas de las distintas provincias, que tuvieran habilidad o interés, y entre otras, se les impartieron charlas con diapositivas, desde las pinturas rupestres hasta las ánforas griegas decoradas, desde cuadros del renacimiento hasta Miró o Picasso; charlas sobre el arte en el marxismo; charlas muy claras, con un lenguaje comprensible. Y luego arrancamos a trabajar. Además de la técnica de hacer las piezas, les enseñamos cómo montar una exposición con nada, con cartones, ladrillos, latones, cajas. Y eso ha fructificado mucho, porque la obligación del que aprende esta técnica es la de enseñarla en su comunidad, e incluso en otros sitios cercanos; y las organizaciones políticas y de masas de esas comunidades recurren a esa producción de papel maché para entregar piezas a las delegaciones extranjeras, ambientar lugares y demás.

En muchas comunidades el museo de la comunidad es un bohío, en Picadura es también un bohío que está amueblado con los distintos muebles que se usaban en la zona. Un viejo de la comunidad diseñó de papel maché tamaño natural, un chivo, un gallo y gallinas, un perro, una vieja cortando leña, y los puso en el bohío. Cuando llueve, todo el pueblo corre a recoger las gallinas, el puerco, y meterlos dentro del bohío para que no se estropeen. Y es que cualquier persona que se integre a una actividad cultural, queda sensibilizada hacia las otras, y si se monta una exposición, la primera gente que ayuda es la que hace teatro. Es como una ventana abierta hacia la cultura toda.

No sólo llevamos manifestaciones culturales, como las mencionadas, sino que detectamos las que tradicionalmente les pertenecen, éste es el caso de la tapicería popular que se da en todas las comunidades. Con la tapicería lo que nos hemos trazado es imprimirle una dimensión más amplia, incorporarle otros elementos plásticos y sumarle nuevos objetos a producir. Y lo que hoy se hace

es muy bello. De teatro recuerdo otras anécdotas.

Una vieja campesina, de sesenta y tantos años, Charo, de Picadura, un día le pregunté que cómo le iba en el teatro, y me dijo, yo sé que no soy muy buena actriz, pero el problema es que me ha abierto la cabeza. Y agregó, sabe que estamos haciendo una obra con frases de Martí, y yo antes viajaba a La Habana, veía los carteles, las vallas, y ni los leía; y los otros días yendo en un ómnibus vi en un cartel la frase que yo digo en la obra de teatro; ahora cuando estoy en La Habana lo voy leyendo todo, y he comprendido que entiendo lo que leo y que eso se lo debo al teatro.

Otro día, de esos de la muestra en La Rampa, cuando uno de los grupos de teatro comunal terminó de actuar, partici-

paron varios delegados extranjeros en el debate, y preguntaron: ¿ustedes tuvieron que hacer muchas investigaciones para estructurar esta obra sobre Chile? Y el presidente del Consejo Comunal, un viejo campesino, contestó: no, porque nosotros el conflicto de Chile lo hemos vivido, lo leímos en los periódicos, lo hemos visto tanto en la televisión, ha sido la conversación de tantas de nuestras mañanas. Y cuando terminó el debate, nuestros obreros agrícolas se mezclaron con los delegados extranjeros, a conversar de igual a igual, y cuando uno de los mexicanos les preguntó: ¿pero cómo ustedes tienen esa seguridad a la hora de actuar? Uno de los obreros agrícolas, de esos que fueron campesinos hasta ayer, les contestó: compañero, es que nosotros tenemos futuro.



HABLA JACINTA ODILIA OROZCO

De origen campesino. Responsable de Cultura del Consejo de la Comunidad de Jibacoa. Jefa de almacén de la construcción de edificios en Santa Cruz del Norte. Actriz del grupo de teatro de su comunidad.

Tengo más de cuarenta años. Viví en las tierras de lo que hoy es la presa de Jibacoa, desde 1955 hasta 1970 en

que me mudé para la comunidad. Allí vivíamos como vivían los campesinos antes de la Revolución: muy mal. No

teníamos libertad, éramos explotados. No había electrificación, ni agua corriente. La casa era de tabla, guano y piso de cemento. Y nosotros no estábamos entre los que peor vivían. Mi esposo era pequeño agricultor, y yo, ama de casa.

Decidimos mudarnos porque nuestras tierras hicieron falta para construir la presa de Jibacoa. El plan discutió con nosotros, nos explicó la necesidad, y como entendimos que era necesario a la Revolución nos mudamos para la comunidad. Antes de 1955 siempre viví en zonas campesinas, así que mudarnos a la comunidad fue realmente cambiar la vida, dar un salto hacia el futuro.

A pesar del aislamiento en que habíamos vivido, yo oí hablar del teatro en algunas ocasiones. Y me llamaba mucho la atención, no tenía, claro, la conciencia que tengo hoy de lo que puede significar. Cuando el compañero Huberto Llamas llegó a la comunidad para formar un grupo de teatro, decidí que esa era mi oportunidad, y al ver las reacciones iniciales de desinterés y desconfianza por parte de otros compañeros, comprendí que si me integraba de inmediato al grupo eso podía influir para que otros se acercaran. No existía en ese momento comprensión de la importancia del teatro, no obstante, se armó un pequeño colectivo de compañeros, empezamos, y ya ve, ahora hacemos nuestro propio teatro.

Cuando nos dimos cuenta realmente del contenido político que podía tener el teatro y de cómo podía servir para tratar los problemas comunales, adquirimos una mayor seguridad y entusiasmo, porque comprendimos hasta qué punto resultaba posible contribuir por este medio al desarrollo de nuestras comunidades. Eso nos alentó y hemos visto los logros alcanzados por nuestras obras de teatro. En el problema de la incorporación de las mujeres al trabajo en esta zona, mujeres de origen campesino amarradas a las tareas de la casa, con

prejuicios y temores, en ese problema el teatro fue fundamental, porque a través de nuestras obras pudimos debatirlo con esas mujeres, con sus esposos, y lograr que se incorporaran, hasta el grado de que ya eso no es conflicto en nuestra zona. Y eso fue una labor política.

Nuestros campesinos nunca habían visto teatro. Incluso los que hoy integramos los grupos. El teatro nace a la vida en las comunidades con el propio teatro de la comunidad. Los habitantes de las comunidades donde hay grupos de teatro, ven a éstos como un camino para enfrentar y buscar soluciones a los problemas sociales que pueden existir dentro de su comunidad. Hay admiración y cariño, y nuestras obras siempre han tenido mucho éxito. La primera obra que hicimos aquí en Jibacoa, fue una sobre el compañero Salvador Allende, y pusimos tanto amor, porque eran las palabras del compañero Allende que desde la primera representación nos ganamos al pueblo.

Nuestro grupo se compone de más de veinte personas, pero dentro tiene un equipo formado con los compañeros que llevan más tiempo, que han adquirido más experiencias y mayor disciplina; este equipo realiza el peso fundamental del trabajo. Por otro lado, nuestro grupo explica a sus miembros la necesidad de superarse educacionalmente, y logramos que los que no habían pasado el sexto grado lo pasaran, que matricularan la secundaria obrera. Nuestro grupo ha creado varias obras: *Por Chile*, *El machismo*, *Memoria de Jacinto*, *La vaquería*, la que trata el problema de la santería y otras; con ellas hemos ido a muchos lugares, entre otros, a: Flor de Itabo, Baracoa, Canasí, Concuní, Jibacoa —el pueblo viejo—, Santa Cruz del Norte, y así.

Para elaborar las obras el grupo se reúne, analiza, discute. Por ejemplo, de una u otra manera nos ha llegado la noticia o conocemos de un problema de santería en la zona; muchas veces las organiza-

ciones políticas o de masas nos alertan de la existencia de tal o más cual dificultad y nos piden ayuda; decidimos entonces colectivamente ese tema, lo investigamos, nos reunimos con las organizaciones, hablamos con los compañeros que tengan alguna relación con el asunto, lo discutimos entre nosotros y a partir de todo esto comenzamos a improvisar y a extraer de esas improvisaciones los diálogos, situaciones y gestos que puedan servir a nuestros intereses.

El teatro para mí es una función educativa, un mensaje político dirigido a las masas. El teatro ha sido esencial para el desarrollo de la comunidad. En la incorporación de la mujer al trabajo, para citar un caso, al inicio éramos seis las compañeras que trabajábamos en la producción, hoy la comunidad tiene 86 % de mujeres incorporadas al trabajo, y ello responde en gran medida a la presencia entre nosotros del teatro.

La experiencia nuestra con la obra sobre el machismo fue tremenda. Criticamos al hombre que creía que la mujer era un instrumento sumiso para el hogar, y mostramos por qué la mujer no podía aceptar esa actitud. Y llevamos a la escena casos que conocíamos muy de cerca, para debatirlos luego en público, delante de aquellos directamente afectados. Nosotros siempre debatimos después de las funciones, porque es ese debate el que hace comprender a los espectadores que el teatro tienen un objetivo. ¿Qué creen ustedes de Fulano que no deja trabajar a su esposa? Y empiezan las opiniones: que si es un egoísta; que si está equivocado; que si la comunidad se construyó para que todos, hombres y mujeres, tuvieran las mismas posibilidades; que si la Revolución significa también la plena igualdad entre el hombre y la mujer... Y todo el mundo participa en los debates, en unos o en otros, y es ese análisis colectivo el que nos da la mejor medida de nuestra trabajo.

Esta comunidad se creó en 1970 y desde hace dos años se fundó nuestro gru-

po de teatro. La transformación cultural de este pueblo no se debe sólo al teatro, pero éste ha jugado un papel esencial, de motor activo. Aquí funcionan aulas de educación obrera y campesina, de secundaria obrera, donde el campesinado ha ido elevando su nivel, también las organizaciones políticas y las de masas han llevado a efecto círculos de estudios, seminarios y demás. Todo este conjunto de factores ha contribuido al desarrollo político, social y cultural de la comunidad.

El teatro es muy eficaz en la comunidad. Hace poco los niños de la escuela representaron una obra acerca del cuidado de las áreas verdes, y mostraban toda una serie de actividades indebidas en ese sentido. Y esa obra repercutió, al otro día la gente hablaba de Cecilia Ciclón, la niña protagonista que arrancaba las flores, y si alguien no respetaba las áreas verdes, los niños le decían: tú eres Cecilia Ciclón, o acuérdate de lo que vimos anoche. Y mira lo bien que están ahora las áreas verdes.

El teatro es más directo que la televisión. Llega más a la comunidad porque lo está haciendo la misma gente con la que se convive, sin nuestros problemas, y podemos debatirlos. Se representa allí, en el parque, o delante de nuestra casa, o en el patio de la escuela. Y este factor humano presente es muy determinante. A veces vemos algún programa de televisión y decimos, bueno, por qué esto es así; y no obtenemos respuesta, no podemos hablar con los actores, con el director. Y en el teatro me pueden decir, mira Jacinta, yo entiendo que una mujer trabajadora en esa circunstancia no se comportaría de esa forma. Porque nosotros les enseñamos a ellos, pero ellos nos enseñan a nosotros; ese intercambio de ideas es muy positivo, y siempre ocurre dentro del calor y del entusiasmo que despierta la representación. Nuestras obras se modifican por esas opiniones que recibimos. Nosotros tenemos pleno apoyo del Partido y de todas las organizaciones de la zona. Mu-

chos de los compañeros del grupo son militantes del Partido Comunista y de la Unión de Jóvenes Comunistas. ¿Si yo soy militante del Partido? Sí, desde 1965, porque yo era dirigente de la Asociación Nacional de Agricultores Pequeños en mi zona.

Hemos participado en varias películas, una hecha por unos cineastas de Canadá; otra por unos italianos, sobre la vida de la mujer cubana; y en un documental cubano acerca de la comunidad en Cuba. Además de que no filmaron una de nuestras obras para un programa de televisión. Esto sólo en cuanto a nuestro grupo, el de aquí de Jibacoa. Pasada la primera etapa de fundación del grupo, en esta etapa de consolidación, ya nosotros no podemos aceptar a todos los que desean entrar, sino que vamos asimilando a los nuevos compañeros en la medida que comprobamos que éstos enfrentan el teatro con la misma seriedad que nosotros. Que, cuando existe la necesidad de actuar fuera de la comunidad, vamos lo mismo si está garantizada la comida que si no la hay, si hay transporte que si no lo hay, nosotros llegamos, damos la función y la debatimos. Si nos faltan tres artistas, damos la función con los que puedan ir, para eso nos sabemos muy bien el texto completo de todas las obras. Nuestro grupo cada vez se fortalece más, se hermana más.

Y los compañeros del grupo se han ido transformando en estos dos años, se han ido transformando como seres humanos, han ido dejando atrás problemas y complejos nerviosos, en unos casos; educándose, en otros; hablando mejor; creciendo políticamente. Y es que sen-

timos la responsabilidad de actuar para nuestros espectadores, cien, doscientos, hasta quinientos; en cada ocasión hemos actuado para tanta gente, incluso para delegaciones extranjeras; actuamos varias veces al mes, y para nosotros siempre es una tarea revolucionaria, que hacemos con mucha emoción, con mucho amor.

Uno de los recuerdos para mí más hermosos, fue cuando fuimos a actuar para los compañeros del Partido Regional, en una reunión de todo el buró regional con los buroes municipales. Y fue una emoción muy grande porque estábamos entre los comunistas de nuestra región. Ocurrió que por primera vez nos enfrentábamos a aquel escenario; nosotros estamos acostumbrados a actuar al aire libre o en grandes espacios, y ese escenario era pequeño, nos cortaba los movimientos con los que habíamos montado la obra. A mí me cargaron cuatro hombres encima de cuatro cañas bravas; con la cantidad de libras que yo peso; y allá arriba me pregunto: ¿y cómo van a dar la vuelta?, y cuando logran darla, veo en el piso, en el lugar donde debían tirarme, varios clavos. Y algunos compañeros del Partido que habían visto la obra en otros sitios y sabían que me tiraban al suelo, se dieron cuenta que iba a caer encima de los clavos, corrieron hacia el lugar, y mientras nosotros seguíamos actuando, ellos machacaron aquellos clavos. Y fue una emoción tan inmensa, que cuando se terminó la obra, y los compañeros estuvieron minutos de minutos aplaudiendo, yo no pude hablar, sólo lloraba. Y es que nosotros lo damos todo en el momento preciso.

ENTREVISTA A OTTO BUCHSBAUM

TEATRO DE ENCONTRO AO POVO

Teresinha Pereira

Desde 1967 tenho recebido do Brasil notícias de todos os lados sobre a cariação de um movimento popular de teatro por Otto Buchsbaum, que fazia o teatro e, através dele a cultura, chagar à rua e ir de encontro ao povo. O movimento me pareceu imediatamente interessante por dois motivos: o primeiro, porque solucionava o problema de censura teatral no Brasil, tão terrivelmente castrante desde 1964 e, o segundo, pelos detalhes que ele incluía, isto é, a existência de espetáculos teatrais não só nas favelas, como também junto aos jogos de futebol e até nos ônibus.

Escrevi a Otto Buchsbaum e enviei-lhe uma série de perguntas sobre esse movimento teatral que ele respondeu com toda a dedicação.

T. Quais são as origens do teatro na rua, ou desse teatro que você denominou "de encontro ao povo"?

O. Em 1967 quando eu e Florence lançamos a idéia do teatro de encontro ao povo, já havia certos precedentes de

teatro de rua no Brasil. Em Recife, o Teatro dos Estudantes de Pernambuco iniciou em 1947 uma campanha de teatro popular com espetáculos de rua, em engenhos, sanatórios, presídios, etc. Sua primeira montagem foi a *Sapateira prodigiosa* de García Lorca. A campanha de teatro de rua desde grupo foi relativamente curta, pois receberam como presente da base naval de Recife um palco móvel, que no entanto era tão grande, tão pesado e de muito complicada armação, que o palco móvel ancorou no Parque 13 de Maio e de lá nunca saiu. La mesmo montaran outras obras, desta vez já autores nacionais como Ariano Suassuna (*Cantam as Harpas de São*) e de Morães Pinho (*Haja Pau*), a última no estilo de mamulengo. Para este tempo de teatro solene e engravadado a experiência de Teatro dos Estudantes de Pernambuco foi bem importante, apresentando ao mesmo tempo uma ponte entre o teatro bem-posto da burguesia e as manifestações teatrais populares como bumba-meu-boi, mamulengos, reisados, etc. A experiência em

si durou pouco mais do que um ano, para depois refluir para os palcos tradicionais. Este fenômeno do teatro de rua com "saudades do palco" tem âmbito mundial.

Novamente em Recife, a partir de 1962 encontramos um novo surto de teatro popular através de dois grupos: Teatro Experimental de Cultura a Teatro de Povo. Começou com a montagem de *Julgamento em Novo Sol* de Augusto Boal e mais quatro autores. Fez espetáculos em salões operários e na rua montando as mais diversas peças. Era um teatro de teor político, feito por estudantes contando com o apoio de Miguel Arrais, que era o governador do estado. A experiência terminou com o movimento militar de 1964 no Brasil.

T. quando voce começou a sua vez?

O. Em 1967. Florence e eu, cansados de fazer teatro para teatrófilos, cansados das limitações de salas e horizontes, montamos *Pedro Mico* de Antonio Callado, uma peça de ambiente de morro carioca (o Catacumba). Introduzimos nesta peça música, canções, ações paralelas que sublinhavam as falas como cenas de capoeira, macumba, aparecimento do Zumbi etc., e levamos a peça de volta ao seu habitat ficcional-ao morro. Morávamos naquela época em Santos e levamos a peça aos morros de Santos. O primeiro morro foi o de São Bento.

T. Qual foi a reação desse público do morro?

O. Descobrimos logo que o público dos morros não só entendia a peça e estava disposto a falar a respeito dela depois da apresentação, mas também que cada uma das nossas apresentações era um verdadeiro acontecimento, que se incorporava a sua vida. Muita coisa interessante saiu nos debates realizados- o nosso grupo na sua constituição era também muitíssimo popular com a presença de estivadores e de enfermeiras

de Santa Casa. Foi uma longa jornada pelos morros de Santos, pelos bairros populares, apresentações em pátios, praças, em plena rua, depois buscando em excursões cada vez mais longas as populações do litoral, os caixas dos pequenos núcleos de pesca. Sempre com *Pedro Mico* bem recebido, em apresentações sem cenários (para a explicação inicial pintava-se o cenário no ar com o dedo, apelando para a imaginação do público, pintava-se por exemplo um retângulo em pleno ar, dizendo: aqui fica a janela do barraco. Quando a atriz no decorso da peça fazia os gestos para abrir a tal janela, havia dezenas de vozes sussurrando "está abrindo a janela").

T. Qual foi a repercussão desse movimento?

O. A repercussão da nossa companhia na imprensa, TV, etc. foi muito grande. Surgiram interessados de fora tomando contato, chegamos a receber uma caravana de estudantes da Universidade de Caracas. Verificamos que a tendência da nossa iniciativa era a expansão.

T.E como acontecem a expansão?

