

CONJUNTO

Teatro
Latinoamericano
Casa de
las Américas

26





CONJUNTO

CONJUNTO N. 26

octubre-diciembre de 1975, La Habana, Cuba

Director: Manuel Galich

Secretario de redacción: Francisco Garzón

Diseño y emplane: Umberto Peña

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",
del Instituto Cubano del Libro.

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 INEDITAS Y NOTICIAS SOBRE ACONTECIMIENTOS TEATRALES DE NUESTRA AMÉRICA. CREEMOS 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

- 2** Editorial
- 3** Festival del Caribe 1972 ● Nati González Freire
- 10** Una nota sobre Walcott y su obra ● Manuel Galich
- 14** Tambores y banderas ● Derek Walcott
- 57** Declaración final
- 59** Retablo histórico del teatro en Nuestra América
Relaciones entre los teatros de Cuba y Puerto Rico
en el siglo XIX ● Rine Leal
- 62** El teatro puertorriqueño dentro del nuevo teatro latinoamericano ● Colectivo Nacional de Teatro de Puerto Rico
- 69** Entrevista con César Rengifo: El teatro es creación nacional y no existirá teatro en un país que no promueva y estimule su dramaturgia ● Carlos Espinosa Domínguez
- 83** Apocalypsis cum Grotowski ● Freddy Artilés
- 92** Cómo se otorga el Premio Casa de las Américas ● Alonso Alegría
- 95** Entre actos: Cuba: Panorama Nacional de Teatro y Danza 1975.

Después de que Cristóbal Colón vio y bautizó al gran archipiélago antillano, en las postrimerías del siglo XV, el colonialismo español se olvidó de gran parte de él. Lo abandonó por las que él mismo llamó "tierras útiles", es decir las de grandes concentraciones humanas, social, política y económicamente organizadas, con subsuelos muy ricos en metales preciosos o tierras muy feraces para una economía de plantación en gran escala. Desamparó a las Antillas, con la sola excepción de Cuba y Puerto Rico, muy relativamente, y se marchó, con todo su vigor explotador, al Continente, a los emporios de plata y oro de México, el Perú y tierras aledañas.

Pero los ingleses y, tras ellos los holandeses, los franceses y otros, en proceso de transformación capitalista, percibieron con mejor sentido histórico la importancia de aquellas Antillas, desdeñadas por el anacrónico colonialismo español, y se las disputaron, primero, para ocuparlas, después, y conformarlas no exactamente a su imagen y semejanza, sino según sus patrones culturales y sus conveniencias económicas y políticas. Así sucedió durante cinco siglos, del XVI al XX, durante los cuales el idioma y aquellos patrones parecieron ser barreras infranqueables entre esos pueblos antillanos y el resto de Nuestra América, la calificada como "latina", sin serlo propiamente.

En este último cuarto del siglo XX, en el momento en que se inicia el despertar de un nuevo y gran mundo, hasta ayer postergado, humillado, deformado, explotado, discriminado, masacrado, infamado y calumniado, en una palabra, colonizado, aquella América, tradicionalmente llamada "latina", y aquellas Antillas, artificial y culturalmente segregadas de esa América, están echando abajo, con sorprendente celeridad, las artificiales barreras y marchan a su reencuentro e identificación, en la búsqueda de su común destino soberano, libre, independiente y solidario.

En su número 17 (julio-septiembre 1973) *Conjunto* inició la publicación del teatro de aquellas Antillas y proclamó que "cuantos autores surjan en las islas o en las Guayanas, no importa que escriban en inglés, en francés, en holandés o en creole, ocuparán estas páginas de pleno y propio derecho". Con la dedicación de parte de este número al teatro afro-anglo-caribe damos continuidad a aquel propósito. Y lo ratificamos para el futuro.

FESTIVAL DEL CARIBE 1972

Nati González Freire

El gozo del descubrimiento nos estremecía a nuestra llegada a Georgetown. Aquella ciudad construida con las más diversas maderas, levantada sobre zancos para evitar que las aguas que inundan sus tierras bajas en épocas de lluvias lleguen hasta las casas, multicolor, invadida de letreros escritos a mano, con su largo malecón costearo el Atlántico, el ancho río Demerara limitándola por el oeste, toda alegre y vital como su radiante sol, con una población donde se confunden los atavíos al estilo africano o hindú con los últimos gritos de la moda, era el Caribe. Y tras el descubrimiento se poseyó inmediatamente de nuestro espíritu el reconocimiento. También aquellos hombres orgullosos de su condición de caribeños, conscientes de que un verdadero Nuevo Mundo se abre para ellos, seguros de que el futuro les pertenece, en la lucha por una sociedad cada vez más desarrollada y mejor, éramos nosotros, los cubanos.

A pocos minutos de nuestro arribo a la Ciudad del Festival, especialmente edificada cerca de los barrios residenciales de Georgetown para albergar a los cientos de participantes al Festival del Caribe de las Artes Creadoras, A. J. Seymour, importante poeta guyanés y uno de los organizadores del evento, sentado junto a nosotros en una de las rústicas mesas del comedor, dibujaba sobre

un papel el mapa de la América del Sur y el Caribe para hacernos comprender plenamente el sentido de *Carifesta' 72*, que resultaba ser aquel que por pura intuición y sentimiento habíamos percibido y que en el transcurso de los días, en contacto con los artistas y poetas que de todas partes de las Antillas acudían al lugar, comprobaríamos a plenitud.

Organización, objetivos, programa

"El Caribe es un mosaico de razas y lenguas, consignaba el poeta Seymour. *Carifesta* pretende propugnar a su más estrecho acercamiento y conocimiento. En este gran mar central americano viven hombres de habla inglesa, francesa, española, alemana, de dialectos aborígenes y se confunden en una amalgama de razas el africano con el hindú, el chino con el amerindio, el javanés con el portugués. Con este encuentro cultural, *Carifesta* busca que los habitantes del gran archipiélago antillano y sus costas caribeñas lleguen al entendimiento de que, a pesar de las diferencias raciales e idiomáticas, poseen una historia común y tienen una misma cultura.

"El Comité organizador del Festival continuaba Seymour, a más de contar con la participación de los artistas y

los escritores guyaneses, ha invitado a más de veinticinco países del área del Caribe y de la América del Sur para que presenten en el escenario de *Carifesta* una muestra nacional de sus manifestaciones en los campos del arte y la cultura durante las tres semanas del Festival, comprendidas del 25 de agosto al 15 de septiembre. En fin, *Carifesta* es un sueño gestado por los intelectuales guyaneses desde la primera conferencia que celebramos con distintas personalidades del mundo cultural del Caribe, en 1966, con motivo de haber logrado ese año nuestra independencia hasta la segunda que tuvo lugar entre nosotros, en 1970, festejando la proclamación republicana de Guyana, en la cual ya se tomó el acuerdo de su organización para este año de 1972."

Apertura en tres

En medio de la más grande plaza de la ciudad, el Parque Nacional, se levanta el escenario, donde después de izar las banderas de todos los países participantes, el Primer Ministro de Guyana, L. F. S. Burnham ofrece la bienvenida a las delegaciones presentes, y en general al pueblo allí congregado, para anunciar que, debido al interés que ha despertado *Carifesta*, este evento será organizado cada dos o tres años en un país diferente del Caribe. Inmediatamente las palabras del Presidente Arthur Chung, declaran abierto el Festival y a continuación, a los compases de la Banda de la Policía Guyanesa, surge lentamente al fondo del escenario, confeccionado en grandes dimensiones, el símbolo de *Carifesta*, que ya habíamos visto repetido en broches y anuncios, prospectos y ropas, una mano bronceada, señal del instrumento creador, tanto de poetas y músicos, como de pintores y dramaturgos, apresando entre sus dedos el sol resplandeciente de la creación. Y *Carifesta* comenzaba con una

gran comparsa de máscaras que al compás de las típicas *steelbands*, otro símbolo, pero musical, del Festival, mimbaban, con fabulosos trajes multicolores, las diversas nacionalidades que, a través de su historia, han integrado la del Caribe, preconizadas, en primera y última instancias, por la del amerindio, mientras el poeta y actor Frank Pilgrim decía versos alegóricos de Seymour.

Esa misma noche, en el Centro Cultural Nacional, especialmente construido para el Festival, con un auditorio al aire libre y un teatro para 2 000 espectadores, se representaba un espectáculo especial de Pilgrim, *Toda clase de gente*, donde los artistas guyaneses ofrecían su bienvenida a los huéspedes del resto del Caribe, otorgándole una visión panorámica del folclore guyanés en todas sus modalidades, la de los cantantes del bosque, la de los fiesteros del mercado, la de los trabajadores de la madera, la de las aldeas de amerindios y las otras más elaboradas de los bailarines y los cantantes de Kabakaburi y la de los chistes satíricos y correctivos de la tía Cumsee. Por otra parte, durante la mañana de ese día 25 de agosto, la ministro de Cultura, Shirley Field Ridley, había dejado abierta oficialmente la sección de exposiciones, inaugurando una de libros de 29 países del área del Caribe, en la Biblioteca Pública Nacional, enorgullecida de que escritores caribeños pudieran ver sus obras expuestas en conjunto, después de haber establecido su identidad en un mundo que está construyendo su futuro con sus propias manos.

Sobre el Theatre Guild y otros

Fundado en 1957 con el propósito de desarrollar el teatro guyanés en todos sus aspectos, promoviendo la puesta en escena, en primer lugar, de obras nacionales y, en segundo, de autores del Caribe e internacionales de relieve, el Theatre Guild sigue siendo el único edi-

ficio teatral de Guyana, sin embargo, a través de sus quince años de trabajo, las actividades no han sido pocas, presentando espectáculos de toda clase, desde dramas, revistas musicales y espectáculos de variedades. Además el Theatre Guild ha estimulado la creación de varios talleres de dramaturgos y actores, así como funciones experimentales de obras en un acto, diversas producciones provenientes de los talleres juveniles y otras de grupos de danza y drama. Y propiciado cerca de seis Festivales de dramas nacionales. Entre sus últimas producciones de mayor éxito se cuentan la comedia *Miriamy* de Frank Pilgrim, el poema *Mi nombre es Esclavo* de Martin Carter, danzado por Ken Corsbie como figura masculina, el espectáculo de teatro de un solo hombre de Brian Barnes, el drama *Universidad del hambre* de Jan Carew y el musical *Avanzar hacia el borde*, dirigido por Cicely Robinson, y entre las representaciones extranjeras *La luna sobre un chal de arcoiris*, del autor trinitario Errol Hill, una adaptación de *La ópera de los tres centavos* de Brecht y *Hamlet* de Shakespeare. Sin contar los programas extraordinarios con el Taller Teatro de Trinidad y la Compañía Teatro y Danza de Barbados.

Quizás por su carácter metafórico, *Couvade* fue la pieza seleccionada para representar el teatro guyanés en *Carifesta*. Parece que su autor Michael Gilkos había planteado en una obra anterior, *En tránsito*, estrenada en el 70, los problemas, aunque no de una manera tan explícita como en esta segunda, del hombre caribeño a la hora de establecer su identidad como tal. Y de nuevo se interesaba en el tema, ahora con más penetración, adaptando para la escena uno de los cuentos del escritor Wilson Harris que él bautizaba con el nombre de *Couvade*, refiriéndose a los ancestros amerindios que así reconocían a los hechiceros o sea a los creadores del mito de la tribu. Las dudas, los traumas, las ansias del protagonista de *Couvade* en busca de su personalidad

son las mismas de las de la colectividad enfrentándose a su destino. La consolidación de sus sueños llega con el nacimiento del hijo, en quien encuentran eco los llamados de todas las razas y creencias de sus progenitores para convertirlo en el auténtico hombre de las tierras caribeñas.

Otras tres piezas, una de Barbados, de Jamaica y las Islas Vírgenes las otras, cubrirían la programación del Theatre Guild durante las restantes semanas. El Taller de Escritores de Barbados presentaba el experimento musical *Desencadenado* de David Metee, donde se ilustraba la evolución de una familia desde su peculiar posición de célula encerrada en sí misma hasta su inclusión dinámica en el engranaje social. El teatro de Jamaica, la comedia de larga duración *La naranja sonriente*, de Trevor Rhone. Y las Islas Vírgenes, *Las Criadas* de Genet.

Una sala especial era condicionada en el St. Rose's High School para dar cabida a los espectáculos dramáticos de Santa Lucía, Trinidad-Tobago, Monserrat, Antigua y Dominica. La producción musical. *El hombre banjo* de Roderick Walcott representaba a Santa Lucía, la tragicomedia *El desliz de Rosa* al fuerte teatro trinitario. Una pequeña obra en un acto de Monserrat, *El gran negocio* de V. B. Browne ganaba el favor del público. La Comunidad de Actores de Antigua aportaba tres espectáculos, la comedia musical *Balada de Antigua*, la obra tradicional *La boda de Priscilla* y la pieza histórica, *La leyenda del príncipe Klaas*. La pieza social, con música y danza, *Habla, hermano, habla* de David Caudeiron, era la contribución de la isla Dominica.

Del Queen's College al Culture Centre

Unos nueve programas, bajo el título general de *Internacionales*, se computaron con los conjuntos de danza, coro,

cantantes, orquestas, animadores más importantes que traía cada país, para ser presentados cada noche en el escenario del Queen's College. Iniciaron los Madrigalistas de la ciudad venezolana de Aragua la actividad en el Queen con una muy comentada función de canciones populares latinoamericanas, donde junto al joropo y los cantos de cuna fue posible escuchar el ritmo del bambuco o la danza zuliana.

Dos grupos en los cuales era evidente la formación de danza moderna de sus integrantes coincidían en una interpretación estilizada del folclore. La joven Escuela de Ballet de Aruba auguraba un conjunto de muchas posibilidades, mientras, más dueños de la técnica de la danza moderna, los bailarines de la Compañía de Teatro y Danza de Barbados mostraban una realización más acabada, tanto en el depurado *Despertar*, como en la trepidante versión de *El Brujo* o la hermosa interpretación danzaria *Islas* sobre poemas de Edward Brathwaite. Otra apreciable presentación de la delegación de Barbados era la del armónico cuarteto de los Quavers, especialistas en canciones folclóricas y espirituales.

Pero ningún otro conjunto como el excelente Nacional de Teatro y Danza de Jamaica, dirigido por el primer bailarín y coreógrafo Rex Nettleford, logra esa simbiosis perfecta de folclore y danza moderna, desde la elaborada concepción de la *Misa criolla* o la bien montada escena de revista musical popular *Kas-Kas*, hasta la creación de *Kumina* al ritmo de los sones tradicionales jamaicanos y toques de tambor. Un conjunto de 25 bailarines de alto nivel técnico, entre los cuales se destacan, tanto como coreógrafos que como bailarines, junto a Nettleford, Sheila Barnett, Tommy Pinnock y Audley Butler. También de Jamaica sobresalían las presentaciones de la actriz cómica Louise Bennett que acaba de filmar en Londres el más famoso espectáculo teatral de su nación en este año, el musical *Bello, Caribe* de Barry Record y quien en base a sus amplios

conocimientos sobre las variaciones idiomáticas que el inglés ha recibido en las islas del Caribe, compone su simpática actuación de Miss Lou, con cuentos, chistes y canciones sobre las costumbres jamaicanas y, en general, caribeñas. Otra atracción de Jamaica resultaba la novedosa y rica combinación musical de la orquesta de los Rastafari, quienes producen una singular sonoridad con la combinación de tambores e instrumentos de viento entre los cuales no faltan el saxofón, el trombón y el cornetín. Música de protesta airada y, en ocasiones al igual que sus bailes, burlona.

El repertorio del Grupo de folclore antillano de Curazao ofrecía, con donaire y buen oficio, una variada muestra de los bailes de su región, desde la elegante mazurca y los valeses antillanos, pasando por el *tambu* y las danzas portuguesas, hasta el típico ritmo africano de la Tumba. El pequeño grupo de escolares del Folklore de Guadalupe resaltó por el colorido de sus trajes, sus peculiares turbantes en forma de lazos, sus hermosas sayas blancas rematadas de tiras bordadas, que vinieron a suplir de algún modo la todavía impericia de sus ejecuciones. Entre las danzas de los conjuntos de Surinam ocuparon un lugar principal las javanesas, por sus movimientos peculiares, su longitud, sus temas ingenuos, sus máscaras y trajes fabulosos y su música estridente e igual.

El encanto, la armonía, el colorido de los coros folclóricos de Antigua ilustran el estilo caribeño en este arte, siendo su estampa la de sus semejantes de Santa Lucía, Dominica y Grenada, el cual tiene en su director Jerome Mc Bannette un solista destacado de los *lord's prayer*. Las corales de San Vicente y las Bahamas traían otra variante del género, así como el coro de hombres de la Policía de Guyana. Por su parte, la región de Belice evoca los cantos y la música de su combinada población de mayas y negros. Y en una presentación

conjunta de coros, danzas y orquestas, los artistas del país anfitrión rendían tributo a sus más remotos ancestros, cantando y danzando el poema *La leyenda del Kaïeteur* de Seymour.

De las representaciones por secciones en el Queen's College, la mayoría de los espectáculos pasaban a una representación completa de todas sus partes al escenario mayor del Culture Centre, donde ocupaban para sí solos la noche. Además de algunos de los mencionados, se presentaron el Ballet de Haití, la Compañía de danzas sureñas de Trinidad, el Ballet Makendra y el Grupo Indostánico, ambos de Surinam, el Grupo folclórico de Lauries Roses de la Guyana Francesa y el espectáculo Folklore Brasileño de Bahía, con sus zambas de rueda, la típica *capoeira* donde el bailarín tiene que demostrar gran habilidad para no quebrar la secuencia del baile sin tocar el suelo ni con las manos ni con los pies o los rituales de origen africano *camdoble*: una vibrante y esplendorosa representación al son de los pintorescos instrumentos el *bahianot*, el *ganzé*, el *berimbau* y el tambor atabaque. Y el concierto del bailarín guyanés Gora Singh, especialista en la danza hindú, cuyo espectáculo resulta una perita demostración de la utilización del cuerpo como objeto decorativo, rítmico y de velocidad y que cuenta entre sus partituras con los poemas de Rajkumari Singh.

En el National Park

Un gran espectáculo de variedades se ofrecía noche a noche en el escenario del estadio nacional. Los más populares artistas de la canción y la música de cada país participante alternaban con sus semejantes del Caribe. Aquella era la meta de las muchas bandas de caminantes que desde horas tempranas de la tarde iniciaban la danza por las calles de la ciudad y sus más distantes barrios, al son de las *steel-*

bands, para ir a engrosar las nutridas filas de espectadores en el estadio del National.

Los ritmos modernos de los Rhythmaires prevalecían en el National. Las melodiosas versiones del cancionero Aubrey Mann complacían a todos así como las canciones pop de Phil Bumpy, Eddie Taylor y Monty Douglas, con los últimos éxitos de Guyana, o la triunfal presentación de Aubrey Cummings cantando en español sus acostumbrados sonos lentos. Por esta línea, las presentaciones tuvieron su momento culminante con la del rey del calipso, nacido en Antigua, el tenor Short Shirt, quien arrebató no tan sólo por su indiscutible calidad de hombre de espectáculo, sino especialmente por la fuerza de denuncia que contienen sus canciones. Otro verdadero escándalo musical sería producido por la trompeta maestra del guyanés Eliswerth "Shake" Keane, uno de los tres más importantes cornetistas del mundo, quien provocó sensación con sus diversos ritmos de baladas, indojazz y calipsos, acompañado por un conjunto de saxos, alto y bajo, flauta, tambores, bongoes, guitarras y congos; que terminaron por convertir su actuación en un festival de jazz.

Las variedades se cumplían también en la danza, con ejemplos de música negra en el trío de muchachas danzarinas de afro-jazz, o con la bailarina de origen hindú Dolly Basksh, virtuosa del movimiento de caderas, o los danzadores amerindios Awarak. Las máscaras guyanesas traían el sabor de la danza folclórica, con sus mascarones encarnando el pavo real y el toro, saltando alrededor de la popular Mother Sally, enorme muñecón representante un tanto de la nacionalidad guyanesa, junto a la cual unos a otros, niños y ancianos, parecen atraerse, al son de flautas y tambores, hacia un baile cada vez más abierto. Las máscaras de St. Kitts añadirían a las de los animales mencionados las de payasos y esclavos que vendrían a escenificar anécdotas de tiempos pasados. Otra

actuación que siempre era recibida con agrado por parte del público resultó ser la del cómico guyanés y apreciable imitador de voces diversas Haboeb Khan.

Bajo el título de *Marcha del pueblo*, mil jóvenes de Guyana, escolares de primaria y de centros especiales, realizaron una función especial durante la cual se escenificaron diversos aspectos de la vida del pueblo, sus leyendas y creencias, mimando la actividad de las industrias y de la pesca, así como de los mercados o de cualquier calle de la ciudad, seguida por una serie de escenas de las comunidades chinas e hindúes.