O. Havíamos nesta época já criado o slogan "Teatro de encontro ao povo" mas descobrimos que isso não era para um só grupo, mas para um movimento de carácter nacional. A expansão do "Teatro de encontro ao povo" se realizou inicialmente através de dois processos: como resultado da repercussão jornalística (que a partir de um certo momento foi organizada, com remessa de material e fotografias para praticamente todos os jornais, mesmo os pequenos do interior, no Brasil inteiro) e também a través de ciclos de conferências que Florence e eu realizamos sobre temas como História do teatro mundial, Panorama do teatro moderno, Drama e povo, etc. Sendo os dois primeiros ciclos praticamente artigo de

consumo obrigatório em Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras, onde o teatro sempre se apresenta como lacuna, fizemos ciclos de conferências sobre estes temas em dezenas de cidades médias e pequenas especialmente dos estados do sul, além das capitais, onde sempre íamos a convite dos governos do estado ou das universidades e até mesmo das mais diversas organizações estudantis. Nas conferências havia sempre leituras dramatizadas de trechos de peças e dos grupos voluntários que para isso se reuniam. Daí surgiram muitos dos primeiros grupos de teatro de rua. A expansão em direção do sul foi muito rápida, Norte do Paraná, onde encontramos muito apoio tanto pelas organizações estudantis como pelas prefeituras — aí houve os primeiros espetáculos em zonas rurais, fazendas de café, etc. Surgiu o teatro nos terreiros de café, com assistências de colonos semi-alfabetizados ou mesmo analfabetos e com vivos debates depois dos espetáculos. Aí numa outra montagem da *Revolução dos Beatos* numa fazenda ao sul de Apucarana, houve por exemplo o caso de um caboclo de origem nordestina que disse: “A história do padrim Cícero não foi assim” e começou a contar sua versão. Chegamos no meio deste terreiro de café a uma verdadeira rediscussão da nossa história.

Nas frentes pioneiras do Estado de São Paulo também vários grupos começaram a descobrir o fascínio do teatro em zona rural. Sempre a mesma coisa — uma pequena explicação inicial, o espetáculo, a visível participação, o debate no fim, sempre entremeado de episódios curiosos. Por exemplo, numa fazenda ao norte de Jales, já perto da fronteira do Mato Grosso, um estudante que veio junto com uma caravana da Faculdade de Economia de Votuporanga falou no início do debate: “Me vão desculpar, mas para mim teatro já era. Teatro é para o cinema como o cavalo para o automóvel.” Ao que recebeu a imediata resposta de um caboclo: “Bem se vê, moço, que o senhor num sabe o que é

cavalo!” e foi daí afora com a sua defesa.

No Norte do Paraná surgiu, por sua vez, outra modalidade que depois foi imitada em vários estados: teatro como preliminar de jogo de futebol.

Em geral, nesta época já sabíamos que no movimento teatral popular há uma grande instabilidade e movimentação. Surgem grupos de estudantes secundaristas que se dissolvem ao terminar o curso, outros experimentam teatro de rua e refluem para a segurança e placidez dos palcos. Mas em regra geral para cada grupo que some, surge outro ou vários. O movimento tem aumentado constantemente. Não impomos regras aos grupos, só fazemos algumas sugestões. Também não há organização formal, nem estatutos nem carteiras de sócios. Os grupos se mantêm cada um por si, buscando apoio local. O movimento nunca recebeu subsídios.

T. O que aconteceu quando você mudou de Santos para o Rio de Janeiro?

O. Isto foi em 1971. Aí começamos com a verdadeira fase de expansão nacional. Nessa época houve até teatro nos ônibus em Manaus, e teatro na rua de São Luís, João Pessoa, Campina Grande, Recife, etc.

Em agosto de 1972 lançamos o jornal “Teatro de Encontro ao Povo” o que estimulou muitíssimo a expansão do movimento. Mensalmente estávamos em contato com todas as entidades estudantis do país, com todos os grupos de teatro popular ou não que tinham tomado contato conosco. Hoje nem sabemos mais quantos grupos de teatro de rua realmente existem, mas algumas dezenas estão estreitamente ligados a nós. Outras dezenas cuja existência nós constatamos e que mantêm esporádico contato conosco, não se consideram filiados ao movimento “Teatro ao encontro do povo”, considerando-se independentes, embora tenham surgido do mesmo ideário divulgado por nós. O que

para nós. evidentemente não faz diferença. Mas os grupos em geral esperam de nós uma divulgação através de jornal. Fazer teatro e querer aparecer são duas coisas psicologicamente ligadas. Mas os reais objetivos do nosso movimento, do qual é agora porta-voz o algo cauteloso "Abertura Cultural", cresceram muito e ultrapassaram de longe o âmbito teatral. Nós estamos agora nas bancas de jornais em escala nacional.

T. Vocês chegaram a organizar algum ou alguma coisa neste estilo?

O. Realizamos no mes de dezembro de 1974 e em Janeiro e fevereiro de 1975 a Primeira Confraternização Nacional de Teatro de Rua. Dos 18 grupos inscritos que vinham de tôdas as partes do Brasil, só 6 vieram. Os outros falharam por dificuldades com transporte. Estes 6 grupos realizaram um total de 26 espetáculos.

A experiência mais notável foi a trazida pelo grupo Ação Teatral de Belo Horizonte, com sua peça *Responda José*, que durava 12 minutos com 4 atores e focalizava a vida de um operário metalúrgico. A peça foi apresentada 6 vezes e galvanizou o público dos subúrbios.

Nenhuma das peças participantes da Confraternização tinha certificado de censura, por isso precisamos apresentar na raça, como fato consumado, com a divulgação prévia puramente local, colaboração de padres das paróquias locais

que avisavam durante a missa, de vez em quando arriscando umas faixas e cartazes pintados a mão.

T. Como o problema de censura é geralmente resolvido com vocês?

O. A maioria dos nossos grupos manda as peças com a devida antecedência para a censura em Brasília, mas nunca recebe resposta. E como não temos em Brasília nenhum loby de apoio que cuida do andamento do processo como fazem os grupos profissionais e o amadorismo-estabelecido-subsencionado, acabamos montando a obra assim mesmo. Pessoalmente acho até que não se deve procurar mais nenhum dos organismos oficiais culturais (Orlando Miranda pode ser boa gente, mas duvido que a Serviço Nacional do Teatro Tome jeito) pois ancho que onde estes organismos culturais pisam não cresce mais grama.

T. Voce quer dizer mais alguma coisa que eu não perguntei?

O. É difícil resumir em algumas páginas e em algumas perguntas e respostas uma luta de oito anos. Haveria tanto a contar, tantos fatos pitorescos, típicos, etc. Mas fica para a outra vez...

T. Muito obrigada Otto, por esta detalhada e valente informação sobre o seu teatro de rua. Ele é talvez o único teatro autêntico que se faz no Brasil atual.

ENTREVISTA A OTTO BUCHSBAUM:

TEATRO "AL ENCUENTRO DEL PUEBLO"

(Versión y síntesis de M.G.)

Desde 1967 supe del movimiento de teatro popular creado por Otto Buchsbaum, a través del cual llevaba la cultura al pueblo. Lo creí interesante porque: primero, lograba eludir la censura, que castra al teatro en Brasil, desde 1964 y, segundo, por sus logros, no sólo funciones en fabelas, sino también en los partidos de futbol o en los ómnibus. Escribí varias preguntas a O.B., que éste respondió.

T. ¿Cuáles son los orígenes del teatro callejero o del que llamas "al encuentro del pueblo"?

O. Cuando lanzamos la idea de ese teatro, en 1967, había antecedentes de teatro callejero en Brasil. En Recife, el Teatro de los Estudiantes, de Pernambuco, inició una serie de espectáculos en fábricas, sanatorios, presidios, etcétera. Empezó con *La zapatera prodigiosa*, de Gar-

cía Lorca. Duró poco, pues la base naval de Recife les obsequió un escenario móvil, tan grande, pesado y de tan complicada armazón que encalló en el parque 13 de Mayo y nunca salió de allí. Representaron también autores nacionales como Suassuna (*Cantan las harpas de Siam* y Morales Pinho (*Haja Pau*), ésta de estilo *mamulengo*. En ese momento de pedantería teatral, la experiencia del TEP fue un puente entre el teatro "bien montado" de la burguesía y las manifestaciones populares como *bumba-meu-bo*, *mamulengos*, *rosados*, etc. Pero al año, la experiencia volvió a los escenarios tradicionales. Este teatro callejero con nostalgia de escenario es mundial.

En 1962, también en Recife, surgieron dos grupos de teatro popular: Teatro Experimental de Cultura y Teatro del Pueblo. Fue montada *Juicio en Nuevo Sol*, de Augusto Boal y otros cuatro autores. Hubo espectáculos en locales obreros y calles, con diversas piezas. Teatro de contenido político, hecho por estudiantes, con apoyo de Miguel Arrais, gobernador del Estado. Terminó con el golpe militar de 1964.

T. ¿Tú cuándo empezaste?

O. En 1967. Florence y yo, cansados del teatro dilecto, de sala, sin horizontes, montamos *Pedro Mico* pieza de morro carioca (o Catacumba), con música, canciones y acciones paralelas, para acentuar los diálogos (capoeira, macumba, aparición de Zumbi, etc.). La devolvimos a su origen: el morro. Vivíamos en Santos. El primer morro fue el de Sao Bento.

T. ¿Cómo reaccionó ese público?

Entendía la pieza y la discutía después y cada representación era un suceso incorporado a su vida. Mucho de interés dejaron los debates. La constitución de nuestro grupo era también popular, con estibadores y enfermeras de la Santa Casa. Actuamos mucho en morros, barrios populares, patios, plazas, calles y llegamos hasta los pueblos del litoral, los núcleos de pescadores. *Pedro Mico* siempre gustaba. No había escenarios. Sólo la imaginación del público. En el aire se pintaba, con el dedo, un rectángulo, que se suponía ventana. Cuando la actriz hacía gestos para abrirla, en la obra decenas de voces susurraban: "Está abriendo la ventana".

T. ¿Tuvo repercusión el movimiento?

O. Muy grande, en la prensa, TV, etc. Interesó fuera y hasta vino una caravana de la Universidad de Caracas. Nuestra iniciativa se expandía.

T. ¿Cómo se expandió?

O. El slogan "Teatro al encuentro del pueblo" para un grupo, se convirtió en un movimiento nacional. La expansión fue resultado de la repercusión periodística (desde cierto momento, organizada con material y fotografías enviados a todos los diarios, aún los pequeños del interior, en todo el Brasil) y también de nuestras conferencias, con Florence, sobre Historia del teatro mundial, Panorama del teatro moderno, Drama y pueblo, etc., casi obligatorias en Facultades de Filosofía, Ciencias y Letras, donde no se habla de teatro, y ciclos en decenas de ciudades medias y pequeñas de los estados del sur, y sus capitales, invitados por los gobiernos estatales, las universidades y aún organizaciones estudiantiles. Grupos voluntarios hacían lecturas dramatizadas de escenas, y estos fueron el germen de los de teatro callejero. La expansión al sur fue rápida. En Norte de Paraná nos apoyaron las organizaciones estudiantiles y las prefecturas e hicimos las primeras funciones en zonas rurales, fincas de café etc. Nació el teatro de cafetal, para colonos semi-alfabetizados y aun analfabetos, con debates al final. Al representar *La rebelión de los beatos*,¹ en una hacienda al sur de Apucarana, un caboclo nordestino dijo: "La historia del padre Cícero no fue así" y contó su versión. Allí revisamos nuestra historia.

En el estado de San Pablo varios grupos fueron atraídos por el teatro en zonas rurales. Siempre tras una explicación, la obra, la participación espontánea y el debate, con ricas anécdotas. Al norte de Jales, en una hacienda fronteriza con Mato Grosso, un estudiante procedente de la Facultad de Economía de Votuporanga, dijo: "El teatro ya es viejo. Es para el cine lo que el caballo para el automóvil". Un caboclo le contestó inmediatamente: "Se ve, mozo, que usted no sabe lo que es el caballo", e hizo su defensa.

En Norte de Paraná surgió una variante, imitada luego en varios estados: teatro antes del fútbol.

Ya conocíamos entonces la gran inestabilidad del movimiento. Los grupos de secundaria se disuelven al fin de curso, otros tras la experiencia de teatro callejero vuelven a la segura placidez del escenario. Pero por un grupo que deserta, surgen otro u otros. El movimiento crece. No imponemos reglas, sólo hacemos sugerencias. Ni hay organización formal, ni es-

¹ Obra de Alfredo Díaz Gómez, autor también de *El pagador de promesas*, *La santa Inquisición* y *La cuna del héroe* uno de los más importantes de la dramaturgia brasileña contemporánea, desde hace varios años "silenciado" por el fascismo. (M. G.)

tatutos, ni carnets. Cada grupo vive por sí mismo y busca apoyo local. Nunca recibimos subsidios.

T. ¿Qué pasó cuando se trasladaron de Santos a Río?

O. Fue en 1971. Iniciamos la fase de expansión nacional. Hubo hasta teatro de ómnibus en Manaos y callejero en San Luis, Joao Pessoa, Campina Grande, Recife, etc.

El periódico *Teatro al encuentro del pueblo* estimuló la expansión desde agosto de 1972. Fue un contacto mensual con entidades estudiantiles y grupos de teatro popular u otros. Ignoramos cuántos grupos de teatro callejero existan, pero hay decenas ligados a nosotros. Otras decenas tienen contacto esporádico, pero no están afiliados al movimiento, se consideran independientes, aunque surgidos de nuestro ideario. Por lo cual no hacemos diferencias. Esperan que nuestro periódico los divulgue. Teatro y publicidad son cosas ligadas psicológicamente. Pero los reales objetivos del movimiento, con su actual vocero algo cauteloso "Apertura Cultural", fueron mucho más allá de lo teatral. Estamos ahora en los quioscos de periódicos a escala nacional.

T. ¿Organizaron algún festival o algo por el estilo?

O. Sí. La Primera Confraternización Nacional de Teatro Callejero, en diciembre de 1974 y enero-febrero de 1975. De 18 grupos inscritos de todo el Brasil, sólo vinieron 6, por dificultades de transporte. Hicimos con ellos 26 espectáculos.

La mejor experiencia fue la del grupo Acción Teatral, de Belo Horizonte, con *Responda José*,

pieza de sólo 12 minutos y 4 actores, sobre la vida de un metalúrgico. En 6 funciones galvanizó al público de los suburbios.

Ninguna pieza de la Confraternización estaba censurada. Tuvimos que actuar de facto, como hecho consumado, propaganda sólo local, ayuda de los curas de las parroquias, durante la misa, y algunas fajas y carteles hechos a mano.

T. ¿Cómo resolvieron el problema de la censura?

O. Cuando se mandan las piezas a Brasilia para censura, con anticipación, nunca hay respuesta. Como no tenemos gestores para activar el proceso, en Brasilia, como los profesionales o los aficionados-autorizados-subvencionados, montamos la obra sin más. Pienso que no debe acudir a ningún organismo oficial cultural (Orlando Miranda será buena persona, pero desconfío del Servicio Nacional de Teatro), pues donde éstos pisan no crece más la grama.

T. ¿Quieres decir algo que no te haya preguntado?

O. Es difícil resumir en pocas páginas, preguntas y respuestas, ocho años de lucha. Hay mucho que contar: hechos pintorescos, típicos, etcétera. Otra vez será.

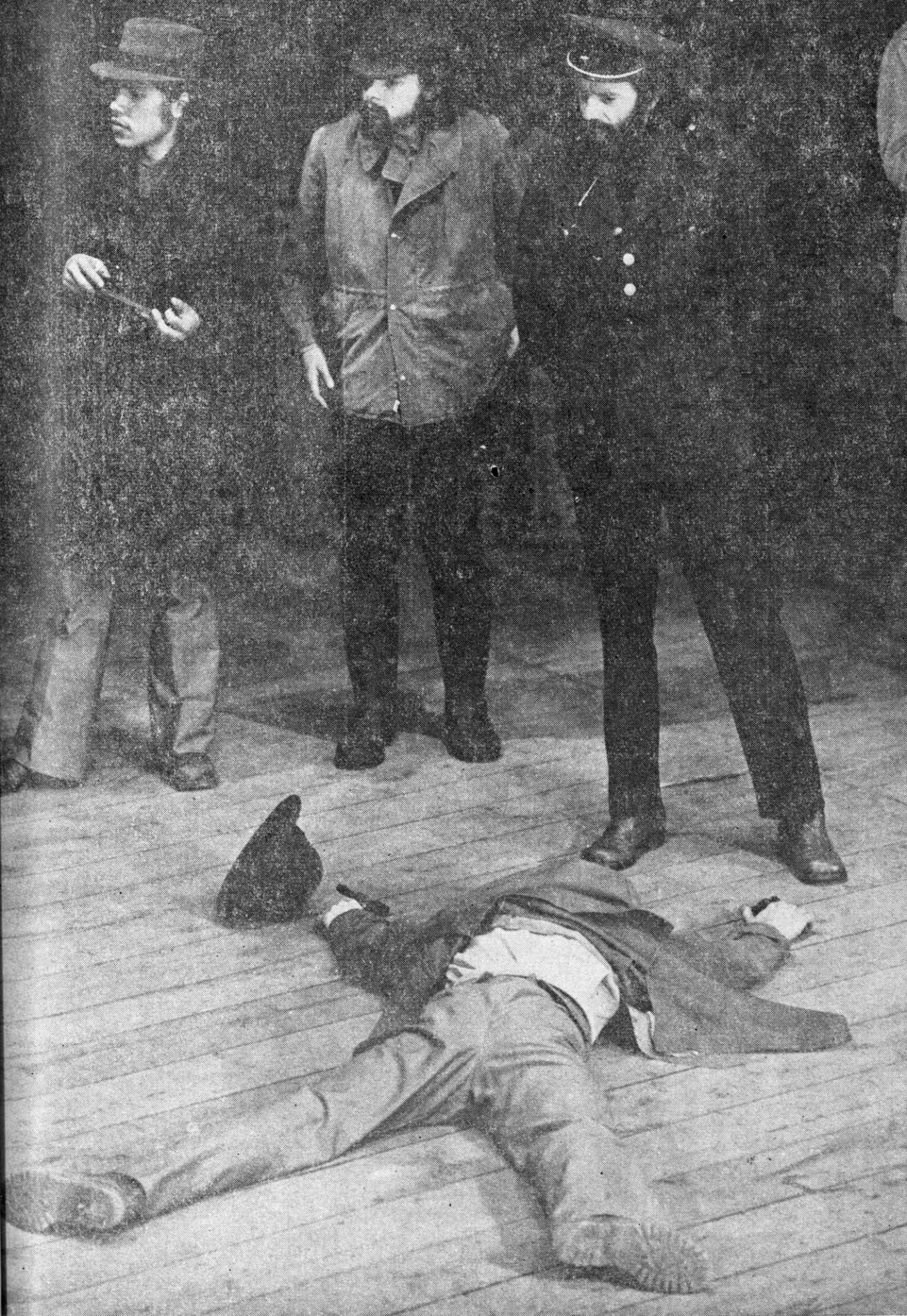
T. Gracias Otto, por esta detallada y valiente información sobre tu teatro callejero. Es quizás el único teatro auténtico que se hace en el Brasil.²

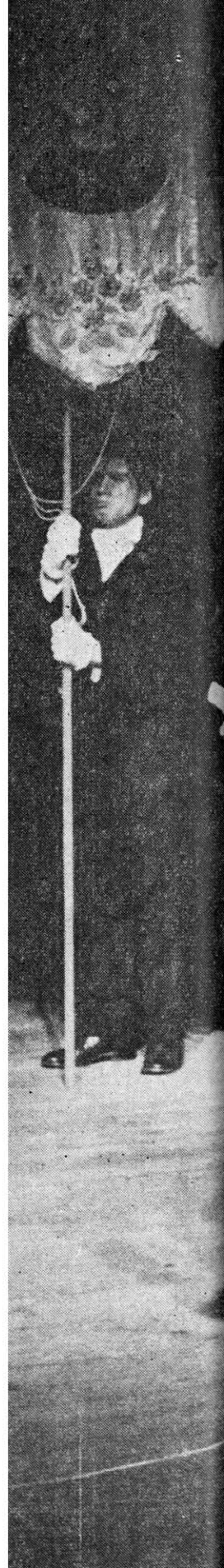
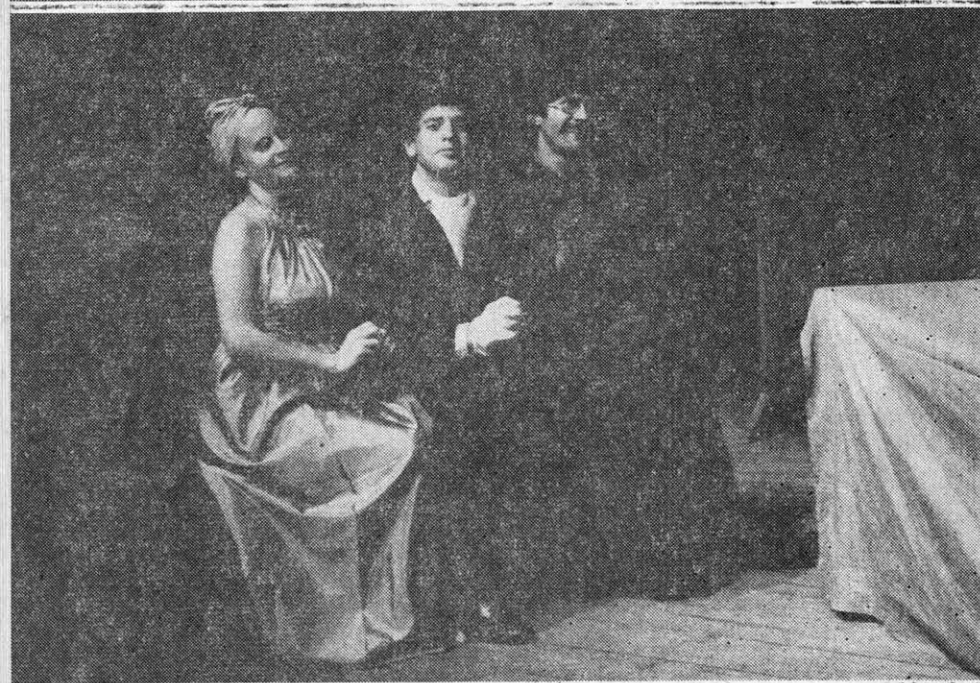
² Esta entrevista fue hecha hace casi un año. Nos preguntamos si aún sobrevive la audaz experiencia y, en su caso, por cuánto tiempo más. (M. G.)

COLOMBIA

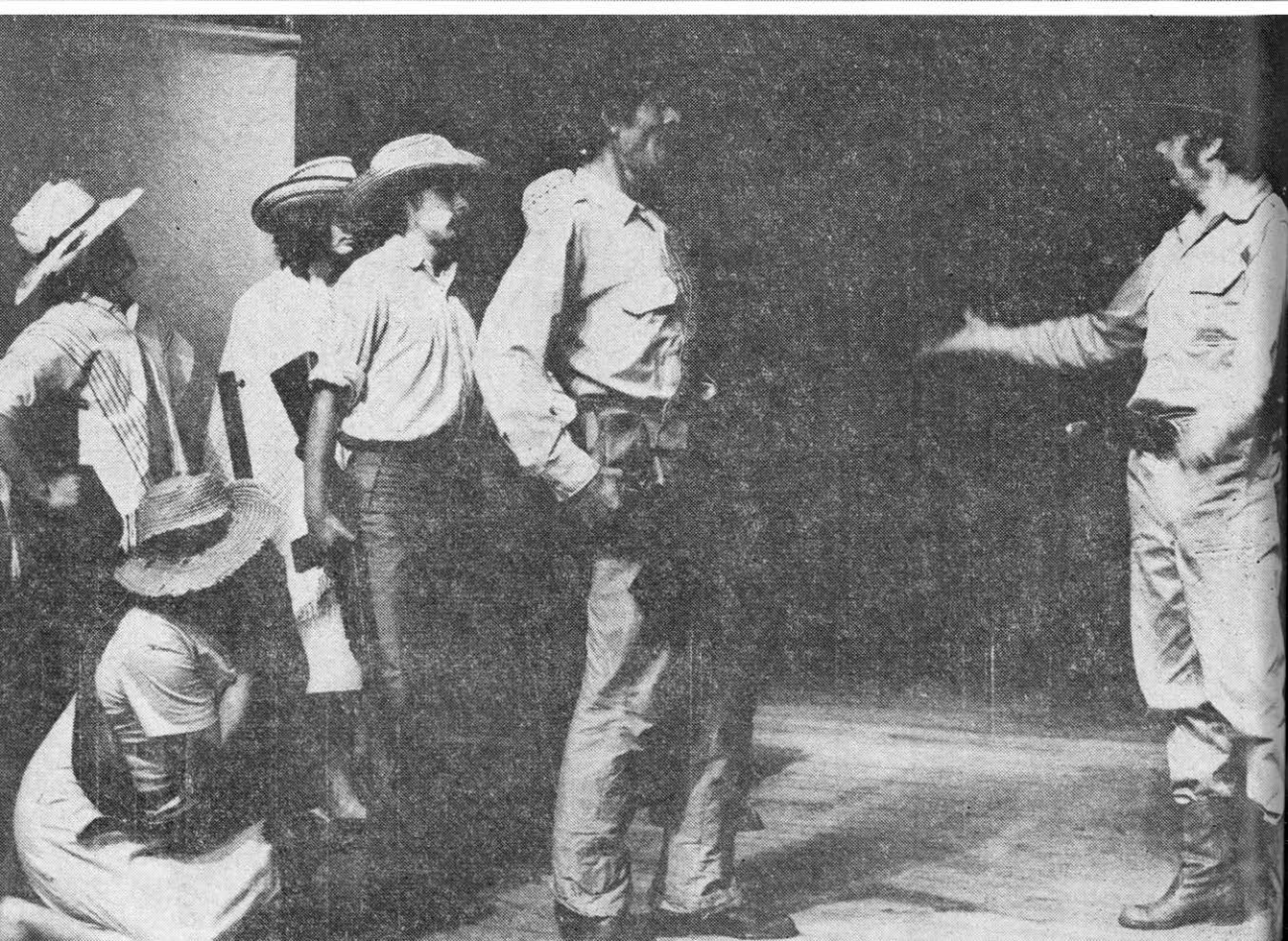
REPORTAJE GRAFICO DEL GRUPO DE TEATRO LA CANDELARIA DE BOGOTA EN "GUADALUPE AÑOS SIN CUENTA"

El Grupo de Teatro La Candelaria —una década de trabajo al servicio siempre del pueblo—, ha logrado sintetizar en su obra más reciente y, sin dudas, la más lograda, el rigor artístico y la profundidad ideológica. Ganadora de uno de los Premios Casa de las Américas 1976 en el género de teatro, **Guadalupe, años sin cuenta**, producto de un año y medio de labor colectiva de investigación, de síntesis y de montaje, constituye un necesario ajuste de cuentas con una historia que los de arriba pretendieron enterrar en el olvido, y que el conjunto recuperó para "el presente y para sus luchas, como siembra para el futuro". Ofrecemos en nuestras páginas un material gráfico, tomado por los fotógrafos colombianos Jaime Valbuena y Antonio Salcedo, con algunas escenas de esta pieza. (C. E. D.)











VENEZUELA

ATENCION Y PARTICIPACION CREACION COLECTIVA

Helena Sassone

Capítulos del ensayo inédito La semiología aplicada al teatro de la investigadora del teatro latinoamericano, **Helena Sassone**, de reconocido prestigio dentro del ejercicio de la crítica teatral, por su sistemática labor dentro de este campo en Venezuela.

Atención y participación

El teatro más que otro arte, necesita de la participación del público para satisfacer su naturaleza; es diálogo, comunicación en voz alta, por lo que necesita de un oyente, y de una respuesta de aprobación o rechazo, que no ha de esperar hasta el final del espectáculo, sino que se mide por la atención. En el teatro el mensaje es el objeto de la comunicación, del interés que despierte ese mensaje, depende la atención; cuando ésta es sostenida, lleva a deducir el interés de la obra en una relación de reciprocidad: sin atención no es posible captar el mensaje, pero en última instancia, de los planteamientos del mismo, de su transcendencia y dificultades de la descodificación para interpretarlo, depende que la atención se mantenga a lo largo de la represen-

tación. Quiere esto decir que, un mensaje simplista, muy codificado y redundante, expresado en términos estereotipados, no interesa por muy conocido; la fatiga por lo trillado de la información, debilita el interés, y por tanto la atención.

Nada nuevo descubren las frases anteriores si no intentaran la interpretación de los signos del teatro en términos de dificultad, de novedad; si no supieran la defensa de la innovación formal, de los medios de expresión, entendidos como estilo y técnica teatrales. A riesgo de parecer formalista (y lejos mi intención de resucitar una polémica que no por más antigua es menos actual), creo que en teatro, como en arte o literatura, que lo es de la expresión oral o escrita, sin postergar los contenidos y destacando el papel capital del referente como base del mensaje, los

signos con que éste se expresa, su codificación, es de esencial importancia. De hecho, un mismo tema o contenido no produce el mismo efecto en el receptor, expresado o proyectado de una manera que de otra. Un tema puede ser tratado en muchas formas, y son éstas las que implican arte, las que hablan de un estilo, las que revelan la personalidad del autor. Después de todo ¿qué son las artes, sino formas, modos de expresión códigos, cuya sencillez o complejidad revela el grado de desarrollo o afectividad de una sociedad dada?

Pienso en los primeros tiempos del teatro: un espectáculo litúrgico que se representaba en el atrio de las iglesias y que más tarde salió a las plazas públicas. Y en las Atenas del siglo VI a. de C., se inició en el canto funeral ante la tumba de los héroes, en el culto a Dionisos y a Baco, configurando representaciones de código muy claro y estable, como convenía a sociedades primarias, ligadas ante el espectáculo por una comunión de tipo religioso-afectivo, que suma la participación activa de los espectadores, como en la misa o en las funciones religiosas, de código repetitivo y desgastado, que mueve a la masa afectivamente, a colaborar, mediante rezos, cantos y signos diversos.

Creación colectiva

Aunque hablar de creación colectiva en el teatro puede antojarse redundante el hecho de que, con el desarrollo de las letras y las artes, apareciera la obra firmada por uno o a lo sumo, dos autores, o anónima, pero con texto escrito, como un modo más de expresión literaria, llevó a que prevaleciera lo individual, proceso que cumpliéndose, en parecida medida, en música y en pintura; también en poesía, que de la juglaresca y anónima, pasó al mester de clerecía, escrita y de autor.

A través de lo colectivo, el arte vuelve por sus antiguos fueros, como si reto-

mara una vena de autenticidad perdida por la individualización; no porque lo individual no sea verdadero, sino porque puede ser limitado. Una limitación que proviene de los intereses de clase, que se perfila en el medioevo, al comenzar a gestarse el teatro como pasatiempo de una capa ociosa de la sociedad surgida con el nacimiento de las ciudades. En ese instante el carácter genuinamente popular del teatro se adultera. Si nació ligado a la religión o al mito, avanza comprometido con el poder. De la plaza pública pasa al salón privado; lo colectivo se individualiza, porque el grupo sirve a intereses reducidos. Arnold Hauser alude en forma precisa en su *Historia social de la literatura y el arte*, a los conflictos de clase surgidos, entre la burguesía, dominadora de los gremios y el proletariado, que tenía prohibida toda asociación, a la vez que señala cómo las artes y las letras medran supeditadas al gusto de la alta burguesía.

La obra así termina por interiorizarse, de canto colectivo pasa a reflexión privada; los temas teológicos en el medioevo (*Calixto y Melibea* es un problema de religión, Shakespeare plantea la rivalidad de poder en su *Romeo y Julieta*) le ceden el puesto a lo anecdótico, más adelante a lo metafísico, que en el teatro de Tirso de Molina, y en los Autos Sacramentales, de Calderón, alcanzan grandiosidad no repetida.

Por medio del romanticismo busca el teatro la audiencia popular, que, no obstante, jamás alcanzaría el tono implantado en el Corral de La Pacheca, en tiempos de Lope; pero lo colectivo como aporte de creación, ábrese paso; no impera en el teatro de nuestro idioma otro poderoso que el autor. El director se somete a las ideas del escritor de la obra, y los actores interpretan según saben y entienden, aportando su sello personal. Esa libertad interpretativa del actor era el único rasgo que anticipaba, lo que, con el tiempo, llegaría a ser creación colectiva. Se anticipa a la téc-

nica de Grotowski, que centra en el trabajo del actor el interés del espectáculo.

Antonin Artaud con su teatro de la crueldad lanza el germen de la creación colectiva, la cual presenta tres fórmulas:

Una primera, basada en texto escrito por un autor, en la cual es todo labor del grupo; desde el estudio de la obra, hasta la dirección y puesta en escena.

El segundo procedimiento de creación colectiva lo es con más propiedad, ya que el texto de la obra es encomendado a una parte del grupo; el resto de los elementos se trata como en el primer caso.

El tercer caso es el absolutamente colectivo, pues tanto la creación de los textos dramáticos, dirección y totalidad del montaje se lleva a cabo entre todos los integrantes de la compañía teatral.

Las discusiones sobre esta forma de creación dramática están lejos de alcanzar un nivel de superación; a ello se opone el criterio de propiedad que cada uno de los artistas tiene sobre lo que realiza; por otro lado, es indudablemente difícil acordarse tanto en la creación de textos como de medios expresivos; la coincidencia creacional para dar una obra con cohesión interior es prácticamente imposible, en lo que a textos se refiera; en todos los demás aspectos no sólo es posible, sino recomendable, ya que por ser el teatro un espectáculo destinado a desarrollarse frente al público tiene más probabilidades de acierto si la creación ha contado con una representación mayoritaria de ese público. Para ello el grupo teatral exige una disciplina interior, una apertura de

conciencia y una sincera convicción sobre los beneficios de esta forma de arte, que yo lo veo destinado sólo a determinados temas: el histórico, el político y teatro de documento; en todos estos casos es factible la creación colectiva de los textos, sobre la base de la investigación realizada en forma metódica por los grupos.

Los temas mencionados exigen una gran veracidad expositiva, una fidelidad en la información en el aspecto histórico como en el conceptual; a la vez, por su interés social, demandan una gran audiencia. El teatro político es un teatro de finalidad, que además de proponerse el estudio crítico de las situaciones socio-políticas, induce la comunicación entre actores y público como factor esencial. Establece un nexo afectivo primero, entre los integrantes del grupo; segundo, entre los espectadores; tercero, entre actores y espectadores, para propiciar el fenómeno de reciprocidad, una suerte de *comunidad* que proviene del consenso general sobre determinados principios y hechos. Esta cohesión emocional es la finalidad primera del teatro de creación colectiva; como en la función fática, el teatro de creación colectiva tiene por objeto establecer el contacto, comprobarlo y mantenerlo.

Sus rasgos diferenciadores de otras creaciones teatrales son, ruptura con la comedia argumental o anecdótica; predominio del testimonio histórico-social, investigado en forma colectiva, es decir, por equipos de trabajo que también escriben el texto; importancia del actor, que es tenido como centro del espectáculo.

URUGUAY

EL GALPON NO HA MUERTO

Ugo Olive

Todo empezó en 1949. En septiembre. El 2 de septiembre de 1949, para ser exactos. Para ser justos también, hay que mencionar el nombre de Perón. Desde 1946 Uruguay (y especialmente Montevideo y Colonia) se había convertido en un activo baluarte antiperonista. Como represalia, Perón dificultaba las relaciones de todo tipo; a las compañías teatrales argentinas —nefastas en general, con Paquito Busto a la cabeza— les resultaba casi imposible ir a actuar a Montevideo durante largas y convenientes temporadas de moneda fuerte. Se produjo un vacío teatral. En 1947, bajo la égida de don Justino Zavala Muñiz y a la sombra protectora de doña Margarita Xirgu, se fundaba la Comedia Nacional elenco de teatro oficial. En 1949, unos cuantos locos, dos grupos de teatro independiente sumados (La Isla y Teatro del Pueblo) se encerraban en la Barraca Zunino en la esquina de Mercedes y Carlos Roxlo, un viejo depósito de materiales de construcción con techo y paredes de zing, vigas de madera carcomida y dos plantas unidas por una

gran escalera central. Nadie les creyó cuando anunciaron su propósito. ¿Construir un teatro allí?

Sí, y además lo construirían los actores con sus propias manos, dejando de subir al escenario el tiempo que hiciese falta.

Así transcurrió el lapso entre 1949 y 1951: se cambió de lugar la escalera, se hizo un piso nuevo, se construyó una heroica viga de concreto —la viga, una verdadera institución en El Galpón de entonces— se fabricaron a mano, una a una, las butacas. Paralelamente se ensayaba una obra, un texto de Bernard Shaw que nada tendría que ver con El Galpón posterior y que vaya a saber por qué se escogió: *Héroes*, conocida también como *El soldado de chocolate* y cuya peripecia ocurre en Bulgaria, en casa de la familia Petkoff (¡).

Ya en diciembre de 1951 nadie aguantaba más: dos años de gesta callada, dos años pidiendo dinero puerta por puerta entre los vecinos, dos años tra-

bajando como albañiles y carpinteros y plomeros y electricista, más de un año ensayando el Shaw. Recuerdo que nos reunimos una noche: faltaba una cierta cantidad de dinero —que nadie poseía ni podía obtener— para los gastos finales de la inauguración. Alguien se quitó el reloj y lo puso sobre la mesa; todos lo imitamos. Al día siguiente —empeño de relojes medianamente— se inauguraba El Galpón.