Junto al estadio, en los propios terrenos del parque, la Feria de la Juventud mantenía, con sus pistas de baile, sus aparatos de diversiones, sus numerosas casillas de comidas típicas y juegos de azar, el espíritu de fiesta que nunca abandonó a la ciudad y sus eventuales visitantes a *Carifesta*.

Exposiciones, debates, recitales

Justo en el centro de la ciudad, no muy lejos de la Biblioteca, ni del bellissimo edificio en azul del ayuntamiento, decorado con preciosos calado en madera, se levantan los tres pisos de la Bishops' High School que fueron dedicados totalmente a albergar las obras de la Exhibición de Arte Internacional, la cual comprendía, separado por pisos, un amplio muestrario de la pintura, la escultura, las artes gráficas y otras particularidades del Caribe. A ambos lados del local, Guyana y Venezuela se poseionaban de los salones mayores para dar cabida a las exposiciones más completas, tanto por el número de sus participantes como por la diversidad de estilos y materiales presentados. Los cuadros de Barbados y Trinidad coincidían en el buen nivel de sus creadores, especialmente las imágenes iluminadas de mujeres del pueblo realizadas por los

pintores trinitarios. Paisajes llenos de luz, los óleos de Aruba y Curazao. La nota javanesa predominando en la plástica de Surinam. Artísticas esculturas de Martinica, elaboradas con vegetales. Interesantes trabajos labrados sobre placas de cobre presentados por estudiantes de artes de Bahía, Brasil. En fin, curiosas muestras de diversas índoles de Santa Lucía, Antigua, St. Kitts, Grenada, Belice, Haití y Puerto Rico.

La pintura guyanesa alcanzaba su más alta expresión con las exposiciones individuales de Stanley Greaves, Aubrey Williams y Philip Moore. Oleos, gráficos, esculturas de Greaves que acusan a un artista de fina sensibilidad, preocupado por temas psicológicos y con una visión poética de las costumbres y las gentes. Excelente dibujante, poseedor de todos los secretos de la técnica pictórica, con una concepción muy propia de su mundo, las pinturas de Aubrey Williams sintetizan los mitos de la cultura amerindia, apresando en parte la historia del guyanés, desde sus más remotos orígenes caribeños. Los cinco murales suyos que cubren las paredes del aeropuerto internacional de Timehri, recogen en una composición de actualidad los rasgos simbólicos con que las tribus arawaks pintaban las rocas (así llamadas "timehri" en lengua caribe), dejando de esta manera grabadas sus vidas y el significado que ellos le otorgaban. Una intrincada composición de signos, colores, trazos, cubren en su totalidad las pinturas de Philip Moore, así como sus peculiares tallas en madera, como si se llevara a la tela, pintada, en su peculiar manera, por ambos lados, el intrincado mundo de sueños aún no bien delimitados, donde los ancestros negros prevalecen sobre cualquier otro y una especie de culto a las más desconocidas esencias del hombre se propiciara y a la vez se develara. Otra exposición personal interesante, aunque por otras razones, resultó ser la del brasileño Kennedy Bahía, cuyos tapices son una brillante fusión de colores y dibujos que estili-

zan la selva, sus mujeres y sus pájaros.

Con el título de *La tierra y sus pueblos* se abrió una exposición de fotografías, también dividida por países, que daba a conocer todos los aspectos de la vida en la zona del Caribe. Una exhibición de arte infantil guyanés y otra de la juventud titulada "Arte en acción", completaban las muestras en el sector de la plástica.

La Biblioteca Nacional fue sede de los debates que acerca de la nueva literatura caribeña se realizaron entre los escritores y poetas que de todas las partes del Caribe estaban presentes en Guyana y de varias lecturas comentadas de los mejores poetas de la región, asimismo en la Universidad se organizaron una serie de discusiones sobre el tema candente de las relaciones cultura-sociedad, especialmente en el Tercer Mundo, que fueron iniciadas por profesores y especialistas y luego largamente debatidas por el auditorio.

Un concierto de órgano tuvo lugar en la esplendorosa catedral de St. George, la iglesia anglicana más alta del mundo construida en madera, donde el organista guyanés Ian Hall desarrolló un programa que comprendía desde las obras de Bach, hasta las del contemporáneo John Ireland, ejecutando también algunas composiciones suyas de música litúrgica. Un recital de piano se realizaba por el músico Ray Luck, también de Guyana.

Una exhibición de los trabajos que se realizan en los Talleres de Danza tenía lugar cada mañana en el local de los maestros, bajo la responsabilidad de Lavinia Williams, directora de los Ballets de Haití, y Ronne Aul, coreógrafo de los de Martinica.

Presencia de Cuba

Jamás se había oído tocar la Aragón en Georgetown cuando la mundialmente

conocida orquesta cubana inició sus actuaciones para *Carifesta 72* en el National Park de la capital guyanesa. Pero desde la primera función, los Aragones, con su ritmo sin igual y su bien cohesionado conjunto, conquistaron la audiencia de un público nada fácil, por su musicalidad, como todo el caribeño. A los pocos días era voz popular la pericia de Lay en el violín, de Egües en la flauta, de Olmo en el canto y del estupendo Bacallao en sus pasillos únicos para el cha-cha-chá. Las próximas funciones en el Queen's College hasta culminar en la total para Cuba en el Culture Centre se convirtieron en una verdadera fiesta, donde todos, público y artistas, compartían con gustos los ritmos cubanos.

Otro tanto habría que apuntar de la presentación del Conjunto Folklórico Nacional, cuyos bailes, a excepción del ciclo congo, eran tan desconocidos para el público guyanés como la música de la Aragón. Sin embargo, la eficiencia coreográfica del conjunto cubano así como la variada calidad de sus bailarines, fascinó al espectador guyanés tanto como al de los restantes países caribeños. Un folclore nuevo llegaba hasta ellos, el de los dioses yorubas, el de las reyer-tas congas, el de los pregones, la comparsa, la rumba, la columbia y el guaguancó. Los nombres de Roberto Espinosa, Nieves Fresneda, O'Farril, Pelladito, Juan García, Lázaro Ross, Jesús Ortiz, Joanny García, Isora Pedroso entre otros, no pasarían, desde entonces, sin significación para el pueblo guyanés.

Una variada exposición de afiches, cuadros, libros, discos y sellos cubanos, así como de artículos de artesanía, colmaba los dos salones que nuestra delegación ocupaba en la Exhibición Internacional, ofreciendo una amplia información sobre las artes gráficas cubanas.

Carifesta devenía un trascendental acto de afirmación y solidaridad caribeñas.

UNA NOTA SOBRE WALCOTT Y SU OBRA

Manuel Galich

Poeta, periodista y dramaturgo, Derek Walcott es, hoy en día y desde hace varias décadas, una de las figuras más representativas de las letras afro-anglo-caribes. Este es un término que adopto, en sustitución del británico West Indies, de cuño colonialista. ¿Por qué? Porque, literalmente, West Indies se traduce al español como Indias Occidentales y eso lo fuimos todos los hoy americanos del centro (México, incluso), de las Antillas y del sur, para las metrópolis colonialistas europeas de los últimos cinco siglos. Para España éramos lisa y llanamente Indias. Para el colonialismo británico, en cambio, Indias Occidentales (West Indies) eran sus posesiones insulares (Jamaica, Trinidad-Tobago, Barbados, Santa Lucía, San Vicente, Antigua, Granada, etc.) y continentales (Guyana inglesa y British Honduras o Belice), para diferenciarlas de sus "otras Indias", las Orientales, es decir la inmensa península de Asia, genéricamente conocida como la India e igual y contemporáneamente conquistada y colonizada por Albión. Descarto, pues, la expresión West Indies, anacrónica por colonial, y su traducción al español, como sinónimo de lo antillano o de lo caribe. Porque no es lo mismo. Es sólo lo de origen afro-anglo-caribe.

Derek Walcott nació en 1930, en Castries, una ciudad de la isla Santa Lucía, bajo el dominio británico. Ya a los veinte años, tenía una recia personalidad literaria y una obra importante como dramaturgo. Uno de los críticos más autorizados y severos del teatro afro-anglo-caribe, Errol Hill, afirmó, en el *Trinidad Guardian* (11-VIII-63), que, por entonces, sólo en tres ocasiones aquel teatro había trascendido el ámbito del Caribe. La primera de ellas había sido cuando fue representado *Henri Christophe* (tema que también sedujo después a Aimé Cessaire, a Enrique Buenaventura,

en el teatro, y, en la novela, a Alejo Carpentier) de Walcott, en el Hans Crescent Hostel, de Londres, tan pronto (habida cuenta de la edad del autor) como en 1950. Las otras dos ocasiones fueron: el estreno, en Nueva York, de la obra laureada de Errol John, *Moon over a Rainbow Shawl*, en 1962, y la puesta en escena, en Yale, de *Man better man*, del propio Errol Hill, el mismo año. Diez años después de aquel primer estreno en Inglaterra, en 1960, dos obras de Walcott subían al escenario del Royal Court Theatre.

Para abril de 1958, los gobernadores de las entonces colonias británicas del Caribe aprobaron el proyecto de realizar un Festival Artístico, de diez días, con el objeto de solemnizar la apertura del Primer Parlamento Federal de las West Indies. Por su parte, el University College del West Indies Extramural Department, tras descartar los manuscritos de un autor trinitario y de dos jamaicanos, encargó a Derek Walcott una "epopeya", cuya representación sería la actividad central del Festival Artístico. Este hecho complementa la información de Errol Hill, acerca de la personalidad literaria y teatral que ya entonces había alcanzado Walcott. A fines de 1957, un comentarista del *Sunday Guardian* (Un contribuyente, firmaba), de Trinidad (1-XII-57), no se mostraba muy optimista sobre el triunfo del joven dramaturgo ante la ingente tarea que había aceptado sobre sus hombros: "En esta etapa de su desarrollo como escritor creador sería el colmo del optimismo esperar de él (Walcott) una obra maestra", decía. Pero luego establecía un paralelo entre Walcott y Errol John "actor distinguido y el escritor de teatro más completo de las Antillas", para concluir con este juicio definitorio: "El mundo antillano puede sentirse satisfecho de contar con dos dramaturgos de tal calibre". Por este mismo comentario, sabemos algo más en la evolución del teatro de Walcott. Quizá aludiendo a su *Henri Christophe*, decía: "Walcott parece depender totalmente, como creador, de grandes temas, sobre todo el de la muerte. Sus admiradores, para refutar esta apreciación, mencionan *lone* y afirman que, en esta obra, los personajes son seres humanos comunes y corrientes".

De la misma época de *lone* fue *The Sea of Dauphin* (1954), una obra que, según su mismo productor escénico, Errol Hill, "dio oportunidad para el desarrollo de la música folclórica y para nuevos patrones del movimiento en la escena". Algún crítico de corta vista calificó esta revista musical como "un ensayo existencialista", juicio ligero que el mismo Hill refutó más tarde, como una de las muchas "críticas injustas" contra el teatro afro-anglo-caribe. La década pasada y la presente, ya bajo el signo de la independencia de Trinidad-Tobago, de Jamaica, de Guyana y de Barbados, han sido fructíferas para el teatro de esa región de Nuestra

Américaribe (si se me permite la contracción) y Walcott ha sido uno de los mejores contribuyentes a esa florecencia. He aquí algunos títulos de este período, extensivo a los años inmediatamente anteriores, en su caso: *Ti-Jean an his brothers* (1958), *Malcauchon* (1959), *Dream on Monkey Mountain an other plays, Batai*, revista musical (1965) y, la más reciente, hasta donde llega mi información (mayo de 1975), *The joker of Sevilla*. Esta es una versión paródica de *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina. "En esta puesta —dice otro comentarista— se aborda el tema desde una óptica que lo relaciona con los problemas antillanos. La concepción ideológica que trasmite la pieza, de esta forma, expresa la liberación de la mujer como una necesidad que abarca tanto al hombre como a la mujer. Es decir, Walcott reestructura las ideas que subyacen en la obra clásica, para darle una vigencia actual". En cambio, *Batai*, la revista musical, escrita y puesta en escena por el mismo Walcott diez años antes, no tuvo la misma fortuna, con ocasión de su estreno en el Teatro de Carnaval de Trinidad, el Dimanch Gras de aquel año, ante los diez mil espectadores del Savanah. El juicio crítico del mismo Errol Hill, precisamente, publicado en el *Sunday Guardian* (5-III-65) fue no solo desfavorable, sino duramente desaprobatorio.

Walcott es un teatrista integral, pues a su obra de dramaturgo ha sumado su actividad de animador. Ya lo hemos visto como productor de la puesta en escena de *Batai*. En este orden de ideas, es reconocido como el fundador del Trinidad Theatre Workshop, una de las primeras entidades estables de la escena afro-anglocaribe, con el cual realizó una gira por Guyana, Barbados y Canadá, a fines de los años 60, y participó con otras embajadas teatrales sudamericanas y en representación de Trinidad-Tobago, en *Carifesta* 1972, gran festival artístico caribe, que tuvo lugar en Georgetown, República Cooperativa de Guyana. Siempre a la búsqueda del alma auténtica afro-anglo-caribe, de sus raíces culturales, de sus valores innatos, Walcott ha impulsado la labor del T.T.W., por caminos muy diversos. Uno de esos caminos fue el que lo llevó a su versión paródica del *Burlador*, de Tirso.

Para que el resto de los teatristas latinoamericanos y del Caribe conozcan a este eminente colega, *Conjunto* publica en dos partes —números 26 y 27— *Drums and colours* [texto del *Caribbean Quarterly*, número extraordinario, marzo-junio de 1961, en versión de Antonio Benítez], la obra escrita por Walcott, en 1957 y estrenada en abril de 1958, como ya dije. Se trata de un gran mural, en el que el dramaturgo despliega cuatro siglos de historia antillana. No se queda en los límites de lo afro-anglo-caribe sino que va más allá; como el lector podrá ver, cuando se encuentre con

la figura colosal de Toussaint Louverture, también llevado a la escena por el poeta y dramaturgo haitiano Jean F. Briere. Noel Vaz, productor y comentarista de *Drums and colours*, nos lo advierte así y nos dice el porqué:

Algunos lectores podrán pensar que el tema de la parte "Guerra y rebelión" no se ajusta enteramente a nuestra historia [se refiere, obviamente, a los lectores y a la historia de las Antillas ex-británicas]. Pero el problema no se reducía a eso solamente: había que reflejar un anecdotario romántico y popular que ganara al público y, al mismo tiempo, satisfacer los requerimientos dramáticos durante el corto espacio de tiempo que imponía la representación. Walcott tiene un excelente sentido del pasado, pero la epopeya no es una copia fotostática ni un microfilm de la historia. El autor utiliza, más que un microscopio, un telescopio para enfocar las vidas de sus "cuatro hombres en litigio": Colón, el descubridor; Raleigh, el conquistador; Toussaint, el rebelde, y Gordon, uno de los primeros mártires de los derechos constitucionales, traicionado, mal juzgado, combatido.

Lo dicho por Vaz es estética y teatralmente válido. Walcott no hace historiografía, sino realiza una síntesis dramática con elementos arrancados de un pasado verdadero, visto a través de una concepción teatral y artística y reordenado en función de esa concepción. Por lo tanto, las licencias cronológicas, no muchas, ni exageradas, no contradicen la verdad intrínseca de los hechos, los símbolos, los instantes decisivos de un proceso real. "He manipulado fechas e incidentes, aunque sin abandonar el patrón general del descubrimiento, conquista, explotación, rebelión y avances constitucionales... las escenas están arregladas de modo que los interesados puedan extraer piezas más cortas y cerradas en sí mismas", nos dice Walcott.

Naturalmente, desde que *Drums and colours* fue escrita y representada, a la fecha, el mundo caribe de habla inglesa ha realizado profundos cambios y tomado sus propios rumbos de independencia y soberanía. Hoy la "epopeya" alcanza proporciones mayores y tiene, en los pueblos, protagonistas cada vez más dueños de sí mismos.

tambores y banderas

Derek Walcott

Versión al español de Antonio Benítez Rojo

PERSONAJES (p.o.d.a.)

MANO	Jefe rebelde
POMPEY	Zapatero y agitador de Jamaica
YETTE	Mujer de Jamaica
RAM	Rebelde
YU	Rebelde
COLON	Almirante
RALEIGH	Navegante inglés
TOUSSAINT	Cochero, luego general haitiano
GEORGE WILLIAM	
GORDON	Independentista de Jamaica
LAS CASAS	Obispo de Indias
BOBADILLA	Gobernador
QUADRADO	Oficial de guardia
FERNANDO	Marinero
BARTOLOMÉ	Marinero, después mendigo
GARCIA	Marinero, después negrero

PACO	Grumete mestizo, después mendigo
VIGÍA	
CORREDOR DE COMERCIO	
SU SOBRINO	
UN JUDIO	
MERCADER	
UNA MUJER	
GILBERT	Primo de Raleigh
CAPITAN LAWRENCE KEYMIS	Oficial de Raleigh
RALEIGH	Hijo
BERRIO	Gobernador de Trinidad
CAMARERO	
SACERDOTE	
VERDUGO	
LE CLERC	General francés
DE ROUVRAY	General francés
Mme. de ROUVRAY	
CALIXTE	Colono
ANTON	Hijo de Calixte
PAULINA BONAPARTE	Mujer de Le Clerc
FOUJADE	Teniente francés
DESSALINES	General haitiano
UN SOLDADO	Haitiano
CHRISTOPHE	General haitiano
SARGENTO	Haitiano
CALICO	Colono de Jamaica
UNA MUJER	
ELIJAH	Esclavo de Jamaica
AARON	Esclavo de Jamaica
SALE	Diácono
SARGENTO	Inglés
CAPITAN	Inglés

MÁSCARAS DE CARNAVAL, MUCHEDUMBRE, CORO, MARINEROS, SACERDOTES, ACÓLITOS INDÍGENAS, INDIOS, SOLDADOS ESPAÑOLES, PROSTITUTAS DE CÁDIZ, ESCLAVOS Y ESCLAVAS, LACAYOS, MERODEADORES, SOLDADOS Y OFICIALES HAITIANOS, SOLDADOS INGLESES.

PROLOGO

Una gran panoplia, al centro del escenario, compuesta por tambores militares y africanos y las banderas de Inglaterra, Francia, España y Holanda. Al fondo, en el centro, una especie de tribuna con escalones que parten de ambos lados. Se escucha el sonido de una corneta distante y redoble de tambores, después música apagada de carnaval. Se encienden las luces. Entra corriendo Mano; le siguen Yette, Ram, Yu, Pompey. Se mueven como si buscaran algo entre la utilería y el decorado.

MANO. Ram, Pompey, Yette, Yu, me parece que los oigo venir.
Tengo un plan, muchachos, vamos a virar al revés el carnaval.
Están obligados a pasar por este callejón, ya se aproximan.
¡Ocupen posiciones, vamos a emboscar este desfile!

Entran máscaras de carnaval: bailando.

MANO. ¡Araucos, ashantis, conquistadores!
¡Toca tu corneta, Pompey!
¡Cambiemos la marcha, ahora es la guerra y la rebelión!

Pompey toca la corneta: silencio. Muchedumbre: protesta. Gritos.

VOZ. ¿No es ese Pompey, el zapatero?

POMPEY. Es Pompey, el guerrero, a partir de hoy,
y quiero que todos escuchen lo que voy a decir.

Encaramándose en un barril.

¡Este relajo se va a convertir en una cosa seria!

Gritos.

YETTE. Si alguien contradice lo que el general Pompey dice,
le meto un balazo con este mosquete; Pompey, adelante.

POMPEY. Cantando

Oigan, hombres de todas las clases y credos,
Nosotros sabemos que, cuando llaman las campanas, ustedes son
hermanos.

El blanco baila con el negro, el negro con el indio.
Pero antes fue la rebelión.

No importa qué colores ustedes tengan, es hora de acero y tambores,
de saltar juntos con los brazos abiertos.

Pero si escuchan ahora, van a ver
el penoso nacimiento de la democracia.
Porque fue en esos tiempos.

MUCHEDUMBRE. Cantando y bailando.
Doblarles el codo es echarlos por tierras, es echarlos por tierra.

**Doblarles el codo es echarlos por tierra, es echarlos por tierra.
Cuando la bayoneta carga, es el látigo en la espalda.
Gritenlo todos, cuando la bayoneta carga,
es el látigo en la espalda, ¡hasta la rebelión!**

MANO. Todos ustedes agarran la idea, así que vamos a organizarnos ahora. A ver, algunos soldados españoles para hacer una falange a la derecha, de modo que ahora alcen esas alabardas en una misa de espigas de acero. Vamos a escoger tres, cuatro héroes, todo está en la historia, parece un examen, usted, el disfrazado de Colón, póngase al frente, amigo. Así muy bien. Walter Raleigh de este lado, camarada. . .

Colón y Raleigh dejan la muchedumbre.

POMPEY. Este tipo, Mano, ¿adónde adquirió esa sabiduría?

MANO. ¿No está Horacio Nelson? ¿No vino a la fiesta este año? Bueno, vamos a ver quién está a mano. Toussaint L'Ouverture y su rebelión haitiana. Al frente, hermano. ¿No está Morgan? ¿No está Rodney? Ah, veo a George William Gordon. Ahora quiero intentar un experimento para producir una reina.

Gordon y Toussaint se unen a Colón y a Raleigh.

Ven acá, compañero. Sí, tú.

Un guerrero alto sale a la muchedumbre

Además quiero dos máscaras, la tragedia y la comedia.

Dos máscaras le alargan sus caretas al Guerrero, que las fija en un cayado.

MANO. Como símbolos del tiempo y el mar, les doy a ustedes estas dos máscaras, y hablen lo mejor que puedan, poesía y todo. Porque ahora vamos a actuar y a representar la historia de esta nación. Y ahora, amigos y actores, así como el sol ha estado refrescando sus agrietadas plantas en el mar, nosotros empezaremos desde el crepúsculo, a través de la noche, hacia la aurora de esta nación. Dejen libre el escenario. Oscuridad, música y silencio. ¡Muy bien!

Todos salen. Redoble de tambores y notas de corneta.

CORO. Antes de que los actores canten su éxito, el Tiempo enseña sus caras gemelas: Tragedia y Comedia. Antes de que ellos marchen con tambores y banderas, él me envía al portador de su insignia: el Recuerdo, para mostrar las vidas de cuatro hombres, el flujo y reflujo de sus causas y circunstancias, para complacerlos los levantaré de nuevo. No para que sean enjuiciados, sino recordados. Y ahora que hago girar los ojos trágicos del Recuerdo sobre este escenario, les mostraré su legado.

Esta altura desnuda hacia donde los escalones ascienden es la ruleta que los sucesos echarán a rodar, ahí, nuestros cuatro héroes cumplirán su destino común, ahí, abajo la luz amarga, cada época deberá ser revelada.

Escalones abajo.

Abajo de ellos, a este nivel del escenario, la rueda de la acción cambia los rumbos.

Entran marineros españoles.

Estos marineros, pescados en una época de ahogados, eran hombres simples, oscuros, anónimos, igual que los actores que se esconden tras sus caras.

Y ahí donde el escenario alcanza su mayor anchura, la violencia de las grandes acciones será representada, cada esfera dejará su marca dentro de la otra, del mismo modo que un hombre agonizante significa una raza. Así que vengan conmigo, tan lejos como lleguen sus pensamientos, a través de este batir de tambores, disuelto en espuma.

Con los golpes de tambor entran sacerdotes y un coro de Acólitos indígenas.

Año, 1499. Una playa llena de gentes. Colón zarpa en su tercer viaje hacia España; junto a él, el gobernador Bobadilla, a quien Isabel, reina de esta colonia castellana, ha ordenado instruirle cargos al viejo Almirante por presuntos despilfarros. Al lado de su corazón, un fraile austero, Las Casas. Santo Domingo, mientras descende la lámpara del sol. Empieza la acción, el conquistador hace restallar el látigo; desolados sonidos de caracolas salen del barco que aguarda; estos fantasmas que el tiempo ha levantado se disponen a hablar.

Salida

Santo Domingo, 1499. Colón regresa en desgracia. Colón; Francisco de Bobadilla, Gobernador; Las Casas, Obispo de Indias; Indios, Marineros, Soldados, Quadrado, Oficial de guardia.

LAS CASAS.

Este es el barco que lo lleva de regreso a España. Los hombres somos buques a la deriva, Almirante. Por eso es que naufragamos fatalmente, a menos que Cristo sea nuestro piloto

EL GOBERNADOR.

Como gobernador de la provincia de Santo Domingo, acepto en nombre de nuestros soberanos la renuncia a vuestro cargo. Excelencia, faltasteis a la obediencia debida a nuestros príncipes, tuvisteis a bien contrariar los edictos reales sobre estos indios, nativos sojuzgados, agréguese a la indisciplina de esta provincia, el hecho de que cada día os mostrais más arrogante y conducís al desastre esta cristiana conquista.

Por esos y otros motivos, a guisa de amonestación pública,
he tenido a bien mandaros de regreso y aherrojado.
Os deseo un buen viaje a Cádiz. ¡Las cadenas!

Soldados encadenan a Colón.

LAS CASAS. Arrodíllate para recibir la bendición de la perpetua Iglesia,
quede para siempre el memorable sello de Cristóbal, quien llevó a
Cristo hacia el oeste,
y permítasele a esta mano que lucha por la causa de los indios
posar la bendición del cielo en tu cabello de espuma blanca.
Jesús et María sit nobis in via. Que Dios vaya contigo.

Salida con Acólitos.

QUADRADO. Vamos, marineros, libren las cuerdas,
Vamos, vamos, el sol ya pierde luz.

Marineros tirando de las cuerdas. Una vela se despliega.

MARINEROS. ¡O Dio! ¡Ayuta noy! ¡O que some! ¡Servi soy!
¡O voleamo! ¡Ben servir o la fede mantener!

Batir de tambores, salen el Gobernador, soldados, muchedumbre. Sobre cubierta:

QUADRADO. Excelencia, mi capitán dice que las cadenas no son necesarias.

COLON. Llevaré estos hierros hasta que recojamos velas en España.
Ahora condúceme a mi habitación, buen oficial.

QUADRADO. A un soldado.
Tú, lleva al Almirante a la cámara del capitán.

Colón sale, sube por una escalera de cuerdas dejada caer desde arriba.

FERNANDO. Te deseo un buen anochecer, Quadrado.

BARTOLOME. Nos sacaste del puerto de un modo encomiable.
Escoge un bizcocho, este parece saludable,
pero los gusanos lo minan a la manera
de la opinión que se tiene de estos tiempos.

FERNANDO. Riendo.
Es un hombre poco docto, teniente,
este mundo es como una naranja, no como un bizcocho.

QUADRADO. He prohibido beber vino hasta que no sea distribuido.
Ustedes lo saben. Venga ese odre.

GARCIA. Mi dinero me costó (**Alargando el odre.**)

QUADRADO. Algunos se emborrachan tanto que llegan a tener el sentido de la
justicia. (**Arroja el odre.**)
¿Con quién y cuándo es tu guardia, Bartolomé?

BARTOLOME. Con estos dos cristianos. La patrulla del cementerio. A la medianoche

QUADRADO. Estaré al tanto. Ve a arreglar las mortajas.

- GARCIA.** Odio la maldita autoridad de este oficial.
No tiene adentro medio dedal de sangre humana.
¿Estaré soñando, o será cierto que antes acostumbraba beber con nosotros?
- FERNANDO.** Ve a arreglar las mortajas, tú eres un marinero, un borracho.
Su lealtad ha cambiado, pero no su mal carácter.
- BARTOLOME.** Este oficial penitente me molesta.
Esta noche escucharán sus solitarios pasos por la cubierta.
- GARCIA.** El tipo es un lagarto, cada vez que cambia la opinión del mundo también cambia la suya.
Desde que Las Casas, apóstol de los indios, hizo sus sermones, se ha convertido en un astuto hipócrita.
- FERNANDO.** **Arreglando unas cuerdas.**
Me pregunto el precio de esta cristianización
Por cada arauaco convertido
miles han perecido en las minas.
Seguramente la cuenta que le presenten a Dios,
estos frailes grises, será falsificada.
- BARTOLOME.** Se necesitan indios para trabajar las minas. Es un hecho.
Si España no se lleva el oro, otros lo harán.
- GARCIA.** Hay otro odre en la cala. Búscalo.
- FERNANDO.** Búscalo tú.
- GARCIA.** Yo lo buscaré.
- Entra Paco.**
- ¡Que reviente de vino agrio, un caníbal!
¿Qué quieres, pequeño indio?
- PACO.** Señor, busco al oficial de guardia.
- BARTOLOME.** Quítate la gorra en presencia de la autoridad.
¿Acaso no aprendistes del espectáculo que dio el Almirante?
- GARCIA.** Ahí está tu oficial, meditando sobre un bizcocho.
Arrodíllate ante el teniente Fernando y sé bautizado.
- FERNANDO.** Déjalo tranquilo, García, sus labios están temblando.
- PACO.** Señor oficial, solo me arrodillo ante Dios.
- GARCIA.** **Agarrándolo por el pelo.**
Tú eres un caníbal,
tú eres una sucia mezcla, un bastardo que salió
de entre los muslos de un soldado lascivo, ¡arrodíllate!
- PACO.** Me arrodillaré, me arrodillaré, mi oficial.
- FERNANDO.** García, Quadrado completará su ronda pronto.
Si te encuentra torturando al muchacho...

BARTOLOME. No se le puede hablar a ése cuando está borracho.

GARCIA. No soy un amante de los indios como ese hipócrita.
Jura esto como buen cristiano: Prometo no comer jamás carne blanca, ser rebelde ante un oficial español. . .

Entra Quadrado.

QUADRADO. Vamos, a colgar los faroles, todos ustedes, ¡García!

GARCIA. Estoy instruyendo a este bárbaro,
rompe toda la disciplina gracias a tus buenos frailes.

BARTOLOME. Se pone así cuando bebe, teniente.
En tierra tuvimos algunas discusiones, en realidad no quiere hacerle
daño al muchacho.
Ven, animal, haz lo que el oficial ha ordenado.

FERNANDO. Le remojaré la cabeza, enseguida estará bien, teniente.

GARCIA. Mi guardia es a medianoche, y hasta entonces
no haré nada que me ordene este oficial.

QUADRADO. ¡Lo mejor de la Conquista, esta morralla amotinada!

GARCIA. No seré insultado ante un indio bastardo.

QUADRADO. Bartolomé, Fernando, vayan a buscar faroles para el Almirante.

BARTOLOME. Vamos, borrachos, arriba con las luces.

Sale con García

QUADRADO. Ven, niño, daremos un paseo por cubierta
y veremos al sol meterse en el mar oscuro.
¿Cómo te llamas? ¿Por qué estás en este barco?
Este costillar podrido que protege el corazón de España.

PACO. Paco, señor, soy el nuevo grumete.

QUADRADO. Tu sangre es mezclada, ¿dónde está tu padre?

PACO. En España, mi señor, fue soldado.
Mi madre murió en las minas durante la última luna.
Mis hermanos no quisieron trabajar y fueron comidos por los perros.

QUADRADO. ¿A qué nación de los indios perteneces?

PACO. A los taínos, excelencia.

QUADRADO. Los taínos. Sí, los pacíficos.
¿Cuántos quedarán para ser masacrados?
Los chibchas, los chocos, los mayas,
los lucayos, los taínos.

PACO. Muchos de nuestros guerreros fueron muertos, señor.
Fue una cosa buena. Eran salvajes.

QUADRADO. Niño, no hay guerras justas. Escucha. (Toma un reloj de arena.)
Te enseñaré las funciones de un grumete.
Esto, Paco, es un reloj de arena, una ampolleta.

y cada media hora, la esfera superior de arena
mengua hasta formar la de abajo y marca ese tiempo.
Cuando la mitad inferior se llena, invierte el recipiente.
Haz esto puntualmente. Tu guardia es a media noche.
Si entramos demasiado temprano en mares bravos,
sujeta el recipiente.
Gracias a él conocemos nuestra velocidad en una hora.
Ruégale a Cristo para que nos conceda un buen viaje.
Recítame la Salve.

PACO. Bendita... sea luz, y la Santa Vera Cruz,
y la Santa Trinidad.

QUADRADO. Con menos rapidez y con mayor fe.
¿Qué te pasa? ¿Qué estás mirando?

Entra Colón.

PACO. El Almirante, mi oficial, ¿por qué sus propias gentes
le hacen tal deshonor, qué ha hecho?

QUADRADO. Desobedeció a la reina. También le ha hecho daño a tu pueblo.

PACO. ¿No has matado ningún salvaje, mi oficial?

QUADRADO. ¿Por qué preguntas?

PACO. Mi padre también fue un soldado español,
lo recuerdo, se parecía a ti.

QUADRADO. De modo que no has aprendido el valor de nuestra fe. **(Saca una moneda.)**
¿Sabes qué es esto, mi pequeño discípulo?

PACO. Oro, mi oficial. Eso al menos he aprendido.

QUADRADO. En el viejo mundo, que los hombres llaman civilizado,
debes ganarlo si quieres llegar a algo.
La verdadera imagen del hombre emprendedor está aquí,
mezclada en su esencia, no en el trabajo del que le acuñó.
Estudia esta moneda, tiene la virtud de oscurecer el ambiente,
y al contrario del sol, lleva en ella oscuridad, el crimen.
Este metal bárbaro, que tiene menos iridiscencia
ahora que la noche descende sobre el mar estrellado,
induce a nuestro país, a sus mercenarios y caballeros,
a vender sus almas; metal con color de pus,
oro español.

PACO. Se llama dinero, mi oficial.
Aunque cuando está mezclado con la tierra no lo llamamos así.

Entra García, sin ser visto, escucha.

QUADRADO. Grumete, esto lo guardamos con mucha devoción,
como el maíz que almacenan los indios pacíficos
hace posible los mercados y controla el país,
y levanta barreras que ocultan los motivos por los cuales
el Almirante ha sido pagado con la degradación.

PACO. ¿Y para eso el Almirante descubrió estas islas?

QUADRADO. Debes preguntarle tú mismo. Aquí tienes, guarda la moneda, ya que mi propia gente te enseñó su valor. Mira como se llena de sombras en la noche, pero ya que la tomas, ten presente que el oro sobrevive a su poseedor. Aquí tienes, guarda a nuestro Dios.

PACO. Gracias, mi oficial, la guardaré siempre.

QUADRADO. También, Paco, hasta que este navío llegue a España, piensa en mí no como tu oficial, sino como tu padre. Ahora, ve a buscar la cena del Almirante, ve.

Sale Paco y entra Fernando.

FERNANDO. Traje un farol. Tendremos una noche dura. Será distinta para los que puedan dormir. Pero lo único que envidio de los demás es el oro.

QUADRADO. Sube el farol, ¿dónde está Bartolomé?

BARTOLOME. Cantando en la cala.

**En el paraíso hay una fuente
harto desagradable,
el agua llega tan alto
que toca a la misma luna.**

No veo un carajo en este agujero del infierno.
Aquí viene el príncipe del purgatorio con sus faroles.

GARCIA. Ten cuidado con ese fuego, y cierra el pico

Aparece Bartolomé.

FERNANDO. Subiendo los escalones hacia Colón.
Te traigo un farol, señor de la mierda,
y pronto habrá comida para tu estómago.
Y una mar tan alta que apagará las estrellas.

BARTOLOME. Colgando una hamaca.
Ven conmigo a través de la mar
hacia el oro refulgente de Catay...
¿Qué traes en tu mente oscura, García?

GARCIA. De oro es la lámpara que nos guía al infierno.
Vi a ese oficial arrepentido de Quadrado
darle al mestizo una moneda, ¡la riqueza a los pobres!

FERNANDO. Desciende, tiende frazadas en el suelo.
Bueno, que Dios nos conceda descanso hasta la hora de la guardia.
Baja la mecha del farol, buen Bartolomé.

BARTOLOME. Que nos conceda descanso y nos libre de la envidia,
y del ruido de los grilletes.

FERNANDO. Cuando`reces, amigo,
dirige tu amargo aliento lejos de la brisa.

Se acomodan, García en un escalón, despierto.

QUADRADO. Solo.

Ahora puedo pasear por cubierta.
El viento es alto, el vigía en el mastelero,
y en este momento el muchacho debe cantar.

VOZ DE NIÑO. Una vez más la arena ha caído y por tercera vez el tiempo muere.
Muchas veces más ha de morir, si mi señor Jesucristo quiere.

QUADRADO. Esta gentuza duerme como bestia sin pasado,
igual que los caballos, se sacan de arriba robos y asesinatos
como si fueran moscas.
García, Fernando y Bartolomé, y el Almirante;
solo nuestras dos remordidas conciencias no reposan.
¡Eh! Tú, vigía de guardia, ¿cómo va la travesía?

VIGIA. Mar abierto, mi teniente. Vaya con Dios.

QUADRADO. Hay moscas en el cordaje, moscas, moscas sobre estos muertos.
Y cuando me detengo escucho sus tristes lamentos.

FERNANDO. Cuchicheando.
Bartolomé, escucha, Quadrado...

QUADRADO. Todas mis noches sudo un rosario de dolor por la matanza de inocentes,
hollandos estos tablones como si pertenecieran a una horca.
La luna, aterrada, se ha escondido en su cueva.
El frío azogue del miedo brota de la noche
y las almas se arrastran penando, salidas del profundo légamo del mar.

Música: cuerpos de indios asesinados emergen de las sombras.

COLON. ¡Luz! ¡Luz!

QUADRADO. ¿Quién grita ahí?
¡Oh!, ahora se acercan. ¡Madre de Dios, detenlos!
Como hojas podridas llevadas por un viento negro
oigo a los espectros de estos desgraciados
lamentarse en la noche otoñal de su raza.
Aquí uno camina como Sebastián, cosido de saetas,
lleva el farol como una sangrante cabeza.
¡Madre de Dios!

Los fantasmas descienden por la trampa.

BARTOLOME. ¡Madre de Dios!, ¿qué sucede?

GARCIA. Sigue durmiendo. La luna brilla.

PACO. Subiendo de la cala.

¡Mi oficial, mi oficial!, ¿qué sucede?

QUADRADO. Nada, nada, estaba diciendo mis oraciones, una vieja costumbre.
¿Esa es la cena del Almirante? Llévala. ¡Espera!
¿Al subir, viste algo?

PACO. Únicamente las sombras que hacía el farol al balancearse.

QUADRADO. ¿Has perdido el oro que te di, muchacho?

PACO. No, mi oficial, y recuerdo su catecismo.

QUADRADO. Recuerda que no has visto nada, solo un soldado que no podía dormir y que tiene ciertos temores. En esa disposición has de ver al Almirante. Ahora debo inspeccionar otra sección del buque.

Sale Quadrado; Paco sube.

PACO. La cena, excelencia. Le traigo su cena.

COLON. Tú eres un mestizo, ¿qué haces en este barco

PACO. Soy un grumete, señor. Canto la Salve y vigilo la caída de los granos de arena.

COLON. No tengo hambre, muchacho. No me siento bien.

PACO. Hasta los dioses deben comer, Almirante.

COLON. No soy un dios, grumete.

PACO. Come, señor, y conversaré contigo durante la noche. **(Pausa.)** ¿Conoces a un oficial llamado Quadrado?

COLON. Conozco muchos oficiales de distintos grados. ¿Por qué?

PACO. Era un soldado y ahora reza por España.

COLON. Estoy mareado, grumete. Necesito dormir. Nos esperan muchas noches después de esta.

PACO. ¿No sentiste miedo al enfrentarte al océano, Almirante?

COLON. Veo que quieres hacerme hablar de todos modos. Bueno, quizás sea mejor que recordar pecados. Sí, tuve mucho miedo, grumete, pero tenía fe.

PACO. ¿En el dios que fue crucificado?

BARTOLOME. **Abajo**
Es un mal tramo de mar, García. Duérmete.

GARCIA. Cierra el pico; seré yo quien te despierte para la guardia.

COLON. Hay un mar que conocían los árabes, los sabios lo llamaban **Mare tenebricosum**, un mar verde de pesar. A ver, pásame el plato llano. Te voy a enseñar algo, muchacho **(Sostiene el plato.)**
Con anterioridad a mí, los hombres pensaban que el diseño del mundo era así, el borde del plato era el horizonte, y al margen del plato estaba el infierno, y la oscuridad. Ahora, ayúdame a levantar la bola de hierro que se agarra a mi tobillo. Esta, niño, es la verdadera forma del mundo.

PACO. **Arrodillándose.**
Cuéntame de los viajes, de los monstruos y las tierras.