Los primeros años transcurrieron en la incertidumbre artística y el desconcierto general de los propios integrantes. ¿Qué teatro hacer en ese Uruguay todavía feliz y con moneda fuerte —gracias a la guerra de Corea— y sobre todo en ese Montevideo de tonos grises y miles de funcionarios públicos? El problema era casi de supervivencia, ya que por ese entonces la prensa “seria” por un lado y las demás publicaciones por el otro —empezando por el semanario *Marcha*— se negaban empecinadamente a enterarse de la existencia de El Galpón.

Sin embargo, ya en el 53 un espectáculo llamaba la atención de gran cantidad de público. Era una obra llamada *Montserrat*; había sido escrita por un argelino, puesta en escena por un español y ocurría en Caracas, en época de Bolívar. Fue el primer paso en el reconocimiento local. Los montevideanos empezaron a creer que aquellos muchachos locos del barrio del “Cordón” también podían hacer buen teatro.

Incluso los periódicos empezaron a ocuparse de ellos. 1954 fue decisivo: con la reincorporación de Atahualpa del Cioppo y el montaje de *Así es la tierra como en el cielo* de Hochwälder comenzaba el camino hacia la madurez, confirmada en el 55 con *Las brujas de Salem*, en el 56 con *Las tres hermanas*, en el 57 con *Juan Moreira* y *La ópera de tres centavos*.

En ese Uruguay que hoy parece tan lejano, ese Uruguay que ignoraba absolutamente las palabras *dictadura*, *exilio*

y *tortura*, El Galpón comenzó a cotizarse como un valor internacional. Eso sí, nunca recibió ayuda oficial y nunca la buscó; su fuente de ingresos fueron las interminables campañas financieras: hoy la rifa de un automóvil o de un apartamento, mañana el simple pedir dinero puerta por puerta a los vecinos o la colaboración sacrificada de miles de socios que pagaban todo el año sólo por el derecho de entrar gratuitamente al teatro.

En 1959 El Galpón ganaba todos los premios posibles con una versión memorable de *El círculo de tiza caucasiano*, de Brecht y viajaba a Buenos Aires, donde era aclamado unánimemente. En 1960 llegaba el chileno Pedro Orthous a realizar un montaje impecable de *El burgués gentilhomme*. Y 1960 era también el año en que, desde el escenario, con un texto de Mauricio Rosencof, *El Gran Tuleque*, El Galpón pregonaba entre canciones su adhesión entusiasta a la Revolución Cubana. *Juan Moreira*, *Los de afuera*, *El gran Tuleque*, *El león ciego*, fueron otros tantos hitos en un camino de búsqueda de un teatro nacional y popular, meta que jamás dejó de plantearse.

¡En la década del 60 en funcionamiento continuo la vieja sala de Mercedes más una casa que servía como local de oficinas y donde se dictaba un ambicioso curso de Arte Escénico, colateralmente con una breve incursión en la TV. El Galpón se planteaba un nuevo salto; la compra de un enorme cine en la calle principal de la ciudad y su posterior conversión en otra sala de teatro.

La empresa, tan incansable como alocada, fue aceptada por todos: en el 63 El Galpón comenzaba de nuevo. Fueron otra vez años extenuantes e interminables; campañas financieras de todo tipo, ahorros inverosímiles, deudas asustantes. Seis años de trabajo ininterrumpido de un grupo de uruguayos que ya por aquel entonces llegaban casi a cien. Esto resulta más difícil de entender si se tiene en cuenta que el Uruguay se

resquebrajaba ya lenta pero firmemente: la crisis económica asomaba por todas partes. Años en que cada uruguayo necesitaba de dos o tres empleos para sobrevivir. ¿Cómo explicar a muchos que en todos esos años El Galpón no pagó un solo sueldo, que los que trabajaban allí lo hacían en el tiempo libre que les dejaban sus ocupaciones "reales": profesorado, empleo público o bancario, etc.?

A los veinte años de su tímido y oscuro principio en la Barraca Zunino, El Galpón podía jactarse de tener la mejor sala de teatro de Montevideo: "El Galpón, sala 18" como se llamó; 300 butacas, cómodo escenario, amplísimo hall para exposiciones. Allí luego de la inauguración con una pieza de Brecht, se inició una etapa decisiva, tal vez la más agitada, la más polémica, la más rica. Con *Fuenteovejuna* El Galpón dijo su palabra ante la nueva situación política planteada con el ascenso de Pacheco Areco.

El triunfo de Bordaberry fue visto como una nueva etapa de lucha. Ocurrió en 1972. En 1974 El Galpón era invitado al Festival de Caracas. Allí cumplía 25 años. Era el único elenco latinoamericano de esa envergadura que llegó a tal edad. Al regreso de Venezuela y Colombia pagaba —por fin— todas sus deudas. Saneado económicamente, po-

día plantearse nuevas metas, entre otras la siempre propuesta profesionalización de sus actores. A la vez, y obligado por una censura cada vez más implacable, debió refugiarse en los clásicos. *Julio César*, versión audaz de Shakespeare —con un elenco raleado por el exilio— fue su espectáculo clave del 75. A fines de años debía suspender sus representaciones: ya algunos de los actores estaban en la cárcel. Fue un período definitivo; cayeron presos más de quince integrantes sin acusación alguna, unos fueron torturados, otros liberados de inmediato, otros vueltos a apresarse, otros aún están en algún cuartel ignorado. Pese a todo, El Galpón había resuelto no callar: con gran parte de su elenco preso se daba el lujo, a principios de este año, de estrenar *El gorro de cascabeles* de Pirandello.

De *Héroes* a *El gorro de cascabeles*, de Shaw a Pirandello habían pasado exactamente veintiséis años y medio. Entonces llegó el decreto: cierre definitivo de la institución, entrega de su sala grande a la Universidad, la sala pequeña vuelve a su antiguo propietario.

En un minuto la firma de un títere creyó cortar de raíz veintiséis años de esfuerzo. Pero no es así. El Galpón no ha muerto. Se reabrirá un día no lejano, en un Uruguay que tampoco han podido —ni podrán— matar.

URUGUAY

ENTREVISTA A RUBEN YAÑEZ: EL GALPON EN MEXICO: LA LUCHA ANTIFASCISTA Y EL TRABAJO DE LA SOLIDARIDAD

Francisco Garzón Céspedes

Rubén Yáñez (Uruguay, 1929), actor, director teatral, ensayista y profesor de Filosofía y Ciencias de la Educación, que ha publicado, entre otros, los libros: *El teatro actual* (1968); *Una propuesta educacional para la década del 70* (1970); y *El fascismo y el pueblo* (1972); y que es una de las figuras más completas y lúcidas del teatro uruguayo, disecciona en esta entrevista el ataque del fascismo contra la cultura en Uruguay, así como el ensañamiento fascista contra el colectivo del cual forma parte: El Galpón; de reconocido prestigio en todo el mundo, clausurado hace unos meses en Montevideo, vivo dentro del pueblo uruguayo por el fulgor de sus huellas y de sus principios. El Galpón, ahora creciendo en México, siempre inderrotable.

El fascismo contra la cultura del país

La medida fascista que se tomó contra El Galpón se inscribe en una medida general del fascismo contra la cultura del país. El año 1971, que fue la oportunidad en que el pueblo uruguayo por última vez emitió una opinión sobre su gobierno, o sea, hizo elecciones, significó una muestra de la alienación de la cultura en el espectro político. Es decir, la cultura uruguaya mientras los partidos fueron fuertes, partidos con vida política, una parte de ella estaba inscrita en los partidos tradicionales. Hay figuras muy importantes que pertenecieron, digamos en la década del veinte, del treinta, del cuarenta, a los partidos tradicionales. Pero una vez que se entró a profundizar la crisis en el país a partir de 1955, después de la guerra de Corea, con la guerra fría y demás, se produce una progresiva alineación de la cultura en el campo de las masas populares y de la lucha del pueblo uruguayo.

La cultura sola no hubiera realizado este proceso, está claro que los procesos nunca son aislados. Ocurre que en el año 58 se lleva a cabo el combate por la Ley Orgánica de la Universidad, donde se formula una consigna: "Obreros y estudiantes, unidos y adelante", que en cierto modo anticipa la unidad que se va a dar en la década del sesenta en el Uruguay. En los años sesenta se convoca al Congreso del Pueblo por la Convención Nacional de Trabajadores, hecho a su vez unitario dentro de la clase obrera. Las capas medias van integrándose a esa unidad. No se nos escapa que la cultura en nuestro país, en su vertiente fundamental, viene de las capas medias. Y el año 1971 muestra que ya el fascismo, formulado en sus primeras instancias por Pacheco Areco desde el 13 de junio del 68 en que establece las medidas de seguridad y el país pasa a vivir en un régimen de excepción hasta la fecha, que ya el fascismo no contaba con los hombres y mujeres de la cul-

tura, ni siquiera para formular su propaganda electoral. La cultura en masa salió a la calle en las filas del Frente Amplio y del movimiento popular uruguayo. Esto fue un aviso para la continuación del gobierno que significó el ascenso de Bordaberry a la Presidencia. Y los hombres de la cultura primero, comenzaron a ser víctimas aisladas del proceso de fascistización: prisión de compañeros, ataques de las bandas fascistas a sus domicilios; es decir, acciones todavía dispersas y enclavadas en los que eran los objetivos del fascismo en esta etapa, y que consistían en crear la imagen de desorden para luego proponerse a sí mismo como ordenador. En el caso personal, por ejemplo, que no es un caso individual sino que expresa lo que ocurrió a muchos otros compañeros, ya desde 1970 venía sufriendo allanamientos, registros, y en octubre del 71 una bomba de alto poder explosivo en mi domicilio.

Estos ataques dispersos y desorganizados se fueron extendiendo y articulando en las mismas proporciones en que el fascismo fue creciendo. Incluso se reduce a prisión a un jurado entero del periódico *Marcha*, compuesto por Juan Carlos Onetti, Mercedes Rein y Jorge Rufinelli —este último no estaba en el país, por lo que se libró de la cárcel—, con motivo de haber premiado y publicado un cuento de Nelson Marra, que se refería precisamente a un personaje del aparato represivo y a su psicología. Nelson Marra a su vez fue torturado y sometido a juicio.

El fascismo uruguayo es un fascismo más rebuscado

Hay un momento en que todo esto se anuda y es en febrero del 74 cuando el gobierno publica junto a la escasa prensa no cerrada, un suplemento llamado Documento 2. A fines del 73 se había publicado el Documento 1, donde se pretendía demostrar que la universidad era un centro de la subversión internacional; por supuesto que el Documento no

documentaba nada y constituía un paso previo a lo que vino después que fue la intervención de la universidad. A los dos o tres meses, en febrero, lanza el Documento 2 que se refiere a la cultura, donde se toma todo lo relativo a la cultura, instituciones, organismos, figuras, para calificarlos también como agentes de la subversión extranjera.

Cuando salió el Documento, nosotros supimos que ocurriría algo semejante a lo que había ocurrido con la universidad. Con la cultura eso se va a dar escalonadamente, puesto que no es una institución única como la universidad. En el campo de la literatura por ejemplo, el fascismo alemán hizo la quema de libros en 1933; el fascismo uruguayo es un fascismo más rebuscado en los procedimientos: los libros de Marx, Engels, Lenin, y los de los escritores de izquierda de cualquier latitud, y muy en particular los de los uruguayos y otros latinoamericanos, fueron convertidos en pulpa para producir papel higiénico. Las obras que se encontraban en bibliotecas públicas, librerías y domicilios donde se efectuaron requisas corrieron este destino. En consecuencia hay una gran cantidad de autores que por supuesto no se pueden publicar en Uruguay. Y ahí cae, prácticamente, toda la literatura uruguaya. Desde los escritores de nivel internacional, como Mario Benedetti, Juan Carlos Onetti y Francisco Espínola, hasta nombres de generaciones más jóvenes y de reconocido prestigio en el panorama nacional. Personas de las más diversas tendencias, pero todas ellas antidictatoriales. Para tener una idea de hasta dónde llega la prohibición, en la última feria del libro se prohibieron cuarenta y un autores uruguayos, lo que dio como resultado que en la feria sólo había libros de texto.

En el campo de las artes plásticas, los artistas desde la muerte del estudiante Liber Arce, en 1968, habían dejado de concurrir a los salones oficiales, y esa actitud se mantiene, no contando los salones con la presencia de las figuras más representativas. Los plásticos han

sufrido la respuesta represiva del gobierno y hay algunos hechos sintomáticos. Como el caso de Armando González, el escultor. González, cuando se funda el Movimiento por la Paz, allá por el 51 o el 52, hace una pequeña estatua, de un metro y pico de altura, llamada la niña de la paloma, con la que gana un premio nacional. Esa estatua fue emplazada en un rincón donde los niños juegan en el Parque Rodó, de Montevideo. Los niños de entonces acá han estado acostumbrados a este símbolo. El año pasado cuando Bordaberry va a entrevistarse con Stroessner en el Paraguay, hace un discurso contra la paz, contra los partidarios de la paz, a los que califica de piel de oveja. Esa misma noche la estatua de la niña de la paloma fue arrancada de cuajo y no se sabe cuál fue su destino. Los procedimientos respecto al arte son así, rapaces.

En la música, la gran orquesta sinfónica hoy es una banda, por la persecución ideológica desatada por el fascismo. En el cine, fue allanada la Cinemateca del Tercer Mundo y requisadas sus películas. Y se prohibió exhibir en Uruguay películas del mundo socialista, aún las de índole artística, como obras de Chejov, o ballets. Esto sin contar que Livio Rodríguez, responsable de la exhibidora, estuvo preso durante un período y fue torturado; que se intervino y se cerró durante un tiempo el cine universitario, al que igual podían haber dejado indefinidamente clausurado; y que las posibilidades de hacer cine han sido barridas, estando la mayoría de nuestros cineastas en el exterior.

Las baterías del fascismo contra el Galpón

En el teatro, hubo por un lado una operación destructiva de lo ya existente y que estaba en manos del estado, es el caso de la Comedia Nacional, considerada en su mejor época, allá por los años sesenta uno de los grupos de mayor nivel de habla hispana; un elenco que hacía el gran repertorio desde Mo-

liere hasta Brecht, y que hoy se ve restringido, debilitado por la persecución ideológica, y con su repertorio encasillado en una línea digestiva, más que digestiva, dentro del peor teatro comercial. Uruguay no tenía teatro comercial, eso es un producto directo del fascismo. Evidentemente, las baterías en cuanto al teatro se volcaron más contra El Galpón, aunque en el plano individual hay compañeros de otros grupos que han estado o están presos. Pero como organismo, como aparato, como instrumento teatral, se volcaron sobre El Galpón. El operativo de ellos fue el siguiente, tratar de neutralizar personas que ellos consideraban decisivas en el funcionamiento de El Galpón, para provocar una especie de autoclausura; o sea, debilitar el equipo para que el recinto teatral se cerrara o quedara sin espectáculos, lo que les permitiría a ellos tomarlo porque no funcionaba y ponerlo a trabajar acorde con la dictadura, pero sin una violencia; o dejarlo cerrado, en definitiva, muerto el perro se acabó la rabia. Primero prohibieron a algunos de los miembros de El Galpón trabajar en teatro, lo que es algo sin precedente en el Uruguay. Esto fue lo que hicieron conmigo el 10 de octubre de 1975. Yo venía dirigiendo varias obras, y me citan a la Dirección de Inteligencia de la policía y me comunican que no podía dirigir, ni actuar, ni escribir en todo el territorio nacional. Yo había escrito entre otras cosas, en 1972, el libro *El fascismo y el pueblo*, requisado por ellos en el 73. No me dieron, para esta prohibición, explicaciones de ningún tipo. Hicieron lo mismo con otras figuras teatrales, con varios folcloristas.

Se lo prohibieron a una actriz tan popular como Concepción Zorrilla, y a músicos como Zitarrosa, Los Olimareños, y otros. Ni actuar, ni grabar discos.

Yo estaba ensayando *Julio César*. Y a los quince días, El Galpón, que me sustituyó, la estrenaba. Ellos vieron que este procedimiento no llegaba a trabar la actividad, y entonces a fines de diciembre y principios de enero llevan

presa a toda la dirección de El Galpón y a algunas de las figuras artísticas más representativas. Llevan once presos. La acusación que se trataba que los acusados admitieran, era que El Galpón constituía un organismo de fachada del Partido Comunista, donde el Partido estaba adentro, sosteniendo el grupo, orientándolo, marcando su línea. Se aplicaron torturas. Y los que estuvimos más tiempo en la cárcel, alcanzamos a estar tres meses y algunos días. Pasó el caso a la justicia militar y ésta otorgó la libertad bajo emplazamiento. Aquí hay una cosa importante, ¿por qué la libertad?, si la justicia militar procesa a la gente en Uruguay por mera "convicción moral", no precisa tener una prueba jurídica seria. Los integrantes de El Galpón salen entonces en libertad porque hubo un verdadero bombardeo solidario exigiendo esa libertad. El propio Ministro de Defensa expresó, en un marco privado, que ya no sabía qué hacer con los materiales llegados del exterior, y que estaban sobre su mesa, pidiendo nuestra libertad. Pienso que esto es vital señalarlo, para que se compruebe una vez más el papel de la solidaridad. Que es entre otros, el de salvar vidas concretas, el de oponerse al terror indiscriminado del fascismo.

Cuando estábamos los once presos, El Galpón estrenó *El gorro de cascabeles*, de Pirandello, lo que también fue decisivo, pues demostró que el grupo seguía aunque estuvieran todos sus dirigentes y la primera plana artística presos. Y el estreno y las representaciones se convirtieron en verdaderos mítines, a pesar de que el carácter de la obra no es precisamente político, pero como incluso toda obra tiene frases que la gente oye en relación con la situación política, muchas frases adquirirían un significado nuevo. Ya con todos libres, el gobierno recurrió a la vía del decreto brutal, descarado, para cerrar El Galpón. Ese decreto fue dictado el 7 de mayo. Y en él se establece que todos los bienes de El Galpón, y muy especialmente su Sala 18, que fue construida

con el aporte popular y que vale millones de pesos uruguayos, situada en la avenida principal de Montevideo, con capacidad para unos 600 espectadores, con techo acústico, una de las dos mejores salas del país; que todos los bienes pasaran a la universidad, universidad intervenida y fascistizada. La universidad se proponía formar un elenco, pero no consiguieron actores que aceptaran trabajar en la Sala 18, y esto habla a favor de todo el movimiento teatral uruguayo. Y hoy, están dando clases teóricas de Medicina en la Sala.

El Galpón se acaba de reconstituir en México

Inmediatamente después de la clausura de la institución, de nuevo los represores se lanzaron a la búsqueda de los dirigentes y primeras figuras de nuestro grupo. Esto produjo salidas del país, algunas por las vías normales y otras por las del derecho de asilo, sobre todo en la Embajada de México, y hoy estamos en ese país hermano. Lo esencial de este asunto presente y futuro es que El Galpón se acaba de reconstituir en México. No con el objetivo de pasar a ser un teatro mexicano, pues cómo insertar el teatro en el proceso histórico de México es tarea de los teatristas mexicanos; sino como un teatro con proyección latinoamericana como intentó siempre ser El Galpón, y con la perspectiva de a la vuelta recuperar lo que el fascismo robó al grupo y a las masas populares uruguayas que contribuyeron a sostenerlo.