- COLON.** Y esta cuchara es Colón llamando a las puertas de los grandes príncipes del mundo. Una moneda, una moneda. Necesito una moneda.
- PACO.** Aquí hay una, excelencia.
- COLON.** **Sosteniendo la moneda.**
 Pongamos este pedazo de oro aquí, un círculo, como el sol que diariamente en su curso da vuelta en torno a esta bola de hierro, y arroja su sombra sobre uno de sus lados, la noche. La ciudad en que nací, la magnífica Génova, mira con su pecho blanco hacia el mar que queda al sur, dentro del sol, en su solsticio de verano, cuando su puesta semeja un bajel ardiente, enloquecido de fuego, detrás de la cima del monte Beguía. Sube el farol, muchacho, y te contaré más cosas.
- Paco descuelga el farol.**
 Yo era el hijo de un tejedor, extraño modo de empezar. Mientras trabajaba pacientemente en la lanzadera de mi padre, no alcanzaba a imaginar el complicado tejido del destino que más tarde me esforzaría por hilar en las cabezas de los hombres.
- QUADRADO.** **Regresa.**
 De modo que ahora tiene a un indio por amigo, el muchacho está a salvo.
- PACO.** Señor, ¿me devuelves la moneda?
- COLON.** Eres sagaz. Tú llegarás lejos.
- GARCIA.** **Abajo.**
 Tan lejos como la distancia que hay de su bolsillo a mi bolsa.
- PACO.** Siéntate, señor, siéntate, no estás bien.
- COLON.** Poco después de un crepúsculo, uno de mis marineros notó la fosforecencia del mar, y pescando en las chispeantes aguas encontró una rama que traía un racimo de frutillas silvestres. Y hubo otros signos. El tercer día pasó y la oscuridad bajó sobre el mar. A veces nos parecía sentir el perfume de la tierra. Esperábamos, callados; había un silencio como el de ahora. Se veía la sombra quieta del timonel proyectada contra la pantalla enorme de las velas. Respirar parecía una ofensa irreparable a nuestra esperanza. Una hora antes de que se viera el farol lejano de la luna trepar por el cielo sin nubes, me pareció ver lo que podría llamarse una luz. Llamé a mi timonel, Pedro Gutiérrez, cuyos ojos eran los mejores para la engañosa oscuridad que nos envolvía,

- PACO.** Mi Almirante, mi Almirante, siéntate, siéntate.
- COLON.** Honores sin significado adornan mi cimera,
Almirante del Océano, amansador de nuevos mares.
¿Qué harán de este mundo?, me pregunto;
hipócritas y malvados han destruido mi trabajo.
- PACO.** ...Excelencia...
- COLON.** **Sentándose.**
Había esperado abrir la página verde de estos mares,
hacer un libro que los cartógrafos pudieran leer.
Pero seré arrastrado por la resaca del olvido,
mis huesos abandonados, mi tumba un misterio
y mi lápida una lisa piedra de mar.
Sin embargo, llevaba una cruz por delante de mi pecho.
Todo lo que hice fue en el nombre de Dios, del León de Castilla.
Todo lo hice por Dios... **(Llora.)**
- QUADRADO.** Buscaré ayuda, mi Almirante....
- Paco baja, García lo agarra.**
- GARCIA.** El oro que necesito lo llevas arriba, grumete.
Dáselo a un cristiano que pueda hacer buen uso de él.
- PACO.** Auxilio, Auxilio, mi oficial
- BARTOLOME.** ¿Qué pasa, García? ¿Quién gritó?
- GARCIA.** Cállate, idiota. Busca la moneda en su camisa.
Patea como una bestia.
- BARTOLOME.** Arrástralo hasta aquí.
- FERNANDO.** García, por el amor de Dios, nos vamos a meter en un lío.
- BARTOLOME.** ¿Dónde está la moneda, pequeño salvaje? Me mordió.
- FERNANDO.** En nombre de la paz, ya es suficiente por esta noche.
Deja ir al indio, borracho del demonio, mira, ahí viene el oficial.
- QUADRADO.** **Entra.**
¿Qué pasa, por qué el Almirante está a oscuras?
- PACO.** Me quisieron matar para quitarme la moneda, mi oficial.
- Corre hacia Quadrado, que desenvaina la espada.**
- GARCIA.** Alza tu espada, cabrón,
a los únicos que puedes matar son a indios indefensos.
¿Qué vas a hacer? ¿Matar a un buen español?
¿Un producto ejemplar de estos tiempos?
Coge, aquí tienes un nuevo tipo de sangre.
- Oprime el odre y un chorro de vino le da a Quadrado.**

- BARTOLOME.** Bueno, tan cierto como que Dios existe, ahora seremos colgados.
- GARCIA.** No hay diferencia entre este oficial y yo, es el que los indios llaman el Carnicero.
- PACO.** Mávalo, mávalo, mi oficial.
- GARCIA.** Antes del arrepentimiento de su conciencia, este hombre perdió sus energías matando indios. Algunos por torturas, otros por terror, otros metiéndolos en las minas. Ciertamente también hiciste algo por los taínos, Quadrado, aunque no eres conocido por ese nombre, ¿no es cierto, teniente?
- PACO.** ¿Eso es verdad, mi teniente?
- QUADRADO.** Devuélvele al muchacho la moneda, García.
- PACO.** **Apartándose de Quadrado.**
No quiero nada de ti. Ahora sé quién eres. Conozco lo que has hecho.
- FERNANDO.** Acepta la moneda, niño. Hazle caso al oficial.
- QUADRADO.** He pagado por todo eso. Todavía lo estoy pagando. Fui llamado carnicero, pero ya dejé el oficio. Otros desempeñaré a lo largo de mi vida, por ejemplo, estos gestos de afecto que persigo, el mal de los hombres que tengo que soportar, esta coraza hueca de mi oficio; todo eso niño, lo sufro porque quiero cambiar de corazón. Si lo que ahora corre de mis ojos fuera sangre, no me hubiera conmovido cinco años atrás. Él sabe eso, y se burla de eso. Te di la moneda porque sentí que te debía afecto. Quizás sea demasiado tarde.
- PACO.** **Entre Quadrado y García.**
Oh, entre todos ustedes, ¿a quién debo creer, a quién debo creer?
- QUADRADO.** Grumete, no juzgues un país por una persona o por lo que sus habitantes te han hecho, solo hay una raza, grumete: el hombre. Vete ahora, observa el tiempo que marca la caída de la arena.
- FERNANDO.** **A García.**
Devuélvele al muchacho la moneda, borracho, es suya.
- GARCIA.** Coge, niño, te devuelvo la riqueza. Vamos, no es nada, solo un pequeño incidente. ¿Qué hora es? No hay nada como entretenerse para aliviar un viaje largo y aburrido. Recita al compás de la arena, grumete, ya es tiempo.

PACO.

Arrodillándose.

Una vez más la arena ha caído y por octava vez el tiempo muere
Muchas veces más ha de morir, si mi señor Jesucristo quiere.
Buenas noches, señor Almirante, mi capitán y marineros.
Buenas noches, Almirante, y maestro, y marineros,
y en el nombre del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo,
quiera Dios concedernos un feliz viaje a Cádiz.

MUTACION (OSCURO)

2

1510. Un muelle en Cádiz. Un letrero que dice "Casa de la Contratación", marineros cargando barriles, prostitutas, holgazanes, Paco unos años más viejo, harapiento. Un Corredor de Comercio y su sobrino colocando un pupitre y una banqueta. Bartolomé, ahora un mendigo con muletas, canta:

BARTOLOME. A ustedes generosos burgueses, españoles y portugueses,
a quienes calienta la grasa en las manos enjoyadas. El invierno se
aproxima,
aquí está un pobre soldado que zarpó para las verdes Indias y naufragó,
y ahora debe ayudarse con estas piernas de palo.
Para el disfrute de ustedes descubrió imperios correteando por el mar,
pero ahora se acerca el invierno y mendiga.

A un mercader.

Una moneda, una moneda, señor, para un viejo marino que navegó
... .. con el
grande y ya fallecido almirante Colón; que peleó, blasfemó, y lamenta
la guerra
santa en que luchó para establecer el Imperio.
Hace diez inviernos que zarpé del puerto de Cádiz,
"sus buenos servicios quiero", se le oyó decir al Almirante.
Las Indias son ricas, no así Bartolomé,
y busco astillas de madera para proporcionarme fuego,
ya que un tiburón del trópico se trago mis piernas.
Colón murió, y ahora su héroe mendiga.

Al Corredor de Comercio mientras entra.

Oh señor, señor, el otoño es terriblemente crudo y me veré
obligado a quemar estas muletas para sudar mi fiebre tropical.

Marineros se aproximan rodando barriles.

Cuidado por donde hacen rodar esos toneles, bastardos cegados
por la codicia. Soy Bartolomé, señores, el mendigo que una vez
fue marinero de su fallecida majestad Isabel. **(Va hacia el Corredor de Comercio.)**

**CORREDOR DE
COMERCIO.**

Hoy no hay nada para ti. Además, lo que te doy te lo bebes.

BARTOLOME.

Que un salivazo del diablo te ciegue a ti y a tu sobrino.

**CORREDOR DE
COMERCIO.**

Al sobrino.

Que este sea un ejemplo de mi prédica.
Aprieta las cuerdas de tu bolsa, invierte juiciosamente.
Ahora presta atención a esta factura, sobrino. **(Lee.)**
Desembarcados en Cádiz, cinco sacos de azúcar de caña.
Para las posesiones en la Española del señor Fuentes,
un cauteloso hombre de empresa,
un huacal de cristales de Venecia. ¿Ya vimos eso?
No entiendo lo que significa este garabato, ¿qué dice?

SOBRINO.

Escudriñando.

Es su letra, señor.

**CORREDOR DE
COMERCIO.**

Escudriñando.

Esclavos, ashanti. Eso entiendo.
Eso es, una carga de esclavos ashanti, treinta.
Trasbordados en Cádiz, en número de treinta,
veinte guerreros, un jefe, cinco mujeres, dos niños.
Atiéndeme, ¿acaso quieres estudiar para clérigo?
Entonces presta atención. ¡Paco! ¿Dónde está García?

Entra Paco, harapiento.

PACO.

En ningún sitio de este condenado muelle. He registrado de arriba
abajo.

Entraría en una bodega. No sé donde está.
Me parece que ya es hora de que me pagues.

**CORREDOR DE
COMERCIO.**

Te pagaré cuando terminemos, igual que a los demás.
¿Dónde está ese García? Esta carga debe salir con la marea.

PACO.

Te conozco a ti y a tu lengua. Malditas promesas.
Fui de un lado a otro del muelle, ¿qué más quieres que haga?
¿Que mire en los albañales? Págame.

**CORREDOR DE
COMERCIO.**

Si quieres puedes trabajar en otro lugar.

PACO.

Está bien, está bien, miraré de nuevo.

SOBRINO.

¿Qué te dijo, tío? ¿Quién es él?

**CORREDOR DE
COMERCIO.**

Nació en las islas, medio caníbal, medio cristiano.
Un ladrón harapiento pero a veces le da por ser buen trabajador.

SOBRINO.

¿Cómo vino a España? ¿Qué es lo que hace aquí?

**CORREDOR DE
COMERCIO.**

Madre de Dios, ¿acaso quieres que lo llame?
Todo lo que sé de él es que conoce el valor del dinero.

Entra Judío con pertenencias.

SOBRINO. No hay necesidad de ser sarcástico, tío

CORREDOR DE COMERCIO. Siento haberte ofendido. ¿Qué desea, señor?

JUDIO. Perdón, caballeros, salgo para las Indias, y...

CORREDOR DE COMERCIO. Y nosotros, presumo, estamos directamente en su camino.

JUDIO. Buscaba información, pero veo que usted está ocupado.
¿Se permite ir a bordo del barco?

CORREDOR DE COMERCIO. **Echando a un lado al judío.**

Vaya, hombre, apareció el cuartelmaestre hecho una esponja.
Entra García, borracho, con Paco.

PACO. Señor, antes de que se te olvide, aquí te traigo a García.

JUDIO. Quisiera que me orientara. Tengo papeles.
¿Es este barco el Cristóbal Colón?

CORREDOR DE COMERCIO. Paco, explícale a este caballero, va a las Indias.
Señor, este nació allá y responderá a sus preguntas.

JUDIO. ¿Cómo es ese país, amigo?

PACO. ¿Le subo el equipaje a bordo, señor?

JUDIO. ¿Se trata de un lugar donde un judío puede vivir en paz?

PACO. ¡Seguro! ¿Las Indias? Magnífico, un montón de mar, sol, un país verde.
Judíos, taínos, lucayos, vengo de allá, muy bello todo.
Todo es magnífico. ¿Me paga primero, señor?

El judío paga.

GARCIA. ¿Quién es este caballero, señor Amadeo?

CORREDOR DE COMERCIO. ¿A quién le interesa? ¿Están en orden las hojas de embarque?

SOBRINO. Parece un judío huyendo de las persecuciones.
No hay duda de que el muchacho indio adora el dinero.

JUDIO. **Aparte, orando.**
Oh Dios, provéeme de tu fuerza
tan pronto navegue por las aguas surcadas de monstruos,
porque mis días corren más rápidos que la lanzadera de un tejedor
y se van sin esperanza.

SOBRINO. ¿Qué dice, tío?

CORREDOR DE COMERCIO. Recuérdame preguntarle. García, sácalos afuera.

PACO. **Regresa.**
Señor Amadeo, ¿puedo comprar algo de comer ahora?
He trabajado para ti todo el día recorriendo este muelle de arriba abajo.

CORREDOR DE COMERCIO. ¿No puedes esperar, muchacho? Sácalos afuera, García.

PACO. **Saca un cuchillo.**
Te conozco, te conozco, mucha lengua pero poco dinero.
Te rajaré la garganta con esto.

El Corredor de Comercio lo empuja.

GARCIA. **Grita.**
¡Eh, Pablo!, sácalos para contarlos.

JUDIO. Hijo, no seas vil y guarda el puñal.

PACO. Miente todo el tiempo, me engaña desde la mañana, señor.

CORREDOR DE COMERCIO. Cállate y quítate del camino si no puedes esperar.

Entra un cargamento de negros, encadenados.

JUDIO. ¿Quién es esa gente?

CORREDOR DE COMERCIO. **Reticente.**
Viajarán contigo, excelencia.

JUDIO. **Con dulzura.**
El extranjero que vive contigo, dijo el profeta,
debe ser para ti igual que si hubiera nacido entre los tuyos
y lo debes de amar como a ti mismo.

CORREDOR DE COMERCIO. Amén, amén, Abraham.

GARCIA. Ojalá que no reparta sus ganancias injustamente.
Ven ahora, alínealos, ahí, Amadeo.
No es un mal racimo, ¿dónde los conseguiste?

CORREDOR DE COMERCIO. Tú sabes que ellos se venden unos a otros después de sus batallas.
Mira a este, es una especie de rey.
Nota la excelente calidad de su sudor, pruébalo.
Y esos tendones; lo he valorado en tres piezas.

GARCIA. Pero este, enfermo, pequeño. Mírale los dientes.
Aunque tiene algún espíritu. ¿Qué es este, un sabio?
¿Son esos los hijos del rey? Eso los puede hacer valer algo extra.

Examinan a los esclavos.

**CORREDOR DE
COMERCIO.**

No puedo pagar nada extra. No tengo dinero.

GARCIA.

¿Cuál es el nombre del rey?

SOBRINO.

Consultando la lista.

Mano.

GARCIA.

¿Ya han sido marcados?

**CORREDOR DE
COMERCIO.**

No los quiero marcar aquí.

GARCIA.

Creo que tengo un hierro a bordo. Está bien, muévelos.
Los separaré cuando suban a bordo.

**CORREDOR DE
COMERCIO.**

Es difícil negociar contigo, bastardo.

GARCIA.

Mi madre está enferma.

SOBRINO.

Al Judío.

Puedes subir ahora, señor, y buena travesía.
Es un largo viaje, espero que lo resistas.

JUDIO.

Muy cortés de tu parte, te deseo lo mismo.
Buenas noches, buenas noches, amiguito.

PACO.

Hay veces que me dan ganas de regresar allá, a las Indias.
Pero tengo malos recuerdos, dicen que aun queda la mitad de mi
pueblo,
pero agonizando. Adiós, señor.

El Judío sube a bordo.

**CORREDOR DE
COMERCIO.**

Una vez que aceptes la carga, hazme un favor, García.
No los trates como simples seres humanos, en realidad son más va-
liosos...

GARCIA.

Subiendo los escalones.

Los trataré como si fueran mi madre enferma. Adiós, Amadeo.

**CORREDOR DE
COMERCIO.**

Adiós.

GARCIA.

Tirándole una moneda a Paco.

Enamora a las muchachas por mí, es un viaje largo.
Ah, ¿dónde estará Quadrado ahora? Quadrado y su catecismo (**Subien-
do los escalones.**)

¿De dónde sacaste ese sobrino?

**CORREDOR DE
COMERCIO.**

Gritando hacia el barco.

Es su primer día de trabajo... El hijo de mi hermana.
Debiera estar en un monasterio, es un muchacho profundo.

Pasa un mercader.

¿Qué tal, amigo? ¿Embarcó algo?

MERCADER.

Uno de mis barcos, que la mala suerte hizo desviar de su curso hacia Canarias, cayó en manos de unos piratas holandeses o ingleses. Dicen que el número de ellos cada vez es mayor. Que, como buitres, esperan colgados del horizonte a que las gordas naves pasen junto a ellos. ¿Qué embarcas hoy?

SOBRINO.

Revisando en la lista.

Treinta y tantos negros...

**CORREDOR DE
COMERCIO.**

Apurado.

La mayoría enfermos.

MERCADER.

Problemas, eso es todo lo que se hereda, problemas. Ojalá que no le suceda nada a tu carga, señor Amadeo. He tenido mala suerte. Sin embargo hay un negocio que está dejando grandes ganancias. Tengo un primo que es armero, y si viera el comercio que tiene. Parece que con la piratería y con la lucha por la posesión de las Indias, va a venir una guerra con los ingleses. Ahí es donde está ahora el dinero. El mar ya no es negocio.

**CORREDOR DE
COMERCIO.**

Ya sé, ya sé.

Sale el Mercader.

PACO.

Eh, señor, ¿qué hubo con mi dinero?

**CORREDOR DE
COMERCIO.**

Aquí tienes, Paco. ¿Es suficiente?

Arroja la moneda. Paco y Bartolomé se revuelcan para poseerla.
Vamos, mi sabio contable, carga los muebles.

Salen Corredor de Comercio y Sobrino.

PACO.

¿Por qué no trabajas en otro muelle, Bartolomé?

BARTOLOME.

Bueno, dame la mitad, amigo, la mitad.

¿O es que quieres que te muela a golpes de muleta?

Ambos somos víctimas de la civilización, pequeño salvaje.

PACO.

Vete a recoger basura, perro sarnoso.

Gané esto honradamente, trabajé.

MUJER.

Llamando a Paco desde una taberna fuera del escenario.

Paco, Paco, ¿dónde estará? Paco, ven aquí.

Entra la Mujer seguida de soldados y prostitutas.

Arriba, grumete, cántanos una de tus canciones.

PACO.

Canta.

¿Por dinero? Entonces escuchen. La canción de la Conversión.

**Medito en la oscuridad del muelle cuando los grandes buques han
zarpado
y maldigo al Almirante español llamado Cristóbal Colón,
y pienso en el catecismo que los frailes grises nos hicieron aprender,
¿cómo, si yo no era cristiano, me iba a quemar en el infierno?
Y ahora que estoy en la santa España la Iglesia me cierra la puerta,
porque bailamos al son de las guitarras y
las risas de las putas.**

PROSTITUTAS.

Baila, baila, hoy hicimos algún dinero.

Música y baile.

BARTOLOME.

**Los marinos y los conquistadores rinden homenaje a la reina
y muchos regimientos españoles se pudren en el océano.
Se precisan cien negros para sacar el oro que he ganado
pero soy tan tonto que nunca aprendí la diferencia que hay entre ganar
y perder.
Así que guarden las joyas en las bóvedas y la piedad en la calle,
mientras bailamos al son de las guitarras y
las risas de las putas.**

Risas, batir de tambores.

**PROSTITUTA
PRIMERA.**

Hay más soldados, hay un buque en el puerto.
Respira el aire de la guerra, mi amiga.

**PROSTITUTA
SEGUNDA.**

Y de tiempos duros para nosotras.

PACO.

¿A dónde van a pelear? He visto muchos soldados.

**PROSTITUTA
PRIMERA.**

Hace mucho que se están preparando para combatir a los ingleses
y han hecho expediciones contra los holandeses;
perdí dos hermanos que pelearon contra los holandeses.
Nuestro rey está preparando una gran armada.

PACO.

¿Vive bien un soldado español? ¿Cuánta es la paga?

**PROSTITUTA
SEGUNDA.**

Bueno, eres alimentado y vestido. Algunos de los mercenarios
llegan a tener bastante, y nunca se le pregunta cuál es su fe.
¡Oh, me encanta pensar en la guerra!

Los soldados se van.

BARTOLOME.

La vida de un hombre es mejor cuando tiene dos piernas.
Es mucho mejor que andar arrastrándose por los muelles, mendigando
a los mercaderes. Conquistarán la Inglaterra y guardarán a las Indias.
Si tuviera mis piernas con ellos estaría.

Batir de cercanos tambores.

PACO. ¡Oh los tambores, los tambores, las banderas y las gaitas!
La profesión de mi padre me llama, Bartolomé, aquí tienes una moneda.
Estoy al lado del dinero, Quadrado.
Te dejo el reino del muelle, ¡adiós, adiós!