En México estamos once. En el contexto uruguayo, después de un desarrollo de veintisiete años, movíamos como institución unas cincuenta o sesenta personas, entre ellas, treinta actores, además de cuatro mil socios de contribución mensual. En México el aparato institucional va a ser mínimo, sobre todo al principio. Y lo primario es salir con formas artísticas, aunque sin dejar de pensar en ir consolidando los aspectos institucionales. Sin trasposiciones me-

cánicas porque sabemos que no estamos en el mismo medio, ni con los mismos objetivos con que estábamos en el medio uruguayo, si no pasaríamos a arraigarnos.

Nuestros objetivos significan la lucha antifascista, el trabajo de la solidaridad no sólo con nuestro pueblo sino con todos los que sufren el fascismo en la América Latina, así como el ceder algunas de nuestras experiencias a los compañeros mexicanos y la asimilación de algunas de las de ellos. Creo que podremos transmitir la experiencia que permitió a El Galpón crecer durante veintisiete años, sobre todo teniendo en cuenta que en América Latina los grupos por lo general duran no más de dos o tres años.

Hemos conversado ya con mucha gente de teatro. En México estamos Blas Braidot, que es el secretario general de la institución, el escenógrafo Mario Galup, Dardo Delgado, Humboldt Ribeiro, Raquel Seoane, María Azambuya —que era dirigente del Sindicato Uruguayo de Actores—, Rodolfo Acosta —que era del Teatro Circular y se asiló en la misma Embajada que nosotros— y yo, como asesor literario el poeta Saúl Ibargoyen Isla, y al frente del trabajo administrativo, su compañera. Nuestra perspectiva es la de ir nucleando al resto de los compañeros que están dispersos, pero primero nosotros tenemos que consolidarnos en México y convertirnos en una fuente de trabajo que pueda llamar y contratar a esos compañeros, porque sin ello no habría visas. Por supuesto, entre las perspectivas más inmediatas está el que venga Atahualpa del Cioppo. Nosotros ahora tenemos un contrato por cuatro meses para ofrecer una serie de espectáculos sobre la base de tres títulos, el primero es para niños y es un trabajo de creación colectiva a partir de improvisaciones tomadas con grabadoras y luego escritas por Saúl Ibargoyen. Esto lo hicimos ya en México, y se lla-

ma *Los cuates de candelita*, es una pieza circense con un contenido social, donde modificamos la pronunciación por ser éste un montaje para niños, no lo vamos a hacer así en los de adultos. El tema es el de la búsqueda de trabajo en el capitalismo, el tema del pan, a nivel de circo, y todo jugado en un plano para niños, con canciones. Esto lo dirijo yo, al igual que los dos restantes porque estoy yo solo como director; los otros montajes son *Un hombre es un hombre*, de Bertolt Brecht y un clásico español, algo muy popular, probablemente de Lope de Rueda. Este montaje para niños lo estrenamos en un centro metalúrgico del interior del país, en un gran estudio, contratados por un organismo del estado que se encarga de la cultura y la recreación de los trabajadores. El texto de Brecht se va a estrenar en el Distrito Federal y hará temporada allí, en ciudad México.

El movimiento teatral mexicano nos ha hecho sentir gran solidaridad y apertura. Es fundamental que nosotros volvamos a parar El Galpón en un país como México, para señalar el claro oscuro que todavía hay en el área capitalista, porque el fascismo de alguna manera radicaliza también a los gobiernos que funcionan dentro de ciertos esquemas democráticos. El Galpón pasa a ser un reactivo de ese claro oscuro, cómo se comporta el fascismo uruguayo, cómo se comportan otros gobiernos. Otra noticia es que se está empezando a lograr un comité latinoamericano de apoyo a El Galpón, si bien la solidaridad estaría aplicada a una institución, ello tiene un significado respecto a toda la situación uruguaya y a la cultura toda porque nuestro grupo fue siempre un factor aglutinador de cultura, allí se hacían exposiciones, recitales de poemas, de música, y demás. Y pienso que un movimiento de solidaridad que se inicie en torno a El Galpón puede ir teniendo una perspectiva cada vez más amplia en cuanto a los otros sectores de la cultura.

Carlos Espinosa Domínguez

ESTEBAN NAVAJAS Y SUS DIFUNTOS DE CARNE Y HUESO

"El tema se me ocurrió durante un viaje por las orillas inundadas del Magdalena, entre Dorada y Magangué. Los campesinos afectados no se encolerizan ya contra el dios al que antes atribuían todos sus sufrimientos, sino contra un gobierno incapaz de ayudarlos y contra los terratenientes que los han echado violentamente de sus tierras sobre los pantanos y los arenales. El campesinado del César no es más el rebaño sumiso y religioso, y mi obra es un homenaje a su lucha." Estas declaraciones corresponden a Esteban Navajas, el joven dramaturgo colombiano que este año obtuviera uno de los Premios Casa de las Américas en el género de teatro, con la obra en un acto *La agonía del difunto*. Graduado de Antropología en la Universidad de los Andes, Navajas comenzó sus activida-

des teatrales colaborando con el teatro de Uliandes, para el que escribió pequeños cuadros de agitación. "A partir de entonces, complementé el estudio con el teatro, partiendo casi de la ignorancia de la técnica y de su utilidad en el proceso social", agrega el joven teatrista de 27 años a la revista colombiana *Alternativa*. Actualmente, trabaja como dramaturgo del Teatro Libre de Bogotá, que dirige Ricardo Camacho. "Buscamos obras sobre problemas reales, con personajes de carne y hueso, pero sin negar la elaboración poética." Acerca de sus proyectos literarios, el teatrista colombiano declara: "Mis planes como profesional del teatro político son una obra sobre el paro de los chaluperos de El Banco, el año pasado; otra sobre el valiente enfrentamiento de los mineros del carbón de Amagá con la empresa y el ejército; y una tercera como homenaje a un activista obrero detenido largo tiempo en una cárcel, de la cual sale derruido físicamente, pero fortalecido en su convicción revolucionaria. En todo caso, creo que esa actividad no puede estar fuera de un proyecto político."

EXPONER LA VIDA MISMA DEL PUEBLO A TRAVES DE NUESTRAS OBRAS

"El espectáculo que nosotros presentamos forma parte de una nueva visión que estamos acabando sobre el teatro. Es la de hacer teatro concreto, que refleje la vida del pueblo, que refleje la vida material de las gentes, que sirva a la lucha revolucionaria, pero por encima de todo que muestre la vida de nuestro pueblo y no nuestras propias ideas. Nosotros no concebimos que el teatro, así como el arte revolucionario, tengan que ser la exposición o la ilustración de una serie de tesis e ideologías, sino simplemente la exposición de la vida misma del pueblo, como ha sido el arte a través de la historia." En ese sentido se refiere el teatrista colombiano Ricardo Camacho, director del Libre Teatro de Bogotá, a la puesta en escena de *Los inquilinos de la ira*, de Jairo Aníbal Niño. Con esta obra, el LTB se presen-

tó con gran éxito en el Festival Nacional del Nuevo Teatro, celebrado el año pasado en Bogotá, y este año fue invitado a tomar parte de las actividades del Tercer Festival Internacional de Teatro de Caracas. La entrevista apareció publicada en el segundo número de la revista colombiana *Teorema*, y en ella Camacho opina sobre diversos temas, entre ellos, el mencionado Festival Nacional del Nuevo Teatro: "Indudablemente, es un hecho que el festival ha demostrado un avance notable del teatro colombiano. El que se realizara el festival es ya un avance, dado que se habían suprimido tres eventos por la represión oficial: el de Teatro Universitario, el del Colón y el Mundial de Manizales. En este sentido, éste viene a llenar un vacío importante. Es un hecho a destacar también, el que haya sido organizado por un sector de los teatristas, la Corporación Colombiana de Teatro, auspiciada por Colcultura. Ahora, en cuanto a la proyección del festival ha habido notables progresos, dado que se dieron una enorme cantidad de funciones para miles de espectadores populares. El evento se abrió, y su proyección fue lo mejor que se hubiera podido hacer en las actuales circunstancias del país. Por otra parte, en cuanto a los espectáculos mismos es obvio que existe un avance. Al festival no concurrieron grupos preocupados por traer las últimas modas de la vanguardia europea o norteamericana, ni por hacer un teatro ramplón al estilo de *La tía es el gordo* o *El apagón*, obras que suelen presentarse en salas de la capital. Las obras que se mostraron en el festival, por el contrario, tenían el afán de poner en tela de juicio, de criticar los problemas de la vida nacional y de despertar un espíritu polémico dentro del público. En esto, claro, hubo de todo: intentos fallidos, logros."

NORMAN BRISKI Y SUS EXPERIENCIAS DE TEATRO COMPROMETIDO

El diario mexicano *El Día* entrevistó el año pasado al conocido actor argentino Norman Briski acerca de sus experiencias en el teatro comprometido. Respondiendo a las preguntas de la periodista Victoria Azurduy, Briski declaró: "Octubre es un grupo de teatro popular que nace bajo la dictadura militar argentina, para precisar más, durante la de Levington. Tenía como meta acercarse a los barrios, tomar contacto con los conflictos de su gente y revertirlos a nivel dramático en obras de teatro muy breve. [...] La primera obra la montamos en un barrio que carecía de semáforos. Se había formado en tierras fiscales hacía ya catorce años. Esa zona era atravesada por una avenida peligrosísima que todos los días dejaba alguna víctima. Cuando la junta vecinal promovía reclamos, siempre se traspapelaban. Una comisión se hizo presente ante las autoridades, las que llegaron al colmo de negarlos como vecinos reales por el solo hecho de no figurar en los catastros. Todo esto fue dramatizado. En la asamblea vecinal que se formó al finalizar la actuación, todo el vecindario se decidió a movilizarse, instalando en medio de la avenida el cajón con la última de las víctimas. Así se obtuvo la "atención" del intendente, aunque los causantes del escándalo "no existiesen". ¿Cómo —decían estos señores— iban a poner semáforos, si el barrio no existía? "Trabajamos con, para y entre el pueblo, con profesionales, estudiantes y fundamentalmente, vecinos obreros. Ellos nos protegían de la persecución, sufríamos atentados

con bombas, tiroteos, en fin..." El destacado teatrasta, que ha integrado el jurado de teatro del Premio Casa de las Américas, en 1970 y 1976, relata también sus experiencias en Chile, Venezuela y Perú, y finaliza diciendo: "La necesidad de movilización y toma de conciencia es y puede darse a través del teatro como acompañante de las demás luchas. Su aquí y su ahora se prestan maravillosamente."

**AUGUSTO BOAL,
EL TEATRO
DEL OPRIMIDO
Y OTRAS POÉTICAS
POLÍTICAS**

El año pasado, las Ediciones de La Flor publicaron en Argentina *Teatro del oprimido y otras poéticas*, del dramaturgo y teatrasta brasileño Augusto Boal, cuyas experiencias y aportes han contribuido a revolucionar el lenguaje teatral de las vanguardias estéticas latinoamericanas. El último libro de Boal constituye un intento de sistematizar un lenguaje y una técnica expresiva destinada a devolver al pueblo "su función protagonista en el teatro y la sociedad". Como declara el autor en la introducción, su propósito fundamental es mostrar algunas pruebas de que el teatro puede ser transformado en un arma al servicio de la liberación, en lugar de un arma de opresión como, según él, ha venido siendo hasta ahora en manos de la burguesía. Parte Boal de que para cumplir tales objetivos, es imprescindible transformar las formas teatrales en un lenguaje "apto para ser utilizado por cualquier persona, tenga o no aptitudes artísticas". En el teatro del oprimido, a diferencia de la catarsis que propone Aristóteles o la concientización que

propone Brecht, el espectador debe dejar de serlo y negarse a delegar poder alguno, o sea, debe actuar. "En este caso —escribe Boal— puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un ensayo de la revolución." Describe, además, algunas de sus últimas experiencias en ese sentido, desarrolladas entre obreros, campesinos y habitantes de los barrios marginales.

**URUGUAY:
DESALOJO DE UNA
INSTITUCION TEATRAL**

El Teatro del Pueblo, la veterana institución de teatro independiente de Montevideo, fue desalojada en enero de su local, y se ha visto obligada a cesar su actividad. Este asalto fascista a la cultura de Uruguay forma parte de la ola de represión desatada en el país por el régimen de Bordaberry. La orden de desalojo, ordenada por una institución bancaria oficial (el Banco de Seguros del Estado), constituye un ataque no sólo contra la actividad artística uruguaya, sino contra una agrupación que desde hace veinte años ha venido desarrollando una ininterrumpida labor teatral, que la sitúa como un pilar del teatro independiente en la patria de Artigas.

**LOS MOSQUITOS PICAN...
Y TAMBIEN HACEN
TEATRO EN LA CALLE**

En enero de este año, celebró su segundo aniversario el grupo teatral venezolano Los Mosquitos, conjunto infantil formado por quince niños de seis a doce años y que dirige Alex Tolosa. Crea-

do por el Movimiento Juvenil, Social, Cultural y Deportivo, la agrupación funciona en el barrio 23 de Enero, donde presentan su "teatro de la calle" en plazas, canchas deportivas y vías públicas. Con una disciplina admirable, los pequeños actores se ponen de acuerdo previamente acerca del tema a tratar, elección para la cual el coordinador les deja entera libertad. Sin embargo, lo que más les interesa es la problemática de la zona donde habitan, y en especial le dan prioridad al tema de los desalojos. Para ello, presentan en sus obras los personajes y tipos del barrio: el dueño del abasto, el policía, el líder, los vecinos. Cada semana, Los Mosquitos ofrecen de dos a tres funciones, labor que realizan sin ningún tipo de apoyo económico oficial. No obstante, han recibido clases de expresión corporal, actuación y voz, siempre dentro del concepto de "teatro de la calle" que ellos despliegan en las zonas marginales de Caracas. Uno de sus espectáculos actuales es *Amiguitos, juguemos al teatro*, creación colectiva que es también el nombre de una canción que los identifica. Esta obra se va modificando en el contacto vivo con los acontecimientos y con la actualidad.

**EL TEATRO
IGNORADO Y OLVIDADO**

"Mi padre tenía compañía de teatro de fantoches. Todavía tengo un cuaderno con la lista de la utilería que usaba, toda en miniatura. Había caballos, carros de asalto, de todo; para esa época era un espectáculo maravilloso. Duraba dos horas y media. La guardarropía era inmensa, porque había muchas obras de teatro "grande", por ejemplo *La guerra ruso-japonesa*, *El*

convento de Santa Clara, *Hércules en los infiernos* y *El rosal de las ruinas...*" Así comienza su testimonio Adolfo Marzorati, teatrista ya jubilado, quien junto con Elba Ortiz, Alba Castillo y Jorge Edalman, relatan sus experiencias de teatro popular por el interior de Argentina. El material, publicado en el número 25 de la revista *Crisis*, que se edita en Buenos Aires, fue recopilado por Beatriz Seikel, quien realiza así un valioso aporte a la ignorada historia del teatro popular, manifestación que tuvo en el circo y en el radioteatro sus formas más aceptadas y difundidas. En la introducción a *El teatro bárbaro del interior*, Beatriz señala su carácter de arte marginado, despreciado o mirado como una curiosidad pintoresca. Y agrega: "Aparte de eso, la conspiración del silencio total. Sus actores no son reconocidos como tales para trabajar en televisión, por ejemplo, ni en teatro extranjero (o de "alta comedia", como ellos las llaman) ni en cine. Son los "barbaros", los que nunca oyeron hablar de Grotowski ni de Stanislavski, pero sí de los Podestá."

LA JUAMBIMBADA, ULTIMO ESTRENO DE RAJATABLA

Después de una gira por Europa, durante la cual se presentaron en el Teatro Belli, de Roma, el teatro Uomo de Milán, el Teatro Municipal de Peruggia, Palma de Mallorca, Vigo, el Primer Festival de Teatro Independiente de Madrid y el Festival Internacional de Teatro de Wrocław, Polonia, y de la que regresaron a Venezuela con el Premio Dionisio de Plata, otorgado en el Festival Internacional de las Cinco Tierras, Italia, el grupo Rajatabla estre-

nó el 22 de enero en el Teatro Nacional, en Caracas, la obra *La Juambimbada*, montaje y dirección de Carlos Jiménez. Calificada por el conjunto como un compromiso con las clases populares, con el cambio y con la transformación, la pieza reúne textos teatrales y literarios de varios autores venezolanos: Andrés Eloy Blanco, César Rengifo, Ramón Díaz Sánchez y Miguel Otero Silva, en un trabajo de investigación sobre la vida del hombre venezolano sobre tres momentos claves de la historia del país: la dictadura de Juan Vicente Gómez, la democracia y la etapa del petróleo. El final muestra las contradicciones en las cuales se halla sumida la sociedad venezolana contemporánea, y se cierra con el nacimiento de un niño, el nuevo Juambimba que mira hacia el futuro. Aunque muy joven, Rajatabla se ha proyectado ya como uno de los grupos más activos e importantes de Venezuela. En 1973, obtuvo en México el Premio al Mejor Espectáculo Extranjero, otorgado por el diario *El Herald*. En Venezuela, han obtenido prácticamente todos los galardones para grupo, director, escenógrafo, actores, actrices y obras montadas. Es, además, el equipo organizador del Festival Internacional de Teatro, que este año presentó su tercera muestra.

DE LOS ANIMALES ABATIDOS A LA VIRGEN DEL PUÑO CERRADO

La temporada teatral costarricense de 1976 se inauguró en el Teatro del Angel, de San José, con el estreno de *La virgen del puño cerrado*, del dramaturgo chileno Alejandro Sieveking. La pieza, que se presentó durante enero y fe-

brero con gran éxito de crítica y de público, es un drama folclórico que analiza anecdóticamente aspectos de la vida rural chilena, y está hablada en el lenguaje propio de los habitantes del campo de ese país andino. Sin embargo, en este montaje ha sufrido algunas adaptaciones especiales para facilitar su comprensión por los espectadores de Costa Rica. Los comentarios de la prensa la califican como una obra llena de fuerza y dentro del ingenio dramático que caracteriza la obra del destacado dramaturgo chileno. Incluso, se le ha comparado con algunas sutilezas de autores tan célebres como Calderón de la Barca y Lope de Vega. El reparto de *La virgen del puño cerrado* lo integraron Sara Astica, Bélgica Castro, Lucho Barahona, Vicky Montero, Marcia Maiocco, Gustavo Rojas y el propio Sieveking. El escritor chileno cursó estudios en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, y cuenta con una extensa labor como autor y director teatral de varios grupos. Algunas de sus obras son *Mi hermano Cristián*, *La madre de los conejos* y *El cherube*. Ha obtenido el Premio Municipal con la pieza *Parecido a la felicidad*, y el Premio Casa de las Américas 1975 con *Pequeños animales abatidos*.