BARTOLOME. Vámonos a la taberna, donde los tragos son calientes;
me parece que ya siento el filo del invierno. **(Canta.)**
Una vez un tiburón lo separó, de sus piernas
y ahora el invierno se aproxima y él mendiga sin ellas.

Sale Bartolomé cojeando después de las Prostitutas.

Música marcial.

DESCIENDEN LAS LUCES

3

A bordo de un barco. Cerca del amanecer. Dos marineros españoles juegan a los dados.
Abajo, en la cala, esclavos cantan monótonamente.

MARINERO PRIMERO. ¡Cristo! Tienes toda la suerte del mundo.

MARINERO SEGUNDO. Soy un buen español. ¿Qué te parece, otra tirada? ¿En honor del amanecer?

MARINERO PRIMERO. ¿Qué apostamos, que el sol no se levantará? **(Se levanta.)**
Mejor voy a echar un vistazo allá abajo.
A veces los que están enfermos se suicidan.

MARINERO SEGUNDO. No eres responsable de eso. ¿Cómo puedes soportar el mal olor?

MARINERO PRIMERO. Bien, pero por amor de Dios, no muevas así el farol.
Ya estamos en aguas calientes, cerca de las islas,
y habrá corsarios ingleses y holandeses por los alrededores.
Pásame el farol.

MARINERO SEGUNDO. ¡Oye, no me puedes dejar así, en la oscuridad!

MARINERO PRIMERO. La aurora es bastante clara para que puedas contar tus ganancias.
(Se va con el farol.)

MARINERO SEGUNDO. Lástima de tu mala suerte, amigo.

MARINERO PRIMERO. No creo en la suerte, creo en Dios.

**MARINERO
SEGUNDO.**

Es el destino. El destino se refleja en los dados, amigo.

**MARINERO
PRIMERO.**

Seguro, seguro, a lo mejor tu padre estaba al pie de la cruz.

Sale. Entra Judío.

JUDIO.

Por haber sido arrancado mi pueblo de sus raíces,
Soy como un madero despedazado echado a la deriva. Oh Dios,
pronto conoceré las orillas de la nueva tierra.
Guarda mi fe. Oh Señor, conforta a tu pueblo.

4

**El barco: esclavos, hombres, mujeres y dos niños, encadenados a pares salen de la cala.
El rey enfermo es atendido por las mujeres.**

ESCLAVO.

Mira, aunque no lo deseamos, la aurora va a romper.

ESCLAVA.

No podemos parar la ley del tiempo. Solo los dioses pueden hacerlo.

ESCLAVO.

Mis dioses y los tuyos son diferentes. Yo soy ibo.

ESCLAVA.

¿Fuiste capturado en la batalla contra nuestra tribu?

ESCLAVO.

Ríe.

Fui obligado a pelear, pero no soy un guerrero.
Es cómico, fui capturado en la confusión.
Pero da igual. Tu rey está callado.

ESCLAVA.

No creo que resista este largo viaje.
Perdió su orgullo en la batalla contra los ibo.
Yo perdí dos hijos cuando ustedes atacaron la aldea.
Mi marido está allá adentro, con los otros.

ESCLAVO.

Creo que el hombre encadenado a mi lado está muerto.
¿Me puedes ayudar a tirarlo en la cubierta?

ESCLAVA.

¿Para qué molestar a los muertos? Los muertos son afortunados, han
agarrado la plaga de la felicidad.
¡Oh Dios, mis hijos!

ESCLAVO.

Amanecerá pronto, y nos estamos acercando a las islas.
Pude oír los gritos de las gaviotas hace un rato.
Cuando amanezca podremos ver la cara del muerto.

ESCLAVA.

Qué raro eres. ¿Para qué quieres ver su cara?

ESCLAVO.

Debe haber muerto anoche. ¿Tienes miedo?

ESCLAVA.

El hombre es una bestia. Los hombres son bestias. Créeme.

ESCLAVO.

Es verdad, nunca he entendido la guerra.
Yo tenía una pequeña choza, cerca del río.
Pescaba y no tenía enemigos. Estaba buscando esposa.

ESCLAVA. Sí, traer hijos al mundo para luego enterrarlos.

ESCLAVO. Así lo hicieron los dioses. Debemos de aceptarlo.

ESCLAVA. Explícate.

ESCLAVO. Ustedes las mujeres llevan la peor parte. Ya sale el sol.

ESCLAVA. Oh, mírale la cara, Dios mío.

ESCLAVO. ¿Lo conoces?

ESCLAVA. Es mi marido.

ESCLAVO. ¿Tu marido?

ESCLAVA. Acostumbraba a decir que la guerra era honorable. Siempre hablaba de la belleza de la muerte. Míralo ahí ahora, con la belleza de su muerte.

ESCLAVO. Nunca tuve hijos.

ESCLAVA. No pienso en los guerreros, sino en sus mujeres. Esta es la clase de sufrimiento realmente honorable. Dios mío, Dios mío, ¿qué suerte tendrán mis hijos?

ESCLAVO. Ten paciencia. La vida es muy larga.

ESCLAVA. Africa, Guinea. **(Llora.)**

ESCLAVO. La vida es buena, mujer.

ESCLAVA. Africa, los pájaros blancos al borde del río en el crepúsculo, las aguas claras sobre las piedras blancas, los niños chapoteando en el barro.

Los esclavos empiezan un nuevo canto.

ESCLAVO. Es extraño lo que los dioses permiten. Escucha, tu pueblo está cantando y los niños están asustados.

ESCLAVA. ¿Los azotan también?

ESCLAVO. No sé.

Aparece un niño.

¿No es este uno de los hijos del rey?

ESCLAVA. Sí. El hombre es una bestia. El hombre es una bestia. ¿Qué le harán a esta criatura?

ESCLAVO. Lo marcarán como a una bestia. **(Pausa, cantos.)** En nuestro país damos gracias a Dios por cada día.

ESCLAVA. También nosotros, y supongo que todos los hombres afortunados.

ESCLAVO. No creo en la suerte, creo en Dios. Aquí empieza nuestra angustia diaria, tengamos valor.

Aparece García, látigo en mano.

GARCIA. Bien, menéenlos bien para que se despierten. Los haremos bailar para que flexionen sus músculos. Deben desembarcar en buenas condiciones.

MARINERO ¿Cuántos muertos?
PRIMERO. Un muerto.
GARCIA. De todos modos ese no valía mucho.
Pablo, agarra el tambor y empieza con los ejercicios.
Tú, lleva el muerto para abajo, ¿me oyes?
Llévatelo para abajo, cabrón. ¿No comprendes?

Patea a un esclavo. Empieza el tambor, pero nadie se mueve.

No me gusta usar el látigo, así que mejor se mueven
¿Qué pasa? ¿Al Rey no le gusta la música?
Vamos, su majestad, aquí todo el mundo es igual.

Empiezan a moverse lentamente; el Rey se cae.

Un momento, para de tocar el tambor.
Levántate, majestad, levántate y baila.
Llévate a ese niño que está con él. Arriba, a bailar.

El Rey no puede moverse.

El muy cabrón es testarudo.

MARINERO. A lo mejor esto lo embulla.

Le da un golpe, el Rey cae y los esclavos dejan de moverse.

GARCIA. Que no paren de bailar, y quita al Rey de ahí.
Quita al niño de ahí. Vamos, sácalo de arriba del Rey.

El niño es arrancado del cuerpo del Rey y arrojado contra los peldaños.

JUDIO. Bajando los peldaños.
Señor, el niño, te lo compro.

GARCIA. Vete de aquí, nada de esto te importa.
Estás trastocando todo, que no dejen de moverse (A Pablo.)

JUDIO. El niño, el muchacho, te lo compro.

GARCIA. ¿Qué dices, que me compras al muchacho?

JUDIO. Sí, sí, ¿cuánto?

GARCIA. Veinte monedas.

JUDIO. Solo tengo quince, ¿aceptas quince?

GARCIA. Diecisiete. Dos más cuando desembarques. Quince ahora mismo.
¿Está bien así? Es un hijo de rey.
Déjame decirte que eres un idiota,
el niño se morirá de una cosa u otra.

JUDIO. No si yo lo tengo. Ven, ven a mí, niño.

El niño se arrebujá contra él.

MARINERO. (Alto.)
¡Vela, vela a sotavento!

GARCIA. ¿Qué bandera, idiota?

MARINERO. ¡Inglesa, inglesa!

Los Esclavos son amontonados y conducidos hacia una puerta. Cantos fuera del escenario, cada vez más aprisa, gritos y lamentos de mujeres.

GARCIA. Díles que no tenemos oro a bordo, solo negros.
Tú y tu compra, largo de aquí **(Al Judío.)**
Saquen el cañón de ahí, listos para disparar. **(Cañonazo.)**

Un Esclavo sale por una trampa, acuchilla a García.

Dios mío, un sacerdote, me muerdo. **(Cae.)**
¿Cuándo te ofendí, judío?

JUDIO. **Inclinado sobre García.**
Fue un esclavo. Yo no podría matar a nadie. Tú, sí.

GARCIA Llega la oscuridad, Madre de Dios.
No me dejes solo. **(Cañonazo.)**

JUDIO. Tengo que salvar al muchacho. ¿Qué sucede?

GARCIA Recuerdo a Quadrado. . . Oh Dios. . . Se me va la vida. **(Muere García.)**

JUDIO. **Con el niño.**
Este es un viaje, que debes de seguir solo, desgraciado.
Ven, pégate a mí, quizás seamos abordados,
pero juntos encontraremos raíces en la nueva tierra.
Vámonos, vámonos del peligro de la batalla.
Te cuidaré como si fueras mi hijo.
Hemos sido lanzados juntos hacia un solo pesar.

OSCURO

FUEGO DE CAÑÓN MÚSICA

5

NIÑEZ DE RALEIGH

Música: Repetición de la canción de Paco. Una playa invernal en Inglaterra. Paco, un viejo mendigo, caminando.

PACO. **Cantando la canción de Bartolomé.**
A ustedes generosos burgueses, españoles y portugueses,
a quienes calienta la grasa en las manos enjoyadas. El invierno se
..aproxima.

Aquí está el viejo Paco, que navegó por las verdes Indias.
El viento invernal sopla por entre sus piernas temblorosas...

Un hombre puede caminar por todas las playas de este mundo y luego
llegar al calor de una posada en invierno, pero cuidado, la muerte pue-
de ser la anfitriona. He visto los cuatro tintes de las estaciones, el
otoño color de zorra, el verano de anchas hojas y la verde primavera,

pero que me parta un rayo si me llevo acostumbrar a estos inviernos ingleses que hacen polvo la carne de los hombres. Mi bolsa, mi bolsa, ¿dónde está mi bolsa? La piel del cuello de este viejo abrigo flamenco se ha ido y me duelen mis viejas muelas. Necesito botas nuevas. Aquí hay bastante madera para hacer fuego. Hace frío, el invierno llega como un lobo gris, y yo sin ningún verano en estas venas hinchadas. Vamos a ver, aquí hay algo escondido en la arena. **(Encuentra pedazos de madera)**. Nada, solo madera. Aunque sirve para hacer fuego. Contaré las monedas otra vez. Cinco españolas, dos holandesas; sabe Dios dónde perdí en estos cuarenta años la moneda que me dio Quadrado.

NIÑO.

Afuera

Deja las monedas, te están siguiendo. Los pequeños sabuesos están rastreando al viejo oso.

Entran Raleigh y Gilbert de niños.

RALEIGH.

Bailando alrededor de Paco.

Es el viejo español, ¡Paco, Paco, hey, caníbal!

PACO.

No se acerquen. Como carne humana.

GILBERT.

Déjalo, Walter, no le gusta que lo fastidien.

PACO.

Eso es, dícelo otra vez, niño. Como carne humana. Acércate a Paco el viejo caníbal y verás. Les abriré la cabeza con este garrote.

RALEIGH.

Mira sus ojos y su pelo. Suelta eso, español.

PACO.

Ah, eres valiente. ¿Cómo te llamas, muchacho?

RALEIGH.

¿Qué haces en esta playa?

PACO.

Entonces, ¿cuál es el nombre de tu amigo?

GILBERT.

Él es Walter Raleigh. Yo soy su primo, Humphrey Gilbert.

PACO.

Bien, entonces master Gilbert, si eres cristiano, dile a tu primo que soy un gran comedor de niños. Mi gente, los taínos, eran grandes comedores de cristianos. Pero ustedes son nietos de caballeros, a la legua se ve, así que arrójenle una moneda a este viejo marino que no tiene siquiera donde caerse muerto.

Denme algo y me iré.

GILBERT.

¿Tiene frío, señor?

PACO.

¡Ay, ay, muchacho!, frío en tres idiomas.

RALEIGH.

He oído hablar de él, primo, es un gran mentiroso. Cuenta mentiras en todas las posadas para que le paguen un trago. Es un sucio y viejo español.

PACO.

Sólo la mitad, amigo. El resto de este cascarón está orgulloso de ser indio, taíno. **(Saltando alrededor de Raleigh.)**

Oh, este frío del diablo que no se me quita ni brincando.

Por una o dos monedas de ustedes, muchachos cristianos, les contaré cosas insospechadas. Habrán oído hablar del gran almirante Colón,

bien, una noche le serví la cena. ¿Lo dudan?
¡Entonces, déjenme! (**Agarra un madero.**)

GILBERT.

¿Le doy una moneda, primo?

PACO.

¿Ves este madero? Te lo tiraré si no me das la moneda.

GILBERT.

Coge.

PACO.

Gracias, muchacho. Ahora, fíjate, este madero es un fragmento de un barco español. ¿Puedes leer lo que está grabado en él, master Gilbert?

RALEIGH.

No te acerques, primo.

PACO.

A Raleigh.

Entonces léelo tú, aunque apenas se ven las letras.
¿Puedes leer?

RALEIGH.

Deletreando.

El Dorado, El Dorado.

PACO.

¡Ah! El Dorado, ¿han oído hablar de eso?

RALEIGH.

Sí, está en el oeste, pero es una vieja leyenda española.

PACO.

Leyenda, leyenda dice, como un escéptico cristiano.
Yo era como tú, muchacho, antes de ver la gran leyenda que Quadrado llamaba Europa, pero ahora ¿qué dirían ustedes si yo juro por la cruz que he visto El Dorado?
¿Bastaría para otra moneda de tu bolsa, muchacho?
Este El Dorado es un país de oro,
se lo mostré una vez a un oficial llamado Quadrado.
Oh he recorrido como un viejo corcho los mares de este mundo, he visto ballenas y maravillas a lo largo de mis años, pero El Dorado, esa leyenda deslumbrante que aparece en este madero, habla de una ciudad de oro en el verde corazón de Guayana, y sus dos palabras quieren decir el rey de oro. Por otra moneda termino la historia.

RALEIGH.

Si esa leyenda es cierta, ¿por qué los españoles no han encontrado la ciudad?

Se acercan a Paco.

PACO.

Se sienta.

Porque debido a su profunda fe los arveros indios no han revelado el secreto.
Los españoles, ¿saben ustedes?, destruyeron a mi pueblo.
Muchas expediciones intentaron buscar el gran tesoro.
Pero ahora se oxidan en las selvas de esmeraldas. Es un viaje largo.

RALEIGH.

¿Cuánto dura?

PACO.

Es lejos, tan lejos como la distancia que me separa de mis islas.
Es un viaje peligroso, mucho más que el de Colón, mucho más que los de los conquistadores, hombres de la estampa de Cortés

y Quesada. Hombres de temperamento, formados en el carácter español, hombres que conquistaron a México y a Moctezuma. Pero esta leyenda de oro perdida en un acertijo de bosques impenetrables, jamás ha sido conquistada.

GILBERT. Los ingleses lo harán.

PACO. Bueno, cuando lo hagan, recuerden al viejo Paco. Miren, muchachos, les diré un secreto mortal, pero, ¿me pagarán el precio de una botella?

GILBERT. Dale una moneda, primo. ¿Ahora nos dirás cómo llegar a El Dorado?

Releigh le arroja la moneda.

PACO. **Dibujando en la arena.**

Gracias, pequeño cristiano. Bueno, este es el baño de la ballena, el gran Atlántico, donde una gran ciudad se ahogó. Aquí yace una riqueza muerta de amarillos hierbajos, sargazo, y estas musgosas pepitas junto a mis viejas botas son las esmeraldas que Colón bautizó, Salvador, Cuba, Jamaica, Española, islas innumerables, entonces la isla de Trinidad, y ahí, entre la maraña del mar de hierba, en el sitio en que pongo esta moneda de oro, queda la ciudad de Manoa, El Dorado.

Se pone de pie y cojea hacia atrás.

¿Oyen el ladrido de los perros? Me están cazando. Hace tiempo nos cazaban con perros. Aléjense de mí. Hay lobos en el viento, ya se acercan.

GILBERT. En este país no hay lobos. ¿Le tienes miedo a los perros?

PACO. Los he visto despedazar hombres. Por oro. Eran perros cristianos. Aléjense de mí.

RALEIGH. **Halando a Gilbert.**

Está loco, primo. ¿Te sientes mal, viejo?

PACO. Había un secreto que mi pueblo poseía, los taínos. Podían predecir la estación de su muerte por algún olor que flotaba en el viento, la mudanza de una pluma, la fugaz visión de un zorro color de otoño. Este viento trae olor a carne podrida.

GILBERT. No es nada, el viejo olor del mar.

PACO. El mar que me separa de mis dioses y trajo la destrucción a mi sencillo pueblo. ¿Ustedes conocen algún sitio alto en esta comarca? Díganme dónde, para llegar a él antes de que vengan las nieves.

RALEIGH. Conozco una altura desnuda donde uno se puede sentar mirando al oeste. No hay nada allí.

PACO.

Saca un crucifijo.

Toma este crucifijo y las monedas que he recogido
y llévame a él, porque el tiempo de los perros ha llegado.

RALEIGH.

Trepa por esa hendedura entre las rocas,
por ahí se enrosca un sendero que te llevará a un sitio elevado
donde podrás contemplar el mar. **(Lleva a Paco hasta los peldaños.)**

PACO.

¿Por aquí? Sí, ya veo el sendero.
Y así sucede con cualquier sendero que escojamos,
nos lleva siempre a la fría cima de la muerte.
Me quedan suficientes fuerzas para subir solo.
De ese modo es que mi pueblo muere.
Váyanse, de nuevo escucho el aullido del lobo.
Si van a Manoa encontrarán la muerte.
Adiós, muchachos cristianos, Paco se va.

RALEIGH.

Vamos, primo, y trae ese madero.

Se van de mala gana.

Paco

Subiendo.

El lobo gris de la muerte trota tras de mí.
¡Oh, Quadrado, en todo este tiempo no he aprendido nada!

Sale.

OSCURO

CORO.

Esas cuadernas que fueron el baluarte orgulloso de la España Imperial,
yacen destrozadas y blancas en la costa inglesa,
arrojadas por ingobernables vientos que desparramaron
buques, mástiles y soldados que la Armada pagó.
Después de doce años de prisión en la Torre,
con dos grandes facciones en una paz precaria,
Jaime I de Inglaterra, el rey Estuardo,
concede a Walter Raleigh la libertad condicional
para encontrar esa fábula amurallada de oro que,
como una moneda, está rodeada de sombras.
Estamos en 1617, en la Guayana, de noche. **(Música de laúd.)**
Tranquilidad, un laúd solitario tira de los nervios.
Las linternas ociosas con sus luces amarillas
doran los pensamientos del capitán y del marinero.
Y ahora husmeamos en la noche perdida
cuyas estrellas se remontan calladamente por arriba de los cascos
fondeados.

Los barcos: **El Confidence**, bajo las órdenes de Wallastons,
el **Flying Hart**, bajo las órdenes de Sir John Ferne,
el **Jason**, bajo las órdenes de Jonh Pennington,
el **Golden Fleece**, el buque de guerra **Corentyne**, bajo las órdenes de
Laurence Keymis, el **Destiny**, bajo las órdenes de Walter Raleigh, co-
mandante en jefe de la expedición.

Salida.

OSCURO

1617. En busca de El Dorado. La cubierta del Destiny. Entran Raleigh y Keymis.

- RALEIGH.** Te he mandado a buscar especialmente, Keymis, no solo como mi oficial sino como mi amigo, para comunicarte mis órdenes para mañana.
- KEYMIS.** Me atrevo a adivinarlas
- RALEIGH.** Acércate a la baranda, Laurence, y trata de adivinar mis pensamientos, porque eres un buen amigo, ven, déjame apoyarme en tu hombro. Los pensamientos de un buen amigo deben ser como el camaleón, que escoge su color partiendo de sus afectos.
- KEYMIS.** Encuentro eso un tanto parasitario, Sir Walter.
- RALEIGH.** Imagínate en mi posición;
al otro lado de los fuegos fatuos de la flota
se puede ver una selva negra,
hasta ahora nunca traducida a una lengua civilizada.
Lo mismo sucedió hace años con otro almirante,
vio un país postrado y todavía en su flor,
bañado por un mar jamás hendido por otra proa,
y resolvió desposarlo en nombre de España.
Como yo, su propia impetuosidad, su naturaleza rebelde,
ofendió a los monarcas, y murió desdeñado, oscuramente.
Sobre mi cabeza cuelga un hacha sedienta;
la muñeca floja del rey
puede escribir mi nombre con la sangre de mis venas;
solo se precisa un golpe de pluma.