ESFUERZOS POR LOGRAR UN TEATRO NACIONAL EN BOLIVIA

El diario boliviano *Opinión* entrevistó el 3 de marzo a María Eugenia Ruiz Hoz de Vila, co-directora del grupo teatral La Máscara y directora, junto con Julio Moldes, de la Escuela de Arte Dramático. Refiriéndose a los objetivos de la EAD, María Eugenia declaró: Fundamentalmente son: capacitar la formación integral

de directores, actores y técnicos, así como también promover, extender y divulgar la cultura teatral tanto nacional como internacional; realizar estudios e investigaciones; crear una biblioteca especializada y, como consecuencia de todo lo anterior, elevar el nivel artístico-cultural de todas las manifestaciones relacionadas con el teatro, como son radio, TV y cine nacional." La escuela cuenta ya con un grupo de alumnos, y se propone llenar un vacío en el movimiento teatral de Bolivia. Asimismo, aborda el tema de la constante programación en la TV del país de programas comerciales extranjeros, y la necesidad de su disminución al máximo. "Hasta ahora, todos los esfuerzos por hacer buen teatro son aislados y no cubren las necesidades", comenta la teatrística. "Debemos llenar ese vacío... y buscar el camino adecuado para que las generaciones posteriores no nos tachen de haber provocado un vacío similar. Para ello, debemos llegar a la formación de nuevos valores, tanto autores, actores, directores y técnicos teatrales, para así crear una verdadera corriente de teatro en Bolivia y llenar ese campo destinado a la cultura extranjerizante que permanentemente nos llega a través de los medios de comunicación." Por otro lado y dentro de los esfuerzos por lograr un genuino teatro boliviano, se celebró en el mes de enero un Festival de Teatro Nativo, que tuvo como escenario a La Paz. La actividad incluyó las obras premiadas en el festival que tuvo lugar el año pasado en el Teatro Al Aire Libre, con motivo del 427 Aniversario de la fundación de la capital boliviana. Fueron ofrecidas las dos obras galardonadas: *Pedro Ultimala* y *El hijo pródigo*, así como las cuatro piezas de las compañías cuyos miembros obtuvieron diplomas y certificados por sus trabajos de actuación: *Huayras del*

Altiplano, Conde Kallasuyo y Amuyiyi.

INDA: UNA VOZ QUE HABLA Y CANTA

Con presentaciones en la sala Juana Sujo, de Caracas, la actriz argentina Inda Ledesma trabajó para el público venezolano durante el mes de marzo de 1976. Con un espectáculo unipersonal ("Ella sola con una voz que habla y canta, con unas manos que expresan lo no dicho", escribió el diario caraqueño *El Universal*), en el que se incluían textos de Bertolt Brecht, Alfonsina Storni, Armando Tejada Gómez, Andrés Bello, Vallejo y García Lorca, entre otros, Inda demostró su tremenda calidad como artista que no se ha doblegado ante el mercantilismo de la cultura. Por otro lado, el conjunto argentino Libre Teatro Libre viajó también en ese tiempo a Perú, donde mostraron varias de las obras de creación colectiva que integran su repertorio, entre ellas *Margen de fondo*, que representaron para los estudiantes de la Universidad Central.

TEATRO PARAGUAYO

En los últimos años, en el movimiento teatral del Paraguay se aprecia un notable número de obras representadas en idioma guaraní, para atender las necesidades artísticas de la amplia población indígena. El año pasado, por ejemplo, la compañía Molinier-Romero Cueto abrió la temporada teatral con *Pombero ra'y* de Aníbal Benítez Navarro, mientras que meses más tarde, el mis-

mo grupo estrenaba *Tetagua resay*, de Pedro Molinier. Este año el Teatro Estudio Libre estrenó en abril la pieza *Mbokaja Ha'eno*, de Néstor Romero Valdovinos.

VENEZUELA Y EL MOVIMIENTO TEATRAL EN LOS BARRIOS

Como una manifestación genuina del teatro popular y de los métodos de creación colectiva, en los últimos años se ha desarrollado en Venezuela, al igual que en otros países latinoamericanos, un poderoso movimiento teatral en los barrios. Este teatro se define como colectivo no sólo por su forma de trabajo, sino porque plantea problemas y situaciones de la colectividad, anteponiéndolos a los temas individuales. De ahí que sea un arte eminentemente político de profunda raíz revolucionaria.

En 1969, en Venezuela sólo existían tres grupos de teatro en los barrios: Caricuao, en Caracas, El Tonel, en Barquisimeto, y Humo y Tabaco, en San Fernando de Apure, conjuntos pioneros que iniciaron su labor con un repertorio de obras clásicas de cierto contenido crítico. Poco a poco, fueron evolucionando hacia un lenguaje más accesible y sencillo para estas masas de espectadores que no estaban acostumbrados a ver teatro, entre otras razones porque al sistema capitalista no le interesa desarrollar el nivel cultural del pueblo. Como resultado, el trabajo se fue haciendo más colectivo y rompió, además, el mito de la supuesta incapacidad de las masas para entender el arte y mucho menos para realizarlo. Por otro lado, los espectadores comenzaron a participar de un modo más ac-

tivo en los debates que se hacían al final de cada función. A partir de las experiencias de estos tres grupos, germinó la semilla del teatro en los barrios. Aparecieron nuevos grupos, tanto en los caseríos marginales como en los liceos y universidades, que ha venido cuestionando el teatro burgués que no plantea las realidades concretas del pueblo. Carentes de los más elementales recursos técnicos y materiales, estos grupos realizan esfuerzos heroicos para mantenerse activos. En la actualidad, hay varios centenares de grupos haciendo teatro en los barrios, liceos, fábricas, entre los campesinos y en las universidades, algunos de ellos con una labor estable durante varios años. Al lado de los esfuerzos que estos conjuntos realizan por los espectáculos, en la misma medida se preocupan por superarse ideológicamente mediante los círculos de estudio, donde entre otros materiales, analizan y discuten textos marxistas. Además, intercambian entre sí las experiencias adquiridas: en 1972 se celebró en Caracas el Primer Encuentro de Teatro de los Barrios, que contribuyó al avance del movimiento y a la profundización de su método de trabajo.

Igualmente, algunos de los grupos han participado en muestras de teatro en el extranjero, como la de Manizales. Hoy en día, el teatro de los barrios se ha desarrollado y adquirido una gran fuerza e importancia dentro del panorama cultural venezolano. De particular trascendencia son los grupos de Barquisimeto, Mérida, San Felipe, Cumaná, Guayana, Maracaibo y San Cristóbal. En la reciente Conferencia Internacional de Teatro del Tercer Mundo, celebrada en Caracas del 20 al 24 de abril, se presentó la ponencia "El teatro de los barrios como expresión genuina del método colectivo

de trabajo", redactada por un grupo de teatristas que trabajan en esa línea. A través de *El Militante*, órgano informativo de los grupos artísticos populares, y de materiales que generalmente se imprimen en mimeógrafo, los conjuntos dan a conocer sus logros manifiestos y puntos de vista.

TITERES ARGENTINOS PARA LOS NIÑOS PERUANOS

El grupo de títeres La Pareja, de la ciudad argentina de Córdoba, ofreció sus actuaciones para los niños de Lima. El conjunto, dirigido por Eduardo Di Mauro, es uno de los grupos profesionales más activos de América Latina, y ha recorrido más de mil cien poblaciones de Argentina, llegando en su continuo andar hasta los lugares más apartados del país. La Pareja ha realizado más de catorce mil funciones, tanto para niños como para adultos, y ha ofrecido numerosas conferencias y cursos de asesoramiento sobre la especialidad. Igualmente, ha participado en los más importantes festivales de teatro infantil de todo el mundo. Durante sus presentaciones para el público peruano, que abarcaron varios días del mes de abril, el colectivo se presentó en la sala La Cabañita, de Lima y en la Escuela "República Argentina". Además, tuvieron actuaciones para adultos y ofrecieron una conferencia.

CUARTO FESTIVAL CERVANTINO

Durante el mes de mayo se efectuó en la ciudad de Gua-

najuato, México, el IV Festival Internacional Cervantino, que cada año se celebra en el país azteca. Además de los conjuntos musicales, orquestas y cantantes de diferentes países, tomaron parte en este evento de carácter no competitivo varios colectivos teatrales, entre los cuales pueden destacarse The Actors Company, de Inglaterra, el Teatro Stud, de Polonia, y The Childrens, Theatre Company, de Estados Unidos. América Latina estuvo representada por un grupo de bailarines del Ballet Nacional de Cuba, así como por el grupo brasileño Teatro de Pesquisas, que presentó un montaje de *El Gran Visir*, de René de Obaldia. Por su parte, México llevó el Ballet Independiente, el Ballet Folclórico de las Américas, el Grupo de la Escuela de Arte Dramático del INBA, con la puesta en escena de *La resistible ascensión de Arturo Ui*, de Brecht, y por el conjunto Espacio 15, que ofreció *La muerte de Adelita*, de González Avelar, y *Doña Belarda de Francia*, de Héctor Azar. Dentro del panorama cultural mexicano, el grupo Espacio 15, dirigido por el experimentado teatrista y dramaturgo Héctor Azar, ha alcanzado gran renombre y prestigio por las búsquedas tan interesantes y serias que ha venido realizando, sobre todo, en lo que se refiere al espacio escénico. Acerca de la línea de trabajo del conjunto, Azar ha declarado: "nuestro grupo se llama "grupo de búsqueda". Buscamos nuevas técnicas, nuevas formas, nuevas maneras de hacer teatro y, desde luego, nuevo público. No damos al público lo que pide —como el barato teatro comercial— sino que tratamos de enseñarlo a pedir en el arte. Por lo tanto, en nuestra búsqueda interviene el público, porque es elemento único e indispensable. Sin él, ¡no hay Teatro!"

PANAMA: NUEVO TEATRO DE PROTESTA

Y continuando con el tema de los festivales, diremos que también en el mes de mayo se celebró en Panamá el Primer Festival Mundial de Teatro, que contó con la asistencia de unos trece países y con la presentación de más de veinte obras. Entre las piezas ofrecidas en el evento, pueden destacarse *Don Juan*, de Molière, por el grupo polaco Norwida; *Después de Brecht*, creación colectiva del Teatro Libre de Munich; *Rasputin*, de Manuel Martín, por el Teatro Dúo, de Estados Unidos; e *Inouk*, creación colectiva del Teatro Nacional de Islandia. América Latina estuvo representada por el Grupo Génesis, de México; el grupo de la Universidad Nacional de Heredia, Costa Rica; el Teatro Libre de Bahía, Brasil; La Rueda Roja, de Puerto Rico; el Teatro Payró, de Argentina; el Teatro Circular de Uruguay; y el Teatro Ateneo de Caracas. La delegación panameña presentó tres obras: *El cruce sobre el Niágara*, del dramaturgo peruano Alonso Alegría, obra que obtuvo el Premio Casa de las Américas 1969; *Viaje a la salvación*, de Raúl Leis; y *Labo go home*, del escritor panameño Rogelio Sinán, llevadas a escena por el Taller Universitario, por el Instituto Nacional de Cultura y por la Compañía de Teatro Nacional respectivamente. A través de la pieza de Sinán, el pueblo panameño expresó una vez más sus inquietudes de reivindicación sobre la zona del Canal: la obra recrea con música, canciones y bailes el cuento de la Caperucita Roja, en la cual la Caperucita representa a Panamá y el Lobo a los Estados Unidos. Este mismo tema de la sobe-

ranía nacional sirvió al dramaturgo panameño Raúl Alberto Leis para escribir *Viene el sol con su sombrero de combate puesto*, publicada en Panamá durante los primeros meses de este año. La obra, que sintetiza un período histórico desde 1856 hasta las luchas actuales, "pretende transmitir parte de la historia de la rebeldía panameña y la necesidad de seguir haciéndola con cuotas de lucha y liberación", como ha expresado su autor y "constituye un aporte a la tarea de organización popular para la recuperación social del Canal".

ESTRENOS Y PLANES DEL TNG

Continuando la programación para adultos, reiniciado el año pasado con el estreno de *Cecilia Valdés*, el Teatro Nacional de Guíñol repuso a fines de mayo *Shangó de Ima*, misterio yoruba adaptado y dirigido por Pepe Carril. La obra que presenta este grupo cubano relata la historia de Changó, el más popular de los dioses de la mitología afrocubana, sus aventuras amorosas, su relación incestuosa con Yemayá y el castigo que le aplica Olofi. Acerca de los objetivos de esta nueva puesta, dice Carril: "El propósito de este nuevo montaje de la obra es restarle importancia al mito como tal. Comunicar lo esencial de él, pero eliminándole toda su carga religiosa. O sea, que la pieza no se compromete a decir nada nuevo sobre este personaje mitológico". Los papeles principales esutvieron a cargo de Asenneh Rodríguez, Ulises García, Ernesto Briel, Nelson Toledo y Xiomara Palacios, entre otros. Por otro lado, una parte del conjunto se encuentra reali-

zando una gira por varias provincias del país, y que se extenderá durante los meses de mayo y junio. Por último, el TNG, que en 1975, fue proclamado como el grupo que más actividades realizó en el año (330 funciones en nueve meses), tiene como planes inmediatos el estreno de un buen número de obras. Algunos títulos son: *Globito Manual* y *El hombre que escondió el sol y la luna*, de Carlos José Reyes, Premio Casa de las Américas 1975, *Pluff el fantasma*, *La bruja* y *La vuelta al mundo en ochenta días*, en la programación infantil; *El retablo de Maese Pedro*, *Las preciosas ridículas*, *El médico fingido*, *Dilogún de Ifá*, *Krak* y *Ropa de teatro*, para jóvenes y adultos.

TEATRO CHILENO EN EL EXILIO

Como una muestra de que el espíritu del pueblo chileno no ha sido doblegado, diez inmigrantes de ese país latinoamericano crearon el año pasado el grupo Teatro Popular Chileno, formado por actores profesionales y aficionados. Hasta ahora su repertorio está compuesto por una sola pieza, *Chile 1973*, que narra los horrores de los campos de concentración, las cruentes represiones contra los revolucionarios y la lucha que libran los patriotas chilenos contra el fascismo. Sus presentaciones se han producido en Londres y otras ciudades europeas, y ahora viajarán a Holanda, correspondiendo a una invitación formulada por el Comité Holandés de Solidaridad con la lucha antifascista. Luego tienen programadas actuaciones en Escocia y Gales. Las recaudaciones que reúnen, según ha declarado Ross Gui-

Ilón, director del conjunto, las envían a Chile, con el propósito de ayudar a quienes en la clandestinidad luchan contra la Junta fascista de Pinochet.

INSURGENCIA TEATRAL EN EL INTERIOR DE VENEZUELA

Con el objetivo de desarrollar el movimiento teatral en San Cristóbal, Venezuela, varios jóvenes han organizado en esa ciudad dos grupos de teatro: Andamio y La Aguja. Además, a partir del mes de mayo, lograron abrir una pequeña sala permanente, llamada Tercer Mundo, donde ofrecen cada sábado sus funciones. Pero fundamentalmente despliegan sus actividades en barrios obreros, plazas y liceos del estado, a donde han llevado, entre otras, *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún, *Erase una vez un rey*, creación colectiva del Grupo Aleph, y algunas obras de títeres. Esperamos que este intento que se realiza por primera vez en San Cristóbal, se mantenga y se extienda por todo el país.

HOMENAJE AL GRUPO ESCAMBRAY

Los miembros del Grupo de Teatro Escambray fueron homenajeados por su destacada labor cultural en la región montañosa de la provincia de Las Villas. En un sencillo acto, que tuvo lugar el 6 de junio, le fue impuesta a Sergio Corrieri, director del GTE, la Medalla XX Aniversario; Gilda Hernández subdirectora del conjunto y secretaria del núcleo del Par-

tido en la agrupación teatral, recibió, a nombre de sus compañeros, la orden Primer Congreso, por el magnífico trabajo desarrollado durante el año 1975. Otros integrantes del colectivo recibieron diplomas y medallas por quince y diez años de trabajo ininterrumpido en el Consejo Nacional de Cultura. La actividad estuvo presidida por Nicolás Chaos Piedra, miembro del Comité Provincial del Partido y primer secretario de la región Escambray. Por otra parte, varios de los actores del GTE comenzarán a fines de junio la filmación de *Río Negro*, un largometraje que rodará el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), y cuya temática recoge pasajes de la lucha contra bandidos en la zona. La cinta será dirigida por Manuel Pérez y protagonizada por Sergio Corrieri, los que trabajaron antes juntos en *El hombre de Maínicú*.

TEATRO JUVENIL EN EL ESCAMBRAY

La labor del Grupo de Teatro Escambray ha alcanzado gran prestigio tanto en Cuba como en el resto del continente. Si bien su trabajo fundamental radica en las representaciones teatrales para los campesinos de la región montañosa de la provincia de Las Villas, el conjunto desarrolla otras actividades de gran significación. Por ejemplo, a partir de la labor conjunta entre el grupo profesional y los estudiantes de la enseñanza media, se ha iniciado una experiencia de teatro juvenil en las escuelas secundarias. Basándose en las investigaciones realizadas y en la capacidad de improvisación de los actores aficionados, vein-

ticinco alumnos del Instituto Pre-Universitario en el Campo "Tony Santiago" han creado la obra *Asamblea de ejemplares*, que se ha representado alrededor de veinte veces en la zona. Esta pieza, ejemplo de trabajo colectivo, plantea el cuidado de la propiedad social y combate los malos hábitos de conducta y los problemas disciplinarios. Al final de cada representación y siguiendo la línea del GTE, los alumnos-espectadores discuten la obra y emiten sus juicios y opiniones. José Oriol González, monitor del colectivo estudiantil, ha declarado: "El objetivo del grupo es que los estudiantes comprendan y analicen cuáles son sus problemas, que se discutan y que se les busque una solución".

DEL TEATRO CUBANO SE TRATA

Durante su estancia en Cuba, como parte del jurado de teatro del Premio Casa 1976, el destacado teatrista y dramaturgo colombiano Gilberto Martínez se dedicó a recopilar datos y materiales sobre el movimiento teatral cubano. Además, conoció de algunas experiencias que se llevan a cabo en ese sentido, y asistió a algunas funciones teatrales. Producto de todo este esfuerzo laborioso, Gilberto acaba de editar el número 11 de la prestigiosa revista *Teatro*, que él dirige en Medellín, dedicada a ofrecer un Panorama del teatro cubano. El número, con el cual la publicación inicia una nueva etapa de trabajo, brinda una serie de materiales que dan una visión panorámica del teatro en nuestro país, aunque conscientes de que "no es posible aprehender toda la dinámica del movimiento

teatral en Cuba. El contenido del número agrupa "Teatro latinoamericano actual", de Manuel Galich; "La creación colectiva en el teatro cubano", de Francisco Garzón Céspedes; "Panorama de teatro cubano", de Nancy Morejón; "Socialización del teatro", de Rosa Ileana Boudet; "Participación, comunicación y estructura dramática", de Gilda Hernández; "El teatro. Un arma eficaz al servicio de la Revolución", recuento del Grupo Escambray; "Santiago... y una experiencia teatral", de Elder Santiesteban; "Comentarios sobre el IV Encuentro Nacional de Teatro para Niños y Jóvenes de Cuba", de Gilberto Martínez; "Premio Casa de las Américas", de Carlos Espinoza; "Un canto a la unidad entre los hombres", de Fredy Artilles; "Teatro de relaciones en Santiago de Cuba", de Carlos Padrón; "El 23 se rompe el corajo", creación colectiva del Conjunto Dramático de Oriente y unas consideraciones de los miembros del Jurado de Teatro del Premio Casa 1976 acerca del conjunto de obras presentadas. Una publicación, en resumen, que reúne una buena cantidad de informaciones útiles y valiosas que brindarán al lector colombiano y latinoamericano una imagen global del teatro en Cuba.