Baja los peldaños seguido de Keymis.

- KEYMIS.** Lo que más preocupa al rey es negociar con los españoles, no con tu cabeza. Él sabe que eres un hombre de raza. Además, ¿quién queda en Inglaterra que pueda oponérsele? Los almirantes, los señores y los turbulentos capitanes que hicieron pedazos la fuerza de España y sus provincias, ahora yacen enterrados, algunos de ellos en perdidas tumbas del mar.
- RALEIGH.** ¿Tú sabes lo que en realidad significa para él, Keymis? Oro. Me salvó para ese propósito. ¿Qué hora es?
- KEYMIS.** Caminando hacia una mesa.
Deben ser las ocho.
Puedo suponer entonces que,
partiendo de que incendiamos la ciudad de San José,
un acto que para el rey olerá a incienso,
y de que estamos parados y llenos de dudas frente a la Guayana,
atacaremos mañana el fuerte de San Thomé?

RALEIGH. Esta vez no podemos dejar de encontrar Manoa.
Quiero que mi hijo nos acompañe mañana, Keymis.
Siento un sudor frío en la frente, he cogido la fiebre.
Si estoy muy debilitado, tomarás el mando.
Pero seguramente pasará. Vamos a estudiar el mapa.

Keymis desenrolla un mapa sobre la mesa.

KEYMIS. No ha cambiado mucho desde la última vez, mi lord.

RALEIGH. Espera. (Pausa.)

KEYMIS. ¿Qué sucede, Sir Walter?

RALEIGH. Nada. Mientras desenrollaba el mapa,
mi vida en la balanza de mañana,
recordé mi niñez y en ella a un viejo marinero
que tenía dos mundos en su sangre, y una profecía
que me hizo con su voz extraña.
Cómo la muerte se cernía sobre el verde de la Guayana,
Cómo mis viajes en busca de El Dorado me traerían la muerte.

Entra el Hijo de Raleigh con un laúd y sin ser visto.

Veo desde mi vertiginosa fiebre
cómo las quijadas del mar se cerraron sobre Sir Humphrey Gilbert;
veo los huesos, entrelazados con enredaderas, de los conquistadores
españoles.

EL HIJO. Piensa en tu fama, padre.

RALEIGH. Bienvenido, oí tu laúd. (A Keymis.)
A veces mi mente es clara y verde como el cristal,
y perfecta como un verano en el mar, y de repente
una nube de incertidumbre la encapota.

EL HIJO. Es sólo la fiebre, padre.

RALEIGH. Sí, pero la fiebre dorada llamada codicia.
Ven, estudia el mapa, muchacho, irás con el capitán Keymis.
Cuando yo esté ausente, considéralo tu padre.

KEYMIS. **Mostrándole al joven Raleigh.**
Esta es la laguna Rupunini, entre el río Esequibo y Río Branco.
Esta es Canelos, una tierra de árboles de canela.
Estos son los ríos tributarios y este es el fuerte que atacaremos
mañana.
Estamos seguros que el gobernador Berrío, nuestro prisionero,
sabe algo sobre dónde se encuentra Manoa.

El reloj da las ocho.

Las ocho, ¿traigo al gobernador?

RALEIGH. Sí, trae a ese hipócrita.

Sale Keymis.

Estás viendo el triste negocio de la conquista, estúdialo bien.

EL HIJO. Padre, ¿tienes miedo?

RALEIGH. Me siento tan vacío hijo. Sí, tengo miedo.
Pero por ti también. Viejos recuerdos me perturban.
No daré tu vida a cambio de todas las joyas de Manoa.

EL HIJO. ¿Por qué debo morir, señor? ¿Acaso soy un mal soldado?

RALEIGH. Por supuesto que no, por supuesto que no. Ah, aquí está el gobernador.

Entran Berrío y Keymis.

Señor de Berrío, mi hijo, que lleva mi nombre,
y mi amigo y capitán Laurence Keymis.
Siéntese, señor, y beba un poco de vino español.

BERRIO. Gracias. **(Se sienta.)**

RALEIGH. **Caminando alrededor.**

Excelencia, iremos rápido al grano.
Su excelencia ha sido durante años gobernador de Trinidad,
la puerta hacia el oeste.
Tengo la firme impresión, si no contradígame
de que a pesar de las responsabilidades de su cargo,
en ocasiones usted ha dirigido expediciones
en busca de la leyenda que se oculta en la oscuridad de esos parajes.

BERRIO. **Sonríe.**

Buen clarete español, señor almirante.

RALEIGH. ¿Recuerda al capitán Whiddon, excelencia?

BERRIO. Sí, conocí a ese soldado inglés, Whiddon.
También sé que nuestros países no están en guerra
y que él rompió nuestro pacto al atacar nuestras islas.
Sí, conozco a Whiddon, ¿y por qué me pregunta eso, para justificar
el saqueo de la ciudad de San José y la muerte de mi propio sobrino?

RALEIGH. Quizás a su excelencia le resulte difícil de recordar
su traicionero, perdón, sorprendente entretenimiento a costa
de ese oficial inglés.

BERRIO. **Se levanta.**

¿Es para esto que he sido conducido hasta aquí, excelencia?
¿Para intercambiar recuerdos? Hace una semana mis hombres fueron
masacrados,
la ciudad que administraba incendiada y saqueada.

RALEIGH. Un poco al estilo de ustedes con los indios, señor.

BERRIO. **Se sienta.**

Alguna vez todos hicimos lo mismo. Ahora se hace con los negros.
Por desgracia así es como se levantan los imperios.

- RALEIGH.** ¿Todavía considera a España una potencia, señor?
- BERRIO.** Ahora aquí no está presente España.
Estamos en las Indias, con un clima y una política que espero ver cambiar. Pienso que a pesar de Whiddon, cuya muerte sancioné, aún somos acreedores. Todo lo que he construido a lo largo de los años ha sido devastado. Sin embargo, le propongo la paz.
- RALEIGH.** ¿Con el honorable ejército español a mis espaldas?
¿Cuándo debo abrirme paso a través de la Guayana?
- BERRIO.** ¿Por qué "debo", señor?
- RALEIGH.** ¿Cómo?
- BERRIO.** ¿Por qué persigue la leyenda de Guayana?
¿No significará eso una masacre de indios?
- RALEIGH.** **Grita.**
Yo no soy un español.
- KEYMIS.** Sir Walter...
- BERRIO.** **Parándose.**
No, el español soy yo, y también soy responsable ante mi patria. Vuestra merced es inglés, súbdito de un país que empieza a ascender. Pero para mí, vuestra merced es un hombre terminado. Esa búsqueda de riquezas, de gloria personal, pertenece a una época acabada, la época de la conquista, de la crueldad. El oro que queda en la tierra ya es poco.
- KEYMIS.** ¿Por eso es que hace sermones?
- BERRIO.** Como gobernador, persigo mi ideal católico, traído aquí por nuestro primer Almirante y Las Casas. Cada hombre sacado del país debe ser repuesto a cambio de algo. Nuestras minas se agotan. Lo que ahora nos importa es establecer la cultura cristiana, no la avaricia. La reputación individual debe ser borrada por el establecimiento del comercio, y la justicia. Soy el procónsul de un nuevo imperio, señor.
- KEYMIS.** ¿Su excelencia mirará ahora este mapa?
- RALEIGH.** **A Berrío.**
Me dice que no debo continuar mi búsqueda de El Dorado.
¿Acaso debo pensar que antes de los descubrimientos, antes de Cortés, Pizarro, Balboa, Benalcázar, no existía Moctezuma, ni Perú, ni oro, ni masacre de nativos, ni imperialismo español? Seamos honrados. Me pongo viejo. Creo en la existencia de esa ciudad, igual que usted y Keymis. Entonces ¿para qué exhibir esa absurda arrogancia española?
- BERRIO.** Señor, estoy muy cansado para exhibir arrogancia. **(Se levanta.)**

RALEIGH.

Airado.

¡Por favor! Piense si quiere, que el mundo entero le pertenece a España, pero España está hecha añicos y su riqueza será nuestra. No soy un hombre de carácter moderado, señor.

EL HIJO.

Padre no hay por qué enfurecer así .

RALEIGH.

Volviéndose hacia el Hijo.

Soy tu almirante ahora, no tu padre. **(Pausa.)**

KEYMIS.

Señor Berrío, ¿reconoce alguno de estos nombres?

BERRIO.

Divertido.

Veo un mapa con dibujos tan caprichosos como los que yo he hecho. Señor, todo es una leyenda.

KEYMIS.

¿Y cuál es el mejor rumbo hacia esa leyenda?

BERRIO.

Tengo que hacer una declaración fatal, caballeros.

RALEIGH.

¿Cuál? **(Se sienta.)**

BERRIO.

El Dorado no existe.

Es un cuento inventado con malicia por los indios.

Es una leyenda maldita, como la Atlántida, como la Cipango de Colón, como el de John Mandeville de ustedes. Mientras más registren la Guayana, mientras más la exploren, verán abrirse ante ustedes páginas y páginas de selvas, pero no El Dorado. Allá están los huesos de las expediciones españolas. Eso es todo lo que hay.

KEYMIS.

Sin embargo, usted mismo ha preparado expediciones de esa naturaleza.

BERRIO.

Por eso hablo así.

Solo deseo prevenirlos del precio terrible

que tienen que pagar las naciones o los hombres que se bestializan por el oro.

RALEIGH.

Se levanta airado.

Muy bien, ¡ser considerado una bestia!

Pasa esta orden a los capitanes, Keymis.

A pesar de los pactos del rey de Inglaterra,

a pesar de la hipocresía de este español marrullero,

Raleigh arriesga su vida, la de sus soldados, la de su hijo,

y todo el peso de su experiencia, de su vida, para encontrar ese maldito oro y reinar sobre él.

Incendia el fuerte español y luego encuentra Manoa.

Y ahora, señor, le deseo buenas noches. **(Sale Raleigh.)**

KEYMIS.

No lo he visto tan furioso en largo tiempo.

Tiene una lengua que hiere hasta a los amigos.

BERRIO.

Es un hombre sensible, pero peligroso.

Si es su amigo, le digo, tenga cuidado.

Utiliza a la gente.

- KEYMIS.** ¿Sigue sin saber nada?
- BERRIO.** Oh, tú, inglés persistente, no sé nada.
Me gustaría descansar. Deséale suerte de mi parte.
Pero sé que este viaje le costará caro.
- EL HIJO.** Mi padre no es un cobarde, señor.
- BERRIO.** Sí, muchacho. No es un cobarde. Pero es un hombre asustado.
Buenas noches.

Salen Berrío y Keymis.

- EL HIJO.** Coge el laúd y canta.
Guarda dinero mientras puedas,
el tiempo viejo todavía vuela,
y el precio que pagaste hoy,
mañana estará muriendo.
El sol, esa moneda en el cielo,
se levanta sobre el horizonte.
Ve tras él, corre lo más que puedas,
gánalo antes de que se hunda en el mar.
De modo que sé valiente y sabio
pero nunca olvides esto,
la felicidad se compra y se vende
así que cántale al dinero.

Raleigh, envuelto en una capa, baja al escuchar el final de la canción.

- RALEIGH.** Vamos, vete a la cama, muchacho, al amanecer hay trabajo de
soldados. Perdona mi mal carácter. Tú sabes que estoy orgulloso
de ti. Ahora vete a la cama.
- EL HIJO.** ¿Cómo anda tu fiebre? Debes descansar, padre.
- RALEIGH.** Tengo fiebre y no puedo descansar,
pienso en mi responsabilidad y en la vida de cada hombre,
en tu dulce madre, en cómo la codicia enloquece al hombre,
y en esa oscura pena de ausencia llamada esposa.

Las luces descienden mientras Raleigh sale. Sordo batir de tambores. Llamado de trompetas. Para sugerir el paso del tiempo, enfóquese al coro en la izquierda y a Raleigh detenido, a la derecha. Entra el Coro.

- CORO.** Los faroles de la flota mueren uno a uno,
la luna errante galopa entre una espuma de nubes.
Mientras Raleigh pasea por la solitaria cubierta,
el falso gris de la aurora llena el oriente.
Espera con un puñado de soldados, solo, a bordo,

Reflector sobre Raleigh.

desde la mañana hasta el mediodía.
Las horas pasan hasta que un tambor lejano se escucha.

Las luces suben despacio.

MARINERO. ¡Humo, señor! Es el fuerte, han incendiado el fuerte.

RALEIGH. Preocupado.
Y el ritmo del tambor indica fracaso y derrota.
Baja el bote para el capitán Keymis.
¿Me puedes gritar qué ves ahí, amigo?

MARINERO. Sí señor. Es la expedición, están echando al agua las chalupas, parece que llevan un par de heridos, aunque no puedo ver quiénes, señor. Van hacia el bajío y algunos se meten en las chalupas desde el mismo borde de la selva.

RALEIGH. Listos para recibirlos a bordo.

MARINERO. Es la chalupa del capitán Keymis, señor. Hay dos muertos.

RALEIGH. ¿Quiénes son?

MARINERO. No distingo bien, señor. Sólo sé que están muertos.

RALEIGH. ¡Pregúntales!

Berrío entra abajo.

MARINERO. ¡Eh, eh, los de la chalupa!

Silencio.

CORO Ahora el viento caliente bate la armadura abandonada. Las abejas silvestres construyen celdas en los cascos españoles. El grillo anida en el escudo vacío.

MARINERO. ¡Eh, contesten! ¿Quiénes han muerto?

VOZ. Afuera.
Jeremy Ford, Carpenter, el escudero de Walter Raleigh.

BERRIO. Adelantándose.
¡Señor!

RALEIGH. ¿Qué pasa? ¿Acaso viene a burlarse de mí?

MARINERO. Es el muchacho, señor. Ya se acercan.

La patrulla sube a bordo, entra Keymis, detrás, marineros con el cuerpo del Hijo.

MARINERO. Coloquen el cuerpo sobre la mesa, yo sostendré el laúd.

KEYMIS. Tu hijo ha muerto, milord.

RALEIGH. Y el oro sobrevivió a su poseedor. Quédate, Keymis.

Todos salen excepto Berrío y Keymis.

¿No piensa regresar a sus habitaciones?

BERRIO. El sufrimiento junta a los hombres, excelencia
No hace mucho me dolía de la muerte de mi sobrino.

RALEIGH. ¿Cómo sucedió?

KEYMIS. Cayó en una escaramuza con otro marinero;
fue cuando atacábamos el fuerte de San Thomé.

RALEIGH. Puse al muchacho bajo tu cuidado.

Sobre el cuerpo.

Demasiado tarde le oí tocar el laúd.
Ahora estos pobres dedos, que debieran rasgurar las cuerdas,
están tan fríos como la espada que puse en su mano.
Ahí está, en el reino desconocido, mi hijo.

KEYMIS. Debemos regresar a Inglaterra, Sir Walter.

RALEIGH. Sostengo este cuerpo de mi hijo caído,
contra, dulce Cristo, un puñado de oro.
Pero Dios, que sacrificaste a tu propio hijo, calma mi pena,
provéeme de fuerzas. Oh muerte que me llevas un pedazo,
cuando un hombre muere el campo de batalla es tuyo.
La burla queda labrada en la rigidez de mármol,
envuelta en una mortaja, el espejo nublado por el aliento del tiempo,
una espada rota a los pies de la guerra,
un pedazo de carne fría por los caprichos de un rey. **(Pausa.)**
¡Keymis!

KEYMIS. Comparto tu pena, Walter. Estoy junto a ti.

RALEIGH. **Volviéndose hacia él.**
¿Conmigo? Quisiera que estuvieras con él, ahí, muerto.

KEYMIS. Yo también, créeme, como su amigo y capitán.

RALEIGH. O para hablar la verdad, su capitán y su carnicero.

KEYMIS. ¿Carnicero? Comprendo tu pena, pero cuando vivía, yo era su
amigo, tú lo sabes.

RALEIGH. Llévatelo, el laúd, el mapa, todo, pero Keymis,
si eres tan honrado como dices,
toma su muerte como la medida de tu negligencia.
¡Regresa aquí!

El cuerpo es transportado, Keymis se vuelve.

KEYMIS. ¿Me llamas para abusar de mí, Sir Walter,
aquí, ante la vista de los marineros y
el desprecio y la piedad de nuestro enemigo?

RALEIGH. Sí, sí, y más, la muerte es democrática,
y eres tú precisamente el enemigo.

KEYMIS. Estás loco de fiebre.

RALEIGH. Fuistes tú, con tu avariciosa adulación,
quien me apartó de Dios cuando estaba en la oscuridad de la torre,
y murmuraste en mi oído el ruido del oro y el brillo de los imperios.

KEYMIS. Cualquiera que sea tu fiebre, Sir Walter, te digo que eso es mentira.
Recuerda, buscamos la Guayana juntos desde hace tiempo.
Fue tu fiebre la que infectó mi mente. Hemos fracasado.

La ejecución nos espera en Londres, pero Dios es testigo de que
hubiera.
preferido asesinar indios inútilmente antes de aguantar la maldad
de un caballero.

BERRIO. Caballeros, señores, perdí un sobrino a manos de vuestro soldados.

RALEIGH. Berrío, el contagio de la locura hace serpientes de amigos
cuando hay oro de por medio. **(Señala.)**

Ahí está la sanguijuela Keymis que se alimentó de mí,
quien se arrastró como una hoja de la Guayana,
asesinando a los hijos de los hombres y escudado en mi amistad.
No te dejes ver por mí hasta que regresemos a Inglaterra. **(Sale.)**

KEYMIS. ¡Oh Dios, apaga la estrella de los hombres egoístas!
Rompe la orgullosa lanza donde elevan sus colores.
Este hombre me ha destrozado el corazón. Los quería a ambos.
No pude detener al muchacho, tú lo sabes.
Enrollo el mapa donde la mancha de su vida marca el rojo de la
conquista. No viviré con esta pena. **(Sale.)**

BERRIO. Una y otra vez el argumento de la conquista se repite,
el cascarón vacío del tambor de la reputación,
¿quién llora por Jeremy Ford?

Entran dos marineros.

**PRIMER
MARINERO** Por favor, señor, venga, ayúdenos.

BERRIO. ¿Qué sucede ahora?

**SEGUNDO.
MARINERO.** Por favor, señor, el capitán Keymis se ha matado.

**PRIMER
MARINERO.** Siempre hay quien se lo tome todo muy a pecho. Excúseme gobernador.

Berrío inclina la cabeza sobre la mesa. Los marineros esperan.

DESCIENDEN LAS LUCES. TAMBORES

INTERMEDIO

7

POMPEY. **Apurado por el escenario.**

¡Mano! Eh, Mano. ¿Adónde se habrá ido este hombre ahora?
Apuesto a que está con los tipos importantes en alguna butaca
de cinco dólares.

MANO. **Saliendo.**

¿Qué pasa? ¿No estás cansado de fastidiarme?

POMPEY. Tú sabes lo que te quiero decir, socio.

MANO. No quiero oír nada.

POMPEY. No seas malo, viejo. Es esto. Ese último marinero ahí que se llevó la mesa, el segundo.

MANO. ¿Quieres decir el bizco?

POMPEY. Sí, él mismo, bueno...

MANO. Bueno, qué

POMPEY. ¿No te fijaste que habla como la gente de Barbados?

MANO. Dios mío, ¿para eso es que me llamas, y la gente mirando?

POMPEY. **Sentándose en un barril.**
Ese marinero me recuerda un viejo chiste acerca de un tipo de Barbados.

MANO. Mira, compadre, ahora no tenemos tiempo para eso.

POMPEY. El asunto pasó en 1618 o algo así, el año en que se murió Raleigh o algo así (**Mano se aleja.**). Espérate, hombre. Estoy seguro que te va a gustar este cuento. Un cuento histórico. (**Mano regresa.**) El tipo existió en los primeros tiempos de la esclavitud, cuando algunas de las islas estaban siendo colonizadas por Inglaterra, tú sabes, St. Kitts, Antigua, St. Lucia y otras y otras.

MANO. Si no acabas rápido, me voy.

POMPEY. Bueno, este tipo consiguió un trabajo. No era un trabajo ordinario, ¿sabes? No era ningún **negre jardin**, ningún negro de plantación. Era un camarero... servía vino en un lugar importante.

MANO. ¿Es que nunca haces un cuento corto?

POMPEY. Bueno, una noche se tropezó con un marinero borracho.

MANO. Me parece que estás planeando dormir aquí esta noche.

POMPEY. Bien, bien, pero espérate. ¿Tú crees que es mentira? Mira a los dos tipos ahí. Vas a ver si es verdad o no lo que digo.