ACERCA DEL TEATRO LATINOAMERICANO EN FRANCIA

Y continuando con esto de la difusión del teatro cubano en el extranjero, nos referiremos al número 18-19 de la revista francesa *Travail Théâtral*, que en su salida de 1975 publicó "El Grupo de Teatro Escambray, una experiencia de la Revolución", de Sergio Corrieri, y "Hemos creado una inquietud de actores, de direc-

tores, de público", entrevista que Francisco Garzón Céspedes realizara a los teatrisas cubanos Herminia Sánchez y Manuel Terraza. Debemos destacar que ambos trabajos aparecieron originalmente en el número 18 de *Conjunto*, de donde se tomaron y tradujeron al francés. Completan esta sección dedicada al teatro latinoamericano actual dos artículos, uno de Régine Mellic, que estudia la obra dramática de Oduvaldo Vianna Filho, y otro de Augusto Boal sobre el Festival de Teatro Chicano.

TEATRO CHILENO EN CANADA

Con el esreno de la obra *Esplendor y muerte de Joaquín Murieta*, del poeta chileno Pablo Neruda, tuvo lugar la primera presentación del grupo Teatro del Ande, recién formado en Canadá. La obra fue estrenada en Montreal el 13 de agosto de este año, en un teatro de la ciudad canadiense, y fue escenificada en francés. Sin embargo, esta será la única pieza que el colectivo artístico ofrezca en ese idioma, pues el resto de los montajes programados, todos correspondientes a obras latinoamericanas, serán ofrecidos en el idioma original. El grupo está integrado por artistas chilenos residentes en Canadá.

UN DRAMATURGO DE ASCENDENTE LINEA DE REBELDIA

Una de las figuras más representativas de la primera generación republicana de la literatura cubana es José Antonio Ramos (1885-1946).

Novelista, ensayista y dramaturgo, Ramos refleja en sus obras la situación de la Cuba mediatizada y la corrupción de la politiquería imperante. Para celebrar el 90° aniversario del nacimiento del escritor, el Instituto Cubano del Libro acaba de publicar en la Colección Biblioteca Básica de Literatura Cubana el tomo *Teatro de José Antonio Ramos*. Seleccionado y prologado por Francisco Garzón Céspedes, el volumen incluye *Calibán Rex*, *Tembladera*, *La recurva* y *FU 3001*, lo mejor de la obra dramática de Ramos, a juicio del compilador. En el trabajo "José Antonio Ramos: una línea ascendente de rebeldía", que encabeza la edición, Garzón Céspedes destaca "la deslumbrante honestidad de este hombre que en el amargo y duro camino del francotirador contra las injusticias, halló su lugar dentro del pueblo y de los trabajadores, como integrantes de una batalla colectiva por un futuro socialista, para quedarse así definitivamente con nosotros". El libro se cierra con un apéndice que reúne opiniones de Carlos Rafael Rodríguez, Lázaro Peña, José Antonio Portuondo, Mirta Aguirre, Angel Augier y Sergio Aguirre sobre el escritor cubano.

BOAL Y MEJIA DUQUE: TEATRO Y REALIDAD

Bajo el título de *Teatro y Realidad*, la revista mexicana *Cambio*, publica en su número 2, de 1976, trabajos correspondientes a dos destacados escritores latinoamericanos: el teatrista brasileño Augusto Boal y el ensayista colombiano Jaime Mejía Duque. Partiendo de su participación en el programa de la Operación Alfabetización Integral (ALFIN), desarrollada en las

ciudades de Chiclayo y Lima en 1973, Boal ha escrito *Una experiencia de teatro popular en el Perú*, donde analiza las enseñanzas acumuladas. Por su parte, el lúcido escritor colombiano pasa revista a los últimos años de la producción teatral en Colombia. En el artículo titulado *El nuevo teatro en Colombia (1960-1975)*, Mejía Duque expresa: "Todo esto del nuevo teatro ya es pues, una realidad invasora y (a la vista se tiene) constituye nuestro único teatro posible, aunque no fuera sino porque el otro, el de antes, jamás lo tuvimos". Dos materiales, en resumen, que, "más acá de las teorías e hipótesis de trabajo posibles, son reflexión de la propia experiencia, testimonios del arduo trabajo por encontrar, en América Latina, la propia identidad".

NUEVA ETAPA DE TRABAJO DEL TUSM

Integrado por un grupo de profesionales y de entusiastas aficionados al teatro, el Teatro Universitario de San Marcos, bajo la dirección de Guillermo Ugarte Chamorro, responde cada día más al creciente interés de las masas por el teatro. Sus actividades y esfuerzos en ese sentido son múltiples: realizan giras y funciones de divulgación en pueblos jóvenes, instituciones educativas, obreras y campesinas, pueblos de provincias lejanas; colaboran en la labor docente a través de los cursos de orientación teatral para dirigentes juveniles y obreros; organizan concursos nacionales que promueven la edición de obras de y sobre teatro. Creado en 1958, el TUSM continúa el trabajo iniciado por la desaparecida Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE). Como parte de la campaña de Proyección

Teatral en los Pueblos Jóvenes de la Gran Lima, que se sistematizó a partir de diciembre de 1968, el TUSM ha venido ofreciendo en forma consecutiva representaciones populares en barrios marginales. Hasta aquí la cifra de funciones alcanza las trescientas noventa y tres representaciones, efectuadas en trescientos cincuenta núcleos poblacionales de los alrededores de Lima. Es bueno destacar que buena parte de las piezas montadas al efecto se han brindado al público en su propio idioma aborigen, teniendo en cuenta el predominio del quechua entre los habitantes de la región. Pueden citarse como ejemplos la puesta en escena en quechua del drama *Ollantay* y de la pieza *Abuse Ud. de las colas*, de Hernando Cortez. Como parte del asesoramiento y preparación de grupos teatrales obreros, una de las experiencias más interesantes realizadas este año por el TUSM, es la del profesor Domingo Piga con los trabajadores de la Comunidad Industrial de la Empresa Goodyear. El trabajo culminó con el montaje de *El provinciano*, obra de creación colectiva que se basa en los problemas derivados de la migración interna y de los profundos conflictos de adaptación de los campesinos de las provincias a la vida en la capital. Esta nueva etapa que encara el TUSM se caracteriza, además, porque elimina la vieja línea divisoria entre público y representación escénica, desarrollando gran parte de la acción dentro de los espectadores y buscando su participación.

EL ALACRAN CON EL TEATRO A CUESTAS

Con cuatro años de labor y siete obras montadas,

el grupo de teatro El Alacrán, que dirige el destacado teatrero colombiano Carlos José Reyes, ha ido creciendo y aprovechando todos los recursos técnicos e imaginativos que ofrece el género. Los últimos esfuerzos del conjunto se han encaminado hacia el teatro infantil y juvenil, y en especial, el trabajo con títeres y marionetas. De los pequeños muñecos de hace un tiempo, El Alacrán ha evolucionado a figuras de vistoso colorido, que alcanzan hasta dos metros de altura. Sus presentaciones comprenden plazas públicas, salas teatrales, calles y locales obreros de Bogotá. La divisa fundamental del grupo es el respeto al público infantil, para quienes preparan "obras sin pedantes discursos aleccionadores". Miles de espectadores han visto los espectáculos de El Alacrán, y como afirma CJR, "el único enemigo del grupo es la lluvia". Actualmente, el colectivo teatral mantiene tres obras: *"La historia del Globito Manual; El hombre que escondió el sol y la luna*, ambas ganadoras del Premio Casa de las Américas 1975 en la categoría de literatura para niños y jóvenes, y *El tío conejo zapatero*. La primera parte de ideas muy simples: muestra cómo las manos humanas construyen, etapa por etapa, los muñecos, con el objetivo de agudizar su capacidad perceptiva. La segunda, se basa en un antiguo mito de los indios Chamí, donde se trata, de una manera poética, el problema de la tierra. La última de estas piezas recoge la astucia popular frente a un mundo de dificultades y luchas, representado por los distintos animales: la gallina, la cucaracha, la mona, la zorra, el perro, el tigre y el hombre, el único al que el conejo no puede engañar. En muchos de sus espectáculos, el texto es pregrabado, a fin de superar obstáculos en las

actuaciones y lograr una buena difusión en amplios espacios.

TEATRO DE LAS AMERICAS

UNIDAS:

GIRA POR EL CONTINENTE

"Unir a América y, sobre todo, al hombre americano, por encima de diferencias raciales, ideológicas y políticas, en un nivel superior y en un tiempo parecido al que quería Bolívar": así expresa sus objetivos el Teatro de las Américas Unidas, la compañía que después de recorrer la mayoría de los países del continente, con excepción de Chile, Bolivia y Uruguay, por razones obvias, terminó su gira en Cuba, con presentaciones en La Habana, Santa Clara y Cienfuegos. Con gran éxito de público, el colectivo fundado por la actriz Carmen Montejo ofreció para el público cubano seis funciones de *Bodas de sangre*, del dramaturgo y poeta español Federico García Lorca, dirigida por Xavier Rojas y con Carmen Montejo, Gastón Tuset, Javier Ruán y María Montejo en los papeles protagónicos. Para Carmen Montejo, la visita a Cuba, representaba volver a su país de origen y en el cual comenzó su carrera artística. Después y debido a la falta de apoyo durante la etapa de la seudorepública, se fue a México. "Entonces lo que se hacía generalmente aquí era un teatro para adormecer al pueblo". Sobre la gira del TAU, Carmen expresó: "En todos los lugares a donde hemos llegado, el pueblo fue a vernos. Y eso era lo que más nos interesaba. Obreros, campesinos, ese era el público que queríamos que fuera a ver a

Lorca". El grupo se prepara para nuevos proyectos, y anuncia como próximo montaje *Yo también hablo de las rosas*, de Emilio Carballido, cuyo título se basa en el poema *La rosa blanca*, de José Martí.

QUINCE AÑOS DE UNOS JUGLARES MODERNOS

Aunque pretender expresar en la brevedad de estas notas el resumen de las actividades realizadas durante tres lustros por el Conjunto Dramático de Oriente es una tarea poco menos que imposible, creemos justo reconocer la meritoria y sostenida labor que este colectivo teatral cubano ha desplegado desde septiembre de 1961, fecha en la cual surgió con el nombre de Teatro Santiago. Partiendo de cero, ya que la actividad dramática en la provincia oriental había sido prácticamente inexistente, el CDO tuvo no sólo que formar sus propios teatristas, sino también su público. Durante estos primeros años, el conjunto realizó montajes de obras tanto cubanas como del repertorio universal: *"La zorra y las uvas"*, de Figueiredo, *Historias para ser contadas*, de Dragún, *Volpone*, de Johnson, *El macho y el guanajo*, de José Soler Puig, *Santiago 57*, de Justo Estevanell, *Las pericas*, de Nicolas Dorr. Una de las preocupaciones fundamentales del grupo ha sido la labor de extensión teatral: desde los primeros años y de una forma organizada y sistemática, se han presentado en pueblos, regiones montañosas, campamentos cañeros y barrios apartados de toda la provincia, además de las giras que han realizado por

La Habana, Matanzas y Las Villas. Por otro lado, el CDO se ha lanzado en los últimos años a la búsqueda de nuevas raíces culturales y ha experimentado con éxito en la creación colectiva. Sus trabajos más recientes en ese sentido se han encaminado a la revitalización del teatro de relaciones, vieja forma teatral en la cual se mezclan música y danza con notable eficacia. Como producto de las serias investigaciones llevadas a cabo por el colectivo, han surgido *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra* (primer premio en el Panorama Nacional de Teatro y Danza 1975), *El 23 se rompe el corajo* y *Juan Jaragán*. Actualmente preparan *Mientras más cerca más lejos*, que aborda un tema campesino. Aunque el CDO posee su propia sala en la capital oriental, ellos prefirieron las funciones al aire libre, donde se han reunido a la vez más de mil espectadores. Los miembros del grupo escriben las obras, después que se han perfilado colectivamente, componen la música, las canciones y hasta mueven la tramoya. La mayoría de ellos dirigen, escriben y actúan, como los casos de Raúl Pomares, —su director general— Carlos Padrón y Rogelio Meneses. El director artístico es Ramiro Herrero; la asesoría literaria se ha encargado a Joel James, mientras que Alina Torres se responsabiliza con la música. A pesar de que el CDO hace sus presentaciones en calles y barrios, su escenario predilecto es la intersección de Princesa y Virgen, en Santiago de Cuba, donde la escalinata de la calle les ofrece un escenario natural y una espléndida vista de la bahía. Un esfuerzo realmente importante el de estos juglares modernos, que han logrado renovar y ampliar los caminos de la cultura.

CLETA: II ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE TEATRO

Convocado por el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), entre el 5 de septiembre y el 3 de octubre de este año fue organizado en México el II Encuentro Latinoamericano de Teatro, cuyo carácter será, de acuerdo a sus organizadores, "eminentemente antimperialista, que sirva para continuar con la organización de los sectores explotados del continente; un encuentro que pugne en lo artístico por encontrar formas estéticas propias, comprometidas con la realidad de América Latina, que sirven para dar una lucha abierta contra la penetración cultural. De acuerdo a las bases, en el II Encuentro Latinoamericano de Teatro podrían participar grupos independientes, conjuntos obreros y estudiantiles y, en general, personas vinculadas a actividades teatrales y artísticas que trabajen dentro de la línea propuesta por la convocatoria del evento. Igualmente, se plantea que el repertorio de los colectivos participantes debe ser latinoamericano, de manera de que se muestre la realidad política y social del continente. Estas obras deberán poseer un montaje funcional y sencillo, para que puedan así ser presentadas en cualquier escenario o espacio libre. Los actores y teatristas deberán estar preparados, además, para sostener debates y discusiones con los espectadores, una vez que finalicen las funciones. Aparte de las representaciones teatrales, se han programado conferencias, talleres artísticos y mesas redondas, sobre

temas y experiencias políticas y artísticas.

VEINTE AÑOS DEL TEC

En 1955, un sector de la burguesía colombiana trajo al país al director español Cayetano Luca de Tena, con el objeto de formar el Teatro Escuela de Cali. Sin ningún interés en la formación de actores, el teatrista abandonó el cargo en la escuela, y la dirección fue asumida oficialmente por la responsable de Bellas Artes. Es en realidad a Enrique Buenaventura a quien corresponde la verdadera conducción del centro docente, que bajo su asesoramiento se desarrolló hasta alcanzar un prestigio de proyección internacional. Desde 1958, la Escuela Departamental de Teatro de Cali comienza a participar en todos los festivales nacionales, y su carácter profesional se va consolidando. Ese año, con la puesta en escena de *En la diestra de Dios Padre*, del propio Buenaventura, obtienen los premios nacionales al mejor conjunto, al mejor montaje, a la mejor obra y a la mejor actuación masculina. Dos años después, el conjunto fue seleccionado, junto con un grupo de Brasil, para representar al movimiento teatral latinoamericano en el IV Festival Internacional de Teatro de las Naciones, que tuvo lugar en París. Una vez finalizado el evento, en el cómputo hecho por la revista francesa *Rendez-Vous*, la agrupación ocupó el segundo lugar, después del Berliner Ensemble, entre todos los grupos que se presentaron. Para entonces, la EDTC cuenta ya con un repertorio permanente y con un elenco estable, y ha emprendido el análisis y la investigación de diversas

formas populares, como la festividad de los Reyes Magos y los cuentos folclóricos. La lista de sus montajes, por otra parte, reúne autores nacionales y extranjeros de diferentes épocas y estilos: *Pedida de mano*, de Chéjov, *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, *Historias para ser contadas*, de Dragún, *Edipo rey*, de Sófocles, *Los papeles del infierno* y *Requiem por el Padre las Casas*, de Buenaventura. Después de 1968, viene para ellos un período difícil: los miembros de la escuela son expulsado del centro, perdiendo sus sueldos y los auxilios oficiales que recibían. "Estudiantes, obreros, artistas, profesionales, empleados, gentes para quienes la cultura es una manera de rechazar lo viejo y crear lo nuevo en todos los aspectos de la vida, se apresuraron a colaborar con nosotros. Así se hizo posible lo que parecía un sueño irrealizable: comprar la casona de la calle 7ma. entre las carreras 8va. y 9na. en un remate." En 1970, el Teatro Experimental de Cali abre su propia sala, y continúa desplegando una gran actividad: conferencias, debates, cine-clubes, intercambios con otros grupos, funciones en los barrios y por todas las capitales y municipios de Colombia. En los últimos años, la confrontación con el público ha adquirido un papel fundamental en el conjunto: "Nosotros no consideramos que nuestro trabajo termina cuando finaliza el espectáculo. Después de éste, viene el debate, el foro. El público opina, discute, pide explicaciones, cuestiona la obra como quien necesita el teatro para cuestionar la sociedad en que vive. Los actores responden, discuten, escuchan y analizan luego los planteamientos del público. El espectáculo es trabajado, entonces, de nuevo, y por esta razón nacen nuevas versiones." Buscando la

forma de que el grupo tenga una orientación como tal y un modo de estimular la capacidad creadora de sus integrantes, el TEC ha venido trabajando a partir de la creación colectiva. Sus montajes más recientes en ese sentido son *La Denuncia*, cuyo texto apareció en el número 20 de *Conjunto*, y la cuarta versión a *A la diestra de Dios Padre*. Sus giras internacionales abarcan presentaciones en los festivales de Nancy, Quito, San Francisco y San Juan, y en ciudades como México, Roma y Caracas. En este tiempo, el TEC ha crecido. En la actualidad, lo forman 20 compañeros: 14 actores y 6 actrices. Dentro de su seno, se forman grupos de títeres, como el TITEREC, de música y de canto. Después de dos décadas de sostenido esfuerzo por alentar un teatro que ayude a la transformación de la sociedad, tarea que consideran su razón de ser, el TEC inicia la nueva etapa declarando: Hemos cumplido una labor, otras aún más arduas y difíciles nos esperan."