8

Noche. Un muelle. Entra un marinero con un porrón en la mano. Barbados.

MARINERO. Es medianoche y no encuentro el camino para llegar al barco, y no me gustaría quedarme embarrancado en Barbados por gusto. Está oscuro como diablos y tengo demasiado ron en mi tambor para seguir más lejos. ¡Eh, muchachos; eh, muchachos! Es inútil, mis piernas se doblan como una quilla temblorosa. Quizás, si tengo suerte, seré recogido por alguien que tenga la ocurrencia de pasar por este callejón oscuro. ¡Ah!

Un estirado camarero negro con un pequeño tonel, mira al marinero con burla; pasa junto a él. El marinero se levanta.

MARINERO. ¡Eh, tú, negro! Dame una mano.
Eh, tú, ven acá, cabrón. Dame una mano.

CAMARERO. Larga pausa, lo mira con desprecio.
¿Se dirige a mí?

MARINERO. Si, compañero. Estoy buscando mi barco, ¿no eres un negro? Apenas veo con esta oscuridad.

CAMARERO. ¿Darte una mano? Debería darte vergüenza (**Alejándose.**)

MARINERO. Eh, no puedes irte, te ordeno que me des una mano.

CAMARERO. Colocando en el suelo el tonel.

Mira, si no te comportas como un caballero en una respetable colonia británica, todo lo que puedo decirte es que deberías avergonzarte de ti mismo. Un marino de su majestad, un inglés, y borracho como un pobre diablo. Y, además, fíjate, amigo. Yo no soy uno de esos negros corrientes que ves en los muelles halando cables como si fueran arañas, y comportándose como si no estuvieran orgullosos de sus amos, ¿me oyes? Yo trabajo como camarero en la casa del primo de Sir George Somers, de ahí esta librea que intento respetar. Parece mentira, un inglés como tú atravesado en este callejón público en una noche de domingo.

El marinero retrocede ante la andanada.

MARINERO. Mira, compañero, es tarde y ya debo estar a bordo.

CAMARERO. No me importa la hora, este es el año 1618 y estamos en una colonia, británica, y Barbados no es una de esas colonias dejadas de la mano de Dios a la violencia, como Jamaica y sus bucaneros, esta es una colonia decente con un sentido de la moral y la justicia. No estás en St. Kitts, Antigua o St. Lucia, o uno de esos intolerables lugares franceses, y considero que debes sentir vergüenza de ti mismo. Tienes la responsabilidad de proteger estas colonias británicas desde tu barco, de modo que date de baja del servicio antes de que tome nota de tu nombre y tu número. Imagínense, llamarme en medio de la noche y en este callejón como si yo fuera un gato. Soy un camarero, en una plantación civilmente conducida y orgullosa de su tradición. Qué barbaridad, abordándome como si fueras uno de esos tarados convictos ingleses que mandan a trabajar a las colonias. Vamos, arriba, levántate y camina, villano. Te digo que te levantes, y recuerda la bandera bajo la cual flotas, desdichado, y dame ese porrón. Vamos, arriba, maldito. El barco está allá. Largo, largo de ahí (**Empuja al marinero.**) ¡Un marino de su majestad y borracho! (**Sale.**)

LA MUERTE DE RALEIGH

1618. Frío amanecer. La Torre de Londres. Entra Raleigh, junto a él un Sacerdote y un Verdugo. Batir de tambores.

RALEIGH, El viento es cortante, afilado como un hacha,

SACERDOTE. Sir Walter, ha llegado el momento de aprestar tu buque para ése
mar fatal,
la muerte es la Nueva Tierra.
Que Cristo te guíe.

RALEIGH. ¿Oyes eso, verdugo?
No hagas arreglos para mi cena de esta noche.
Ven, llévame a la cima que corona todos los esfuerzos.

SACERDOTE. Que Dios te acompañe en tu largo viaje, Sir Walter.

RALEIGH. He olvidado a Dios hace demasiado tiempo, mi edad termina,
como dijo Berrío, al igual que el viejo marinero advirtió,
al precio de mi hijo y de Laurence Keymis.
Te digo esto, padre, aunque mi voz de ermitaño
será ahogada por el fragor de la guerra y la política,
la única sabiduría, ya sea de un hombre o de una nación,
es estudiar la brevedad de su vida y amarla.
Esa es la humilde sabiduría que lego a los soldados;
si parezco poco razonable, señor, es porque de nuevo
he perdido la cabeza. Mira, ni siquiera consigo una pobre sonrisa.

VERDUGO. Ven.

Suben los peldaños. Raleigh pone la cabeza en el tajo.

TAMBORES INCRESCENDO

OSCURO

Entra el Coro bajo la luz de un reflector.

CORO La sangre que salpica de la cabeza de Raleigh,
podada como una rosa cuando verde era la fuerza de Inglaterra,
desparrama sobre el mapa su brillante rojo imperial
para cerrar la mancha de la conquista en nuestra escena.
De Europa y el mar el tiempo cambia ahora,
revuelve su mirada y muestra la tierra misma,
cientos de batallas después del descubrimiento,
sufrimientos de esclavos y riquezas de colonizadores,
hasta que un pueblo encuentra la libertad,
a través de revoluciones de desesperanza y amor,
al igual que el sufrir humano presagia la paz.
Cómo podremos amar, hasta que no conozcamos el precio del amor,
cómo alabar nuestra libertad, tan tardíamente ganada,
cómo nuestros hermanos podrán amar hasta que no perdonemos.
Y nuestra mirada se enfila hacia Haití ahora.
¿Cómo podremos vivir, hasta que estos fantasmas nos lo ordenen?

DESCIENDEN LAS LUCES

DECLARACION FINAL

En saludo al Seminario de Centroamérica y el Caribe "sobre el acceso de la mujer al estudio y al trabajo" —que tuvo lugar en La Habana, en septiembre de 1975 con la participación de representaciones femeninas de Venezuela, México, Panamá, República Dominicana, Haití, Surinam, Guadalupe, Martinica, Barbados, Santa Lucía, San Vicente, Colombia, El Salvador, Nicaragua, Honduras, Puerto Rico, Trinidad-Tobago, Guyana, Jamaica, Guatemala, Cuba—, **Conjunto** reproduce un extracto de la **Declaración Final** aprobada por todas las delegadas.

La Declaración Final de Solidaridad aprobada por las delegadas al Seminario de Centroamérica y el Caribe sobre el "acceso de la mujer al estudio y al trabajo" organizado por la Federación de Mujeres Cubanas bajo los auspicios de la FDIM y la UNESCO, considera que para ejercer el derecho al estudio y al trabajo es indispensable el respeto irrestricto de los más elementales derechos humanos, el disfrute de la libertad, la independencia y la soberanía nacional.

Señala el documento que la situación de la mujer es parte indisoluble de la realidad de sus pueblos y que sólo en la medida en que se produzcan cambios profundos en las estructuras económicas, políticas y sociales podrá lograrse la integración de la mujer a todos los ámbitos de la vida nacional e internacional.

Afirma que es indispensable el aporte de la mujer a la lucha de sus pueblos por la liberación nacional, el progreso y la paz, contra el imperialismo, el colonialismo, el neocolonialismo, y la discriminación racial y que es contribución decisiva para alcanzar esos objetivos la insoslayable solidaridad entre las mujeres y los pueblos.

Destaca asimismo la Declaración Final de Solidaridad que la existencia de regímenes represivos, dictatoriales, coloniales y neocoloniales en esta área atenta contra la obtención de un nivel de vida justo, digno y humano.

Repudia, en otra de sus partes, a la Junta fascista que en Chile asesina y tortura a mujeres y niños a la vez que patentiza su solidaridad con ese pueblo y con sus mujeres, seguras que alcanzarán la victoria.

El documento emitido por las mujeres participantes en el Seminario de Centroamérica y del Caribe apoya la Declaración General de la Conferencia Internacional de Solidaridad

con la Independencia de Puerto Rico recientemente celebrada en La Habana, en la que se condenó el status colonial de ese territorio. Y exige en particular, la libertad incondicional de la patriota Lolita Lebrón.

Respaldan asimismo las delegadas centroamericanas y del Caribe la patriótica lucha de las mujeres y el pueblo de Panamá por la plena soberanía sobre la Zona del Canal.

Se solidarizan también con las mujeres y el pueblo de Venezuela que enfrentan amenazas y acechanzas por haber ejercido un derecho inalienable: la nacionalización del petróleo.

La lucha de los pueblos del Caribe por eliminar los últimos vestigios del colonialismo en el continente y por su derecho a la autodeterminación, en especial el pueblo de Belice, cuya aspiración a la independencia se ve frustrada por las amenazas de agresión es también apoyada en la Declaración Final de Solidaridad.

Saludan por otra parte, la próxima proclamación de Independencia de Surinam amenazada por las maniobras imperialistas que pretenden impedirla y respaldan al pueblo haitiano que combate la brutal dictadura de Duvalier y exige la libertad de todos los detenidos políticos.

Manifiestan su solidaridad con los pueblos de Guatemala y Nicaragua, de Brasil, Uruguay, Paraguay y otros pueblos de América Latina que enfrentan regímenes sangrientos y llaman a todas las mujeres a reforzar su solidaridad para con ellos.

Los participantes en el Seminario expresan finalmente su seguridad de que la colaboración y el fortalecimiento de los lazos de amistad y solidaridad que unen a las mujeres y sus organizaciones de Centroamérica y del Caribe por una vida más justa y mejor, será un aporte inestimable a la lucha de todos los pueblos por un mundo de libertad, progreso y paz.

Conjunto dedica su **Retablo** de este número a otros temas del teatro puertorriqueño, que vienen a enriquecer la información contenida en nuestro número anterior.

RETABLO HISTORICO DEL TEATRO EN NUESTRA AMERICA

RELACIONES ENTRE LOS TEATROS DE CUBA Y PUERTO RICO EN EL SIGLO XIX

Rine Leal

Descubiertas por Colón en su primer y segundo viajes, Cuba y Puerto Rico fueron las últimas en liberarse de la corona española para caer, como frutas maduras, en el saco imperialista. Simultánea fue su revolución independentista, simultánea su ocupación norteamericana. Esta común historia une el destino de ambas islas y provoca a lo largo del XIX estrechas relaciones teatrales. Sus dos capitales fueron punto obligado de compañías españolas y europeas, vieron desfilar las estrellas del *bell-canto* y lucharon por una escena nacional y popular. A lo largo de la colonia, poco o nula fue la presencia del teatro puertorriqueño en el cubano, pero la imagen inversa ofrece inquietantes temas para el investigador. Aquí me propongo mostrar el influjo de la escena cubana en la hermana Isla.

Los bufos en el exilio

Nuestra influencia más exportable es la bufa. No es de asombrarnos cuando sabemos que los "modestos e iliterales" bufos son, a partir de su exitosa temporada del 68 que los voluntarios terminan a tiros en la masacre del Villanueva el 22 de enero de 1869, el movimiento más coherente y poderoso de nuestro teatro. Con los bufos de Miguel Salas, sucesores de Los Habaneros de *Pancho* Fernández, el género llega a hacerse sinónimo de *todo* el teatro cubano, superando ampliamente sainetes, comedias, dramas y melodramas que llenan las últimas décadas del XIX.

En julio de 1879, apenas apagada la protesta de Baraguá, los Tipos provinciales de Fernández viajan por segunda vez a Santiago de Cuba. La primera ocasión,

octubre de 1868, inauguran el teatrillo. El comercio a los pocos días del levantamiento armado de Céspedes en La Demajagua. Como representan los tipos del país y la música popular (la guaracha *El negro bueno* se cantaría en la manigua) se hicieron sospechosos a la autoridad colonial y se creó un ambiente hostil que preludió los sucesos del Villanueva.

Por una coincidencia histórica, esta segunda presentación de los bufos fue simultánea al comienzo de la Guerra Chiquita, lo que cerró abruptamente la temporada santiaguera, y según se afirma les costó la expulsión de la Isla por el gobernador civil. Y si en junio de 1869 los bufos trabajan (y fracasan) en el teatro Iturbide de México, ahora repetirán su discreta ausencia marchando a Puerto Rico.

No tengo noticias de su temporada en la hermana Isla, pero sí nos queda la constancia documental del estreno de las piezas de Fernández *Doña Caralampia* o *Una sorpresa en el teatro* y *La fundación de un periódico* o *Los negros periodistas* entre el 7 de febrero y el 27 de marzo de 1880 gracias al sello de la censura de Puerto Rico y Guayana, que se encuentra en los manuscritos de la colección Paula Coronado de la Universidad Central de Las Villas, que atesora más de cien manuscritos, la mejor fuente que existe para la investigación del bufo cubano.

Es de suponer que junto a estas obras de Fernández se incluyeran su trilogía *Los negros catedráticos* que marcó un momento máximo del género en el 68 y que se continuó representando a partir de 1879, así como otros de sus títulos perdidos, *Liberales y conservadores*, *Los negros espiritistas*, "obra bufa-catedrática de manifestaciones quirúrgicas y metafísicas", al igual que otros ejemplos que siguen la línea catedrática, es decir, mostrar la alienación del negro y su intento de igualarse en el idioma y cultura a los blancos, sufriendo el espejismo del salto clasista. Fenómeno típicamente colonial y sobre el cual nos

habla modernamente Fanon, el "catedraticismo" prendería en Puerto Rico tan sujeta a la Metrópoli como Cuba.

El bufo puertorriqueño

Es así que tras esta gira de *Pancho* Fernández surge en la cercana isla *Amor a la Pompadour*, obra en un acto en prosa y verso de Rafael E. Escalona, estrenada en San Juan el 17 de septiembre de 1882, donde se utiliza una parodia de *El Tenorio* así como jíbaros o campesinos y negritos catedráticos, un ambiente que recuerda insistentemente las obras cubanas.

El tono paródico, uno de los elementos fundamentales del género, será decisivo en *Flor de una noche*, también de Escalona, estrenada en 1883, remedo de *Flor de un día* de Camprodón, donde aparece de nuevo el catedraticismo, negros congos y carabalíes, terminando con un fin de fiesta bailado por toda la compañía que es el equivalente antillano y bufo del "deus ex machina". La influencia cubana hizo que Escalona (que parece un equivalente boricua de nuestro *Pancho* Fernández) titulase sus piezas respectivamente "jíbara-bufa-catedrática" y "parodia bufo-cómica catedrática".*

La similitud de actitudes teatrales ilustra algo más que influencias al sol del trópico caribeño. Es una prueba de que el bufo responde a la degeneración de la sociedad colonial y que sólo en Cuba y Puerto Rico, últimos reductos de una monarquía ahistórica, tenía asidero y sentido. El bufo refleja la agonía colonial, sus estertores, recoge la alienación catedrática del negro recién salido de la esclavitud pero aún discriminado, y lleva a la escena los tipos del país y su música popular como respuesta al teatro metropolitano simbolizado en la zarzuela o el melodrama, cuando no en

* La información proviene de Antonia Saez, *El teatro en Puerto Rico* (Notas para su historia), Puerto Rico, 1950, pp. 75 y 129.

la ópera italiana o francesa que es utilizada por la colonia como un sutil método de sometimiento cultural.

Una prueba más la ofrece la poca o nula repercusión que esos mismos bufos cubanos ejercen en México que visitan en 1869 y 1884, y donde no pasan de ser calificados de simplezas y tipos exóticos, así como en la misma Tampa donde trabajan en el Club San Carlos, reducto de tabaqueros y exiliados. No creo exista relación alguna entre nuestros bufos y las formas de teatro popular latinoamericano, incluyendo el sainete rioplatense con su *cocoliche*, que responde a otra realidad social y marcada, no por el negro, sino por el inmigrante italiano y el desarrollo capitalista sostenido por ingleses y la denominada "oligarquía vacuna".

El bufo y la independencia

Carezco de pruebas documentales para seguir las huellas del bufo jíbaro en Puerto Rico, pero tal vez el tema ofrezca interés a algún historiador de la escena antillana. Entre Cuba y Puerto Rico parece establecerse una continua corriente teatral y las compañías españolas tocaban con gran frecuencia ambos territorios. También fue Borinquen un punto de trabajo para los grupos cubanos, tales como el de Adela Robreño, Luisa Martínez Casado, Pablo Pildain y Paulino Delgado, quienes abandonan Cuba ante su crisis teatral provocada por la gran tensión política, las dificultades económicas y la competencia desleal de actores españoles. En una palabra, salen de Cuba ante lo imposible de un movimiento dramático nacional.

La última relación está dada de nuevo por los bufos cubanos, aunque toma ahora características políticas. En 1899, el 8 de julio, el cubano Eduardo Meireles estrena en San Juan *La entrega del mundo* o *Fin de siglo*, con música de Vizcarrondo y Tizol, en la que se aplaude la figura de Betances y se escucha el him-

no *La borinqueña* de Félix Astol. La obra fue suspendida violentamente por las autoridades norteamericanas de ocupación, que de este modo se mostraron tan censurables como las españolas. ¿Sería este Vizcarrondo pariente de Andrés y Juan, autores en 1839 de una temprana y ahogada conspiración contra la colonia?

El texto de la obra no aparece en bibliotecas y colecciones cubanas, y quizás una búsqueda en los archivos puertorriqueños ofrezca resultados favorables.

Meireles había nacido en Matanzas en 1865. Nos quedan tres ejemplos de su obra dramática y a juzgar por ellos podemos inferir que sufrió la influencia autonomista como en *Matanzas en camisión* (1894) que es una especie de revista política donde se satiriza los males coloniales pero con óptica reformista. Un análisis objetivo de este repertorio bufo de las últimas décadas del XIX nos revela que más que revolucionarios o defensores de la verdadera nacionalidad cubana frente a la norteamericana o española, estas piecicitas esconden una profunda nostalgia madrileña. Tal vez la obra de Meireles, prohibida por los ocupantes yankees, atacaba a los nuevos invasores para defender el status autonomista de Puerto Rico, pero no puedo ir más allá de conjeturas ante la ausencia del texto. Como tantos otros (Villoch, Olallo Díaz, Cabrera, Quintana) Meireles estuvo desligado de actividades revolucionarias y vivió en Cuba sin problema alguno.

Las relaciones teatrales entre las dos Islas se detendrían a partir de este momento al influjo del naciente imperialismo. Sometidos ambos pueblos a un coloniaje más o menos declarado, el teatro popular se transformó en un sucedáneo, absorbió la neocolonia y devolvió un producto escénico mixtificado y dócil. Los tiempos del Villanueva o de Meireles quedaron atrás, pero Cuba y Puerto Rico esperan su verdadero reconocimiento teatral.

EL TEATRO PUERTORRIQUEÑO DENTRO DEL NUEVO TEATRO LATINOAMERICANO

COLECTIVO NACIONAL DE TEATRO DE PUERTO RICO

A principios del año 1975 se organiza en Puerto Rico el Colectivo Nacional de Teatro, (CNT) grupo de teatro popular comprometido con la liberación nacional y la construcción del socialismo. Integran el colectivo los miembros de los grupos Anamú y Moriviví, que a su vez llevaban varios años de experiencias teatrales en la calle. Decidieron fusionarse en un colectivo para así poder superar deficiencias artísticas y técnicas que adolecían los grupos anteriores y además realizar un trabajo artístico y organizativo más eficaz, acorde con las necesidades de la lucha. Los miembros del CNT son trabajadores y algunos estudiantes a la vez que afiliados y militantes del Partido Socialista Puertorriqueño.

El CNT sale a la calle en mayo del presente año con dos obras: *¿Quién tiene miedo?* y *A puño cerrado*, trabajos colectivos que tratan la realidad sociopolítica del país. Pero antes de entrar en las perspectivas del CNT y su trabajo queremos analizar el teatro popular que le da origen.

Anamú y Moriviví y el teatro popular en Puerto Rico: 1968-1975

Teatro estudiantil

Para mediados del año 1968 un grupo de estudiantes del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico se lanza a los pasillos de las diferentes facultades a representar teatralmente los problemas por los que atravesaba el estudiantado así como a denunciar las maniobras de la administración para reprimirlos.

Poco a poco se va popularizando la labor de este grupo con su participación en los paros estudiantiles, huelgas, piquetes y demás actividades del estudiantado revolucionario puertorriqueño. Así, en el año escolar 1969-1970 pasan a constituir la Compañía del Consejo General de Estudiantes y montan, bajo la dirección de la doctora Victoria Espinoza, la obra *El archivo* de Tadeus Rosewick. Dicha obra, aunque seguía la línea de denuncia y desenmascara-

miento de la represión contra el estudiantado y la burocratización de la universidad, experimentaba con el *happening* en términos de estilo. Esto era un reflejo de la influencia vanguardista del teatro norteamericano.