INDICE DE LA REVISTA CONJUNTO

(números 16 al 30)

A

Afanador Soto, Hugo: Algo sobre Brecht	20
Alegría, Alonso: Cómo se otorga el Premio Casa de las Américas	26
Aleph, Grupo: Erase una vez un rey	21
Alonso, Alejandro G.: Que las masas sean creadoras	21
Alonso, Fabio y Karla Barro: $B + CC \div 2pe = PP$	20
Alves Pereira, Teresinka: Los temas permisibles en el teatro brasileño	22
—————: Brasil. Entrevista a Otto Buchsbaum: Teatro de Encontro Ao Povo	30
Artiles, Freddy: Apocalysis Cum Grotowski	26
—————: Teatro popular, nuevo héroe, nuevo conflicto	17

B

Babruskinas, Julio: Brecht y el problema de la emoción en el teatro	20
Barro, Karla y Fabio Alonso: $B + CC \div 2pe = PP$	20
—————: Los niños y la aventura del teatro	24
—————: Los teatrinos de Galich	24
Barro, Malena: Comentarios a la escena de la calle	21
Beverido Duhalt, Francisco: Mantener su verdad entre nosotros	19
Boal, Augusto: Caminos del teatro latinoamericano	16
Bogdanich, Esteban Carlos: Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo	27
Boudet, Rosa Ileana: La panedería tomada por asalto	19
—————: Teatro Campesino del Tío Javier	21
Boukman, Daniel: Barrigas llenas, barrigas vacías	17
Brecht, Bertolt: Canción de los inermes y de la inerme bondad	19
—————: La escena de la calle	21
—————: Lo popular y el realismo	22
Brisky, Norman: Acta y opiniones del Jurado de Teatro del Premio Casa 1976	28
Buenaventura, Enrique y Teatro Experimental de Cali: La denuncia	19
—————: Teatro y política	22

C

Candelaria, Grupo La: La ciudad dorada	20
Carrero, Jaime: Flag Inside	25
Carrillo, Hugo: Orígenes y desarrollo del teatro guatemalteco	20
Castillo, Oscar: Hacia la popularización del teatro en Costa Rica	30
Cioppo, Atahualpa del: Brecht tiene mucho que decir	22
—————: y Sara Larocca: El teatro está aquí como una corriente subterránea	25
Colectivo Nacional de Teatro de Puerto Rico: Bahía sucia, bahía negra	25
—————: El teatro puertorriqueño dentro del nuevo teatro latinoamericano	26
Conjunto Dramático de Oriente y Raúl Pomares: El 23 se rompe el corajo	23
Conti, Haroldo: Segunda muerte de Kurt Wilckens en Claromecó	25
Corrieri, Sergio: El Grupo de Teatro Escambray, una experiencia de la Revolución	18
Cruz, José Raúl: Brecht en Teatro Estudio: Una aplicación consecuente	21
Cruz - Luis, Adolfo: Cuatro tablas: Teatro popular y enfrentamiento	19
—————: En la ciudad dorada no todo lo que brilla es oro	20
—————: Para atacar la injusticia y la frustración; para promover la lucha y la esperanza	21
—————: Por estos santos latifundios: Un alto nivel de teatralidad y de denuncia	25
Cruz, Justo de la: La agonía del difunto: Teatro de justicia revolucionaria	29
—————: Consideraciones acerca de Relevo 1923 y Pequeños animales abatidos	27

D

Díaz, Jorge y Francisco Uriz: Mear contra el viento	21
—————: Una obra documento para la televisión	21
Dorr, Nicolás: Una casa en Lota Alto	17
Durán, Diony: Teatro de Florencio Sánchez	23

E

Espinosa Domínguez, Carlos: Cuba, IV Encuentro de Teatro para Niños y Jóvenes: Balance de un evento	28
—————: Entre actos	27
—————: Entre actos	28

_____:	Entre actos	29
_____:	Entre actos	30
_____:	Guadalupe: Un ajuste de cuentas con la historia	29
_____:	El teatro cubano a la búsqueda de nuevos caminos	26
_____:	y Francisco Garzón: El teatro es creación nacional y no existirá teatro en un país que no promueva y estimule su dramaturgia. Entrevista a César Rengifo	26
_____:	El teatro quechua: Una tradición que se reafirma	28
_____:	La Yaya: El teatro en manos del pueblo	27

G

Gac, Gustavo y Perla Valencia:	Teatro Experimental del Cobre	21
Galich, Manuel:	A veces, esa palabra libertad se ha dicho	16
_____:	Actores en marcha por nuestra América	18
_____:	Boceto puertorriqueño	25
_____:	Boukman: Teatro de la rebelión antillana	17
_____:	De Amoretta a Historias con cárcel	16
_____:	La denuncia: Actual y continental	19
_____:	Díaz - Uriz: Proceso y condena de la ITT	21
_____:	Florencio: Un viejo amigo mío	23
_____:	Leónidas Barletta: Cuarenta años de teatro independiente	25
_____:	Miel amarga o El oso colmenero	24
_____:	Mister John Tenor y yo	28
_____:	Molière - Planchon en la América Latina	18
_____:	Una nota sobre Walcott y su teatro	27
_____:	ORTAET ED APOR o Para leer al revés	27
_____:	Pequeños animales abatidos: Una visión veraz y honesta	25
_____:	Puedelotodo vencido o El gran Gukup Cakish	29
_____:	El último cargo	20
_____:	Venezuela en el teatro de César Rengifo	22
García Mejía, René:	Teatro guatemalteco: Epoca indígena	29
García Robles, Víctor:	De último momento sobre Inda Ledesma	29
Garzón Céspedes, Francisco:	Brigada 2506: La verdadera historia	22
_____:	La chacota se comunica con su público	21
_____:	Colombia: Métodos de creación colectiva en un trabajo teatral contra el sistema. Entrevista a Carlos José Reyes	20

_____:	En América Latina el teatro ha sido expropiado al pueblo. Entrevista a Julio Mauricio	20
_____:	Entrevista a Rubén Yáñez: El Galpón en México: La lucha antifascista y el trabajo de la solidaridad	30
_____:	Estamos seguros de que el camino lo recorreremos completo. Entrevista a Pacheco Domacasse	29
_____:	Hablan los jurados de teatro	20
_____:	Hemos creado inquietudes de actores, de directores, de público. Entrevista a Herminia Sánchez y Manuel Terraza	18
_____:	La panadería y Madre Coraje y sus hijos	19
_____:	La realidad de nuestra América exige hoy un gran teatro que refleje nuestros problemas, nuestro futuro. Entrevista a Julio Babruskinas	23
_____:	Relevo 1923: Teatro latinoamericano actual del más alto valor	25
_____:	Ropa de teatro: Una excepcional historia de amor creada para los jóvenes	27
_____:	Taller Infantil de Teatro Estudio	24
_____:	Teatro de creación colectiva de la comunidad	30
_____:	y Carlos Espinosa: El teatro es creación nacional y no existirá teatro en un país que no promueva y estimule su dramaturgia. Entrevista a César Rengifo	26
Gené, Juan Carlos:	El pueblo ha sido el único creador auténtico y fundamental de la cultura	22
González Freire, Nati:	Los chapuzones	21
_____:	Festival del Caribe 1972	26
González López, Waldo:	La magia de la pantomima	29
Gordillo, José:	Lo que el niño enseña al hombre	24
Gregorio, Jesús:	Canción para un día de julio	16
Guerra, Wichy: Javier Villafañe:	Titiritero y trotamundos	24
Gutiérrez, Ignacio:	Acta y opiniones del Jurado de Teatro del Premio Casa 1976	28
Gutkin, Adolfo:	Amerindias, una experiencia de creación colectiva	16
_____:	Brecht, dos experiencias en América Latina	19
_____:	Florencio nos marcó a todos nosotros alguna vez	25

H

Hoz, Pedro de la:	Días de primavera	24
_____:	El hombre que escondió el sol y la luna: Para enseñar el canto del trabajo	25

J

Jaraba-Pardo, E.: El Teatro 502 y su trabajo con los indios ticunas	28
---	----

L

Lam, Bich: ¿Una novedad las marionetas acuáticas?	16
Larocca, Sara y Atahualpa del Cioppo: El teatro está aquí como una corriente subterránea	25
Lauten, Flora y Grupo La Yaya: Los hermanos	27
Leal, Rine: Diario del Escambray	28
—————: Mister John Tenor y nosotros	28
—————: Relaciones entre los teatros de Cuba y Puerto Rico en el Siglo XIX	26
Leis Romero, Raúl Alberto: Viene el sol con su sombrero de combate puesto	30
Libre Teatro Libre: Popular por lo revolucionario	19
Loredo, Rómulo: La guarandinga de Arroyo Blanco	14

M

Martínez, Gilberto: Acta y opiniones del Jurado de Teatro del Premio Casa 1976	28
—————: Del proceso de Lucullus al del Señor Gobernador	29
—————: Mi experiencia directa con la obra de Bertolt Brecht	20
—————: El proceso al Señor Gobernador	29
Medina Ferrada, Fernando: Venezuela y el teatro alineado	17
Mellac, Regine: Teatro brasileño: Vivir y decirlo en voz alta	29
Mendoza, López, Margarita: Bertolt Brecht en México	19
Montoya, Angela: Influencia de Brecht en el teatro colombiano	20
Morales, Arqueles: Los Trashumantes, una expresión de teatro responsable en Panamá	18
Morejón, Nancy: Si llueve te mojas... también	21
Muguercia, Magaly: Por qué, para qué y para quién se escriben obras de teatro en una sociedad socialista	17

N

Nolte M., Arturo: Cronología de los montajes de obras brechtianas en el Perú	21
--	----

O

Octubre, Grupo y Santiago Carlos Oves: La toma	23
Ollantay, Grupo: $S + S = 41$	22
Oves, Santiago Carlos y Grupo Octubre: La toma	23

P

Padrón, Carlos: Teatro de relaciones en Santiago de Cuba: El 23 se rompe el corajo	23
Papastamatiu, Basilia: Habla la delegación de la Casa de las Américas: Acerca de la IV Conferencia Internacional de Teatro del Tercer Mundo y del III Festival Internacional de Teatro de Caracas	29
Pita Rodríguez, Félix: Sobre El último cargo	20
Pomares, Raúl y Conjunto Dramático de Oriente: El 23 se rompe el corajo	23
Potenze, Jaime: Influencia de Brecht en el teatro argentino	19

R

Rengifo, César: La sonata del alba y Una medalla para las conejitas	22
Reyes, Carlos José: La fiesta de los muñecos	24
—————: Notas sobre la práctica teatral: La improvisación	22
—————: Tras la pantalla de acciones inofensivas puede esconderse toda una trama amoral y mentirosa	24
Roca Rey, Ricardo: Los orígenes del teatro en el antiguo Perú	29
Ruiz Regalado, Margarita: Cuatro obras de Carlos Solórzano	17

S

Sánchez, Florencio: Mano santa	23
Sassone, Helena: Atención y participación / Creación colectiva	30
Simón, Pedro: El IV Festival Internacional de Ballet de La Habana	23
—————: La escuela cubana de ballet	17

T

Taller de Teatro y Música Cuatrotablas: Oye	19
Teatro Campesino del Tío Javier: Tres obras de títeres	21
Teatro Experimental de Cali: Cómo trabajamos en La Denuncia	19
—————: y Enrique Buenaventura: La Denuncia	19
Trashumantes, Los: Tres textos de Los Trashumantes	18

U

Ulive, Ugo: El Galpón no ha muerto	30
Uriz, Francisco y Jorge Díaz: Mear contra el viento	21

V

Valencia, Perla y Gustavo Gac: Teatro Experimental del Cobre	21
Vázquez Pérez, Eduardo: La audacia colectiva frente a los mitos y a la colonización cultural	18
—————: En dos Chiles muy distintos	21
—————: Una experiencia de creación colectiva en Ecuador	22
—————: El teatro argentino, Julio Mauricio y Los retratos	16
Villafañe, Javier: La calle de los fantasmas	24

W

Walcott, Derek: Tambores y banderas (I parte)	26
—————Tambores y banderas (II parte)	27

Y

Yarabey, Grupo: En la búsqueda de un teatro nacional	19
Yaya, Grupo La y Flora Lauten: Los hermanos	27
—————: Jorge Acuña Paredes: El artista para ser tal debe estar siempre en función del hombre. (Recopilación de textos sobre el mimo peruano)	21

EDITORIALES

El 26 de Julio de 1953	16
En la medida en que...	17
Dentro de la gran corriente	18
El primer número de Conjunto	21
Estábamos en deuda	24
Durante más de cuatro siglos	25
Después de que Cristóbal Colón	26
Solidaridad con los teatristas uruguayos	28

NOTAS Y ENTREACTOS

	16
Argentina: Último verano castrense	16

Cinco tópicos con Nicolás Dorr	16
Los cabezones de la feria en acción	16
Insurgencia teatral mexicana: CLETA.	16
El teatro retorna al pueblo	16
Un teatro nuevo: Desde Arica a Puerto Montt	16
Brecht en América Latina	19
Acta del Premio de Teatro Casa de las Américas 1974	20
Guatemala y su teatro: Dos aniversarios	20
Quince años de la Casa de las Américas	20
Panorama de Teatro Cubano	21
Leónidas Barletta	25
El Teatro Municipal de Mendoza: Siete años de trabajo	25
Un teatro que se nutra del pueblo y lo enriquezca	25
Declaración final del Seminario de Centroamérica y el Caribe sobre el acceso de la mujer al estudio y al trabajo	26
Reportaje gráfico del Grupo de Teatro La Candelaria de Bogotá en Guadalupe años sin cuenta	30
Entreactos	16
Entreactos	18
Entreactos	19
Entreactos	23
Entreactos	26

Colaboradores

OSCAR CASTILLO: Teatrista costarricense de reconocido prestigio, ha sido director general de la Compañía Nacional de Teatro del Ministerio de Cultura. Su estudio "Hacia la popularización del teatro en Costa Rica", enviado con carácter inédito para *Conjunto*, es la reflexión y el testimonio directo de quien ha dedicado parte de su vida a hacer un teatro que busque al pueblo.

CARLOS ESPINOSA DOMINGUEZ: Crítico teatral y literario cubano. Atiende la crítica de teatro en el periódico *Juventud Rebelde*. Próximamente aparecerá por el Instituto Cubano del Libro una antología de entremeses españoles que compiló y prologó. Prepara una antología de teatro contemporáneo colombiano y una selección de piezas del dramaturgo español Alfonso Sastre.

FRANCISCO GARZON CESPEDAS: Crítico teatral y dramaturgo cubano. "Teatro de creación colectiva de la comunidad" forma parte de su libro *Un teatro de sus protagonistas*, primera mención en testimonio en el Concurso UNEAC 76, donde también recibió mención su obra para niños *El pequeño jugador de pelota*. Este mismo año con *El pequeño buscador de nidos*, pieza para niños, obtuvo primera mención en el Concurso del MINFAR.

RAUL ALBERTO LEIS ROMERO: Poeta, sociólogo, dramaturgo y promotor social. Nacido en Panamá, cuenta 29 años de edad. Director de la *Revista Diálogo Social* y del Centro de Comunicación Popular de ese país. Ha publicado: *Cantos de amor al hombre nuevo* (1972, poemas); *Genuflexión a mi hue-lla* (1973, poemas); *Guía para un teatro popular* (1973); *Viaje a la salvación y otros países* (teatro, 1973); *Comunicación popular* y *Los medios de comunicación de masas en Panamá* (libros de investigación).

TERESINHA PEREIRA: Poeta, dramaturga, directora teatral y crítica brasileña. En *Conjunto* 22 publicamos su artículo "Los temas permisibles en el teatro brasileño". Su último libro, aún inédito, se titula *El teatro latinoamericano al servicio de la revolución. Un comentario sobre obras políticas contemporáneas*.

HELENA SASSONE: Poeta, periodista y crítica teatral venezolana. "Atención y participación / Creación colectiva" son capítulos, enviados especialmente para *Conjunto*, de su ensayo inédito *La semiología aplicada al teatro*, producto de su larga y profunda tarea como investigadora del teatro en la América Latina.

UGO ULIVE: Director, actor, profesor y crítico teatral uruguayo. En 1948 ingresó en el Teatro del Pueblo de Montevideo, y un año más tarde pasó a formar parte del grupo El Galpón. Entre 1954 y 1957 dirigió la revista *Teatro independiente*. Fue asiduo colaborador de *Marcha*. De 1960 a 1966 fue director y profesor de teatro en Cuba. En 1962 fue jurado del Premio Literario Casa de las Américas y en 1963 participó en el Tercer Festival de Teatro Latinoamericano. Desde 1968 reside en Venezuela donde ha obtenido como director importantes premios.

CONTENTS: 3 There comes the sun with the fight hat on. Raúl Alberto Leis Romero. ● 35 About the popularization of Costa Rican theatre. Oscar Castillo. ● 44 Community collective creation theatre. Francisco Garzón Céspedes. ● 70 Brazil/Interview to Otto Buchsbaum: teatro de Encontro Ao Povo. Terensinka Pereira. ● 76 Foto reportage of Grupo de Teatro La Candelaria de Bogotá in Guadalupe Years Without Count. ● 82 Attention and participation/Collective creation. Helena Sassone. ● 85 El Galpón isn't dead. Ugo Olive. ● 88 Interview to Rubén Yáñez: El Galpón in Mexico: anti-fascist fight and solidarity work. Francisco Garzón Céspedes. ● 93 Between Acts. Carlos Espinosa Domínguez. ● 105 Revista Conjunto index: numbers 16 to 30.

SOMMAIRE: 3 Le soleil vient en chapeau de combat. Raúl Alberto Leis Romero. ● 35 Pour la popularisation du théâtre à Costa Rica. Oscar Castillo. ● 44 Théâtre de création collective de la communauté. Francisco Garzón Céspedes. ● 70 Brésil/Entrevue à Otto Buchsbaum: Théâtre de Encontro Ao Povo. Terensinka Pereira. ● 76 Reportage graphique de la troupe La Candelaria de Bogota dans Guadalupe años sin cuenta. ● 82 Attention et participation / Création collective. Helena Sassonsa. ● 85 Le Galpón n'est pas mort. Ugo Olive. ● 88 Entrevue à Rubén Yáñez: Le Galpón à México: La lutte antifasciste et le travail de la solidarité. Francisco Garzón Céspedes. ● 93 Entractes. Carlos Espinosa Domínguez. ● 105 Sommaire du journal Conjunto-números 16 à 30.

INDICE: 3. Vem o sol usando o seu chapéu de combate. Raúl Alberto Leis Romero. ● 35 Para a popularização do teatro em Costa Rica. Oscar Castillo. ● 44. Teatro de criação coletiva da comunidade. Francisco Garzón Céspedes. ● 70. Brasil/Entrevista a Otto Buchsbaum: Teatro de Encontro Ao Povo. Terensinka Pereira. ● 76. Reportagem gráfica do Grupo de Teatro "La Candelaria" de Bogotá em *Guadalupe anos sem conta*. ● 82. Atenção e participação/Criação coletiva. Helena Sanssone. ● 85. O Galpão não morreu. Ugo Olive. ● 88. Entrevista a Rubén Yáñez: O Galpão no México: A Luta anti-fascista e o trabalho de solidariedade. Francisco Garzón Céspedes. ● 93. Intervalo. Carlos Espinosa Domínguez. ● 105. Índice da Revista Conjunto — números 16 ao 30 —