En noviembre de 1971 la Compañía fue invitada a participar en el Primer Festival de Teatro Latinoamericano celebrado en el Teatro Coop-Arte de Barrio Obrero, Puerto Rico. Anamú, como pasó a llamarse el grupo, escenificó un *collage* de cuentos, canciones e improvisaciones sobre la realidad política del país. Este fue el primer contacto del grupo con las corrientes teatrales latinoamericanas de avanzada y marcó otra etapa en el desarrollo del grupo y el teatro popular en Puerto Rico.

Teatro Popular - Teatro de calle

A raíz de ese encuentro y luego de analizar que el tipo de producción teatral que se daba en nuestro país no satisfacía las necesidades culturales, sociales y políticas que exige un pueblo en lucha por su liberación, Anamú decide dedicar todo su esfuerzo hacia la proyección de un teatro movilizador, educativo y agitado.

Indudablemente, esa decisión conllevaría el desarrollo de un estilo, tipo de producción técnica y una difusión nuevos y ágiles que permitieran hacer un teatro de creación y consumo popular. En fin, aunque inconcientemente, en ese momento se planteaba el desarrollo de una nueva estética.

Hasta ese instante la producción de teatro en Puerto Rico estaba dominada por las compañías burguesas cuyo único propósito, aparte de las ganancias económicas de las presentaciones, era proveerle tabla a una serie de "estrellas" reclutadas de tiempo en tiempo por los empresarios para los distintos

festivales de teatro auspiciados por el gobierno colonial a través de sus instituciones educativas y culturales.

Pero el pueblo puertorriqueño no estaba ajeno al teatro comprometido; para los años veinte y treinta se había dado en el país la agitación del teatro obrero propulsado por grupos socialistas y anarquistas durante aquella primera efervescencia de nuestras luchas obreras.

Así, cuando el grupo Anamú comienza su trabajo en la calle, la experiencia refrescante de representaciones teatrales vinculadas al diario quehacer del puertorriqueño es aceptada calurosamente.

En Comerío, pueblo del interior de la isla perteneciente a la región tabacalera y con una larga tradición de lucha, Anamú hace su primera representación teatral. Ese año, 1972, había surgido un descontento popular por la separación de sus cargos a una serie de sacerdotes progresistas que denunciaban la situación crítica y asfixiante que sufría el pueblo de Comerío. El comité del Movimiento Pro-Independencia (M P I) —antecesor histórico del Partido Socialista Puertorriqueño— en ese pueblo organiza la representación. Ese mismo año los trabajadores de la Puerto Rico Telephone Company (ITT) se van a la huelga y piden la participación del grupo. En esa ocasión Anamú improvisa un "sketch" alusivo a la problemática de los trabajadores y la combatividad que estos demostraban ante los abusos del patrono. Ya se perfilaba un estilo y un método de trabajo y se desarrollaba un teatro con elementos mínimos de utilería y escenografía y con textos elaborados en base a la situación particular y a los hechos concretos que se discutían, organizaban y mediante improvisaciones se teatralizaban.

En el barrio Seboruco de Peñuelas, pueblo de la costa sur del país, otro grupo de trabajadores y estudiantes presen-

taba *¡Basta!*, obra de creación colectiva que recogía los problemas del obrero puertorriqueño. Moriviví, como pasaron a llamarse, irrumpía en el teatro puertorriqueño con su clamor popular.

Durante todo el año 1972 Anamú coordinó su trabajo teatral con el Partido Socialista Puertorriqueño (PSP). A mediados de 1973 ambos grupos se afilian al Partido hasta constituir un área especializada de trabajo del mismo.

Producción y estilos

Es interesante señalar cómo dos colectivos afines ideológica y teatralmente desarrollan estilos distintos. Ambos inician su producción con improvisaciones y creaciones colectivas, pero mientras uno concentra esfuerzos en el montaje de textos ya escritos, el otro enfatiza la elaboración de piezas cortas elaboradas colectivamente.

Anamú inicia su intenso recorrido por pueblos y barrios con la obra *Pipo Subway no sabe reír* del autor puertorriqueño Jaime Carrero y bajo la dirección de Pablo Cabrera. Utuado, pueblo de la región montañosa en el interior del país, fue el primer escenario de *Pipo...* y los estudiantes de la escuela secundaria sus primeros espectadores.

Pipo Subway... es la historia del puertorriqueño en Estados Unidos, y de como éste es influenciado y agredido por una sociedad hostil, discriminatoria y ajena a los patrones culturales caribeños, y cual es la respuesta a esa situación. La obra se desenvuelve en el ghetto de Nueva York. Pipo, hijo de una familia obrera puertorriqueña, quiere una bicicleta y para conseguirla hace diversos trabajos: lavar carros, cargar compras, etc. Ahorra su dinero, pero su madre que vive sola con él, le gasta el dinero en un "trabajo" de espiritismo porque va a tener otro hijo. En

un arranque de rabia Pipo empuja a su madre por la escalera.

Esta obra marca una nueva etapa en el grupo Anamú. Es el despegue de su trabajo en la calle y señala un estilo propio, el cual se va a mantener con los montajes de las subsiguientes piezas. La obra se presentó más de cien veces por toda la isla, en pueblos, escuelas, huelgas y manifestaciones obreras. Al final de cada representación los actores entraban en un diálogo con el público durante el cual se explicaba al espectador el trasfondo económico y social que da origen a la dramatización. Y es con estos diálogos que se comprobaba la efectividad del trabajo. La agilidad del montaje, desprovisto de artificios, y el hecho de que los personajes niños eran representados por actores adultos, (inclusive el papel de la madre de Pipo lo hacía un actor) contribuyeron a su gran aceptación. Aparte de que la experiencia del puertorriqueño en Nueva York es hartamente conocida por todo nuestro pueblo.

En *Pipo Subway* no sabe reír, Anamú encuentra los comienzos de un nuevo teatro crítico, que sustituye la influencia anarquista y exótica del *happening* norteamericano por una atmósfera de realismo social.

Es durante el transcurso de las presentaciones que el grupo va definiendo con más claridad su concepción estética y qué necesidades culturales y políticas tiene que satisfacer. Y a la pregunta de ¿cuál debería ser la función social de nuestro teatro?, Anamú respondió que: "...el teatro como cualquier otra expresión artística, no solo ayuda a explicar la realidad, sino a transformarla... que aporte al desarrollo de nuestra cultura, que movilice al pueblo acorde a sus mejores intereses..."

Para fines del año 1972 Anamú presentó *Aquí es donde el zapato aprieta* y *La lucha empieza*, espectáculo teatral compuesto por cuatro obras; *Historias*

para ser contadas, de Osvaldo Dragún, *Gloria, la bolitera* de Lydia Milagros González, y *El solar*, trabajo colectivo que luego fue sustituido por *La pantomima del hombre que dijo no*.

Las *Historias*... fueron adaptadas a la realidad puertorriqueña y enmarcadas en la problemática colonial, denunciando la represión de que son víctimas los trabajadores y la situación económica del país.

Gloria, la bolitera es la historia del tránsito traumático de nuestro pueblo de la etapa agrícola a la industrialización. Cómo miles de familias emigran del campo a la ciudad porque las centrales azucareras y el resto de la producción agrícola ha sido destruida. Aunque de un enfoque bastante individualista, la obra va tratando los diversos problemas que sufre el trabajador; prejuicios, desempleo, prostitución, participación compulsoria en el ejército yanqui... *Gloria*, la mujer hija de campesinos arrastrada a lo que suponía fuera la salvación, se margina de la sociedad y cae en el juego clandestino. La arrestan y la condenan a diez años de cárcel. Al salir le cuenta su vida al pueblo y enjuicia a la sociedad que la empujó a ese tipo de vida. Pero toda su apreciación la hace desde un punto de vista individual y personalista.

El montaje (simulando la ceremonia religiosa de una secta muy conocida en el país), hizo de la obra una cosa familiar en el sentido de que todos los espectadores habían visto en alguna ocasión ese tipo de ceremonia o habían oído hablar de ella. Con el tiempo la obra varió ligeramente tratando de darle un sentido menos individualista, pero cuando pararon la obra para hacerles los arreglos pertinentes, el resultado fue una nueva pieza.

La pantomima del hombre que dijo no representa la usurpación de nuestro territorio por el yanquí y cómo se vale de todos los recursos para cumplir su propósito.

Todas estas piezas contienen unos elementos muy particulares que iban definiendo el estilo de trabajo del grupo Anamú. La música, un elemento tan arraigado en nuestros pueblos antillanos servía de introducción a las presentaciones así como eslabón que unía las distintas piezas teatrales. El lenguaje claro, sencillo, pero no por esto poco profundo, era entendible por todos los sectores. La dirección resultaba un tanto tendiente al realismo, pero dentro de un montaje desprovisto de utilería y escenografía aparatosas. Y claro el "foro" o diálogo al final de cada representación donde el espectador confrontaba al actor y donde la problemática planteada en la obra se cotejaba con la realidad del público, y este a su vez analizaba entonces no ya la obra sino su propia condición.

Al tiempo que el grupo Anamú presentó *Pipo Subway*... y *Aquí es donde el zapato aprieta*, los integrantes del grupo Moriviví estrenaron la obra de creación colectiva *¡Basta!* Esta pieza en seis escenas dramatizaba algunos de los efectos del colonialismo en Puerto Rico, enmarcados en la problemática capitalista colonial que sufre nuestro pueblo. La obra se desarrolla en un pueblo de la isla, y mientras un narrador va contando sus experiencias las escenas dramatizan problemas como el servicio militar obligatorio, la drogadicción, la prostitución, el desempleo, el alto costo de la vida, la represión a los obreros y el saqueo de nuestras riquezas por los yanquis.

El uso de un vestuario sugestivo, túnicas y ropa de colores vivos y elementos como sombreros, delantales, etc., proveían la atmósfera necesaria sin tener que utilizar un vestuario extenso, y el lenguaje popular y sencillo permitía la rápida comunicación con el público y la identificación de este con los problemas planteados.

La producción de *¡Basta!* es significativa en el teatro popular en Puerto Rico. Es la primera obra trabajada colectiva-

mente que tiene difusión masiva en toda la isla. Aparte de que sentó las bases para un método de trabajo teatral. Mientras Anamú se concentró en montar obras ya escritas, haciéndoles las adaptaciones necesarias, Moriviví dirige sus esfuerzos a producir teatro agitado y didáctico creado por el propio conjunto.

En 1973 se celebró en Puerto Rico un festival de teatro en la categoría de autores nuevos en el cual Anamú participó con la *Flag Inside* de Jaime Carrero. Dicha obra planteaba la problemática del servicio militar obligatorio en una familia puertorriqueña y el conflicto que produce el último deseo del hijo muerto en Vietnam mientras servía al ejército yanqui. Esta obra se montó para el festival y una vez terminado este cesó de presentarse, pero fue la primera vez que las instituciones del gobierno accedieron a la participación del grupo en actividades auspiciadas por ellos.

Aunque ya para esta época ambos grupos trabajaban con el Partido Socialista Puertorriqueño, el trabajo era más o menos improvisado. Los grupos de teatro decidieron coordinar sus tareas mediante un organismo del Partido estructurado con ese propósito. De ahí en adelante todas las representaciones de los grupos en el país se hicieron en coordinación estrecha con el Partido y sus organismos en los distintos pueblos y comunidades obreras.

Después de montar *León arriba y león abajo*, experimento de teatro infantil, Moriviví recoge los planteamientos sociales, políticos y económicos más relevantes de la lucha de nuestro pueblo contra los planes de saqueo de nuestras riquezas minerales y el establecimiento de un centro de acopio y distribución de petróleo en el país en la obra *El chou de la hora cero*. Este nuevo trabajo colectivo del grupo Moriviví utilizaba el formato de los programas populistas televisados por las emi-

soras en Puerto Rico. Y por medio de diferentes escenas denunciaba la intervención yanqui y la alternativa socialista ante tal situación.

Quizás el período 1973-1974 fue uno de los más productivos en el teatro de calle puertorriqueño; centenares de funciones se dieron a todo lo largo y ancho del país e inclusive en Estados Unidos; donde el grupo Moriviví realizó una gira en coordinación con la seccional del PSP

En Cabo Rojo pueblo en la costa sur-occidental de Puerto Rico, el grupo Anamú tiene su primera experiencia de creación colectiva con la comunidad visitada. Para esa época, fines de 1973, un tanquero había derramado millón y medio de galones de petróleo crudo en las costas del sur oeste de la isla afectando severamente a los pescadores residentes en el litoral de Cabo Rojo. Anamú se encontraba de visita haciendo unas presentaciones para los habitantes. Al finalizar la función del sábado en la noche, durante el foro, los pescadores se acercaron inquiriendo si los actores podían actuar en una asamblea de la comunidad a celebrarse el día siguiente en el sector Bahía Sucia, uno de los lugares mas afectados por el derrame. El interés de los pescadores era representar teatralmente toda la situación que ellos atravesaban para de esa forma integrar a toda la comunidad en la lucha.

Los actores se reunieron con los pescadores y ordenaron los hechos desde el derrame, la politiquería oportunista de los coloniales, las protestas, y cómo ese incidente era sólo una muestra de lo que traería el proyectado complejo petrolero. Luego se improvisaban escenas y se fue montando la obra con la participación de los pescadores.

Junto con *El chou*. . . , *Bahía sucia-Bahía negra*, como pasó a llamarse la pieza, recorrió toda la costa oeste del país, como parte de la campaña que desarrolló el PSP para detener los planes impe-

rialistas de convertir a nuestro país en una estación de trasiego petrolero.

Para la Primera Muestra de Teatro Mundial, celebrada en Puerto Rico, Anamú y Moriviví unen recursos y junto al grupo musical Taoné montan *Línea viva*, experimento de teatro total, inicialmente elaborado por Walter Rodríguez, Maritza Pérez y Jorge Rodríguez. Mediante el teatro, la música y el cine, (colaboración del Taller Tirabuzón Rojo) en esta obra se plasmaba la denuncia a la crisis del colonialismo desenmascarando la educación, el desempleo, la contaminación ambiental y presentando la lucha por un sindicalismo progresista. Las experiencias obtenidas durante este trabajo sentó las bases para que un año más tarde ambos grupos teatrales formaran el Colectivo Nacional de Teatro.

Moriviví entra en el montaje y producción de *De compras* del escritor guatemalteco Manuel José Arce, adaptando el texto a sus necesidades y recursos. El montaje enfatizaba la proyección de cómo la ideología de la clase dominante penetra todos los sectores sociales en un momento histórico dado.

Anamú, mientras tanto, trabajaba con el texto de *El asesinato de X*, obra de creación colectiva del Libre Teatro Libre de Argentina. En el estudio y montaje de esta obra Anamú plasma un método de trabajo teatral. La elaboración de un cuento en base al texto y la dramatización de las escenas en un orden no cronológico, era la base de este sistema. No trabajaban con la improvisación antes de fijar una escena determinada, sino que el director, en este caso el compañero Juan Miranda, que había dirigido *Flag Inside*, les planteaba su idea del montaje de las escenas y los actores la trabajaban siguiendo sus instrucciones. En esta obra Anamú incorpora un elemento que los compañeros de Moriviví ya habían probado, la sátira mediante los elementos de la televisión. Durante el verano de 1974 Anamú se limitó a presentar las obras que ya tenía montadas, mientras que Mori-

viví montó *Los migrantes*, inspirada en la visita que hizo el grupo a Estados Unidos, donde se denuncia la situación de los obreros migrantes en las fincas agrícolas del este de Estados Unidos.

A fines del año 1974 se desarrolla en el país una intensa huelga que llevó a la calle a miles de trabajadores de dependencias gubernamentales, como la Autoridad de Acueductos y Alcantarillados y la Autoridad de Fuentes Fluviales. Durante este tiempo los actores de ambos grupos improvisaron una serie de piezas agitativas acordes con la situación del momento y popularizando la gesta obrera.

El colectivo nacional de teatro

El propósito fundamental del Colectivo es hacer teatro comprometido con el cambio de la realidad puertorriqueña, pero teatro con un nivel estético y político que logre impactar favorablemente en todos los sectores de la sociedad. Intenta el Colectivo, servir de vanguardia artística en el país abriendo brechas mediante el teatro y otras expresiones afines. Se podría decir que esas metas las hubieran podido alcanzar los grupos anteriores sin la necesidad de fusionarse. Nosotros después de analizar las condiciones y posibilidades de cada grupo vimos que nuestro trabajo carecía de ciertos requisitos indispensables, como lo son actores bien formados artística y políticamente, técnicos, compañeros con posibilidades de elaborar textos y finalmente un equipo de dirección escénica. Ahora bien, cada grupo mantenía en su seno compañeros con esos requisitos, pero siempre quedaba cojo en algún aspecto. Y viendo que el trabajo de Anamú y Moriviví había ayudado a la formación de otros conjuntos de teatro popular, así como a la consolidación y radicalización de algunos de los ya existentes, pensamos que la reducción en términos numéricos de grupos no afectaría la proyección del

teatro popular en el país. También apreciamos que consolidando ambos grupos en uno, ello permitiría el desarrollo en dos niveles: uno profesional y una para-profesional.

Desde su iniciación en el teatro los miembros de los grupos de teatro popular se han mantenido en sus ocupaciones dedicándole el tiempo "libre" a su trabajo teatral. Y esto ha sido así no por capricho o deficiencia artística que les impidiera "competir" favorablemente, sino por una particularidad del teatrero en Puerto Rico. Esta es que para poder vivir el actor o actriz, si no entra en el limitado campo de la televisión y el teatro pequeñoburgués, tiene que desempeñarse en lo que mejor pueda.

Esta traba al artista puertorriqueño se magnifica cuando se trata de artistas totalmente identificados con la independencia y el socialismo. El CNT está sentando las bases económicas y técnicas que permitirán a un sector del Colectivo desempeñarse totalmente en el teatro. Se vislumbra un equipo de trabajo que dedicará todo el tiempo a los menesteres del teatro y podrá ampliar el radio de acción del grupo, ya que anteriormente, por ejemplo, el grupo no podía

participar todas las veces que hacía falta en fábricas y escuelas, porque sus integrantes estaban trabajando. A la vez el CNT proveerá para que aquellos compañeros que no puedan trabajar a tiempo completo en el teatro se mantengan en la actividad teatral.

Con la experiencia adquirida en los años de trabajo de Anamú y Moriviví, el CNT desarrolla un método de trabajo colectivo, que se basa en la improvisación teatral de textos o documentos recopilados y analizados colectivamente. Luego de la improvisación un compañero elabora el texto que se monta bajo la orientación del director. Este sistema con alguna que otra variante fue el que utilizamos para el montaje de *¿Quién tiene miedo?* y *A puño cerrado*.

Finalmente, con la incorporación del trabajo teatral a las distintas esferas de acción política del Partido Socialista Puertorriqueño introducimos un elemento adicional en la lucha de liberación. Ahora el PSP cuenta con un organismo artístico que coordina y proyecta el trabajo de los artistas en el Partido, a la vez que vamos dilucidando la importancia del artista en la lucha y la función del artista en el Partido.



**EL TEATRO ES CREACION NACIONAL Y NO EXISTIRA
TEATRO EN UN PAIS QUE NO PROMUEVA
Y ESTIMULE SU DRAMATURGIA**

ENTREVISTA CON CESAR RENGIFO

Carlos Espinosa Domínguez

Presentar a César Rengifo (Venezuela, 1915), esbozar sus datos biográficos con la carga de solemnidad que se acostumbra en estos casos es una labor enojosa y condenada al fracaso.

Uno puede intentar y comenzar diciendo que Rengifo es una de las figuras más valiosas y multifacéticas de la cultura de su país; que como pintor ha desarrollado una obra sólida, combativa, de gran sensibilidad y aliento social, sin concesiones ni momentos vacilantes; que cursó estudios de artes plásticas y muralismo en Caracas, Chile y México; que ha expuesto en varios países y obtenido numerosos premios; que reali-

zó una intensa actividad periodística en importantes diarios venezolanos, de 1939 a 1948; que su obra dramática es tal vez la que más prestigio le ha ganado por todo el continente; que su dedicación lo llevó a fundar el grupo Máscaras y que ha escrito muchas piezas que constituyen una visión muy personal de la doliente historia de su patria: desde el choque de los indígenas con los conquistadores, pasando por las guerras de independencia y las luchas federales, hasta el drama del petróleo; incluso basta mencionar algunos títulos: *Lo que dejó la tempestad*, *Buenaventura Chatarra*, *Los hombres de los cantos amargos*.

Pero al final, uno se da cuenta del inútil esfuerzo por apresar en unas cuantas líneas la inquieta personalidad de este caraqueño de juveniles sesenta años, que vino a Cuba a asombrarse y contemplar con ojos de niño maravillado la nueva vida que aquí se construye y de la que partió "con el ánimo nutrido de tantas y tantas cosas maravillosas", de este pintor al mismo tiempo que poeta, con mucha frecuencia dramaturgo, periodistas cuando hizo falta, maestro y animador si se presentaba la oportunidad, creador comprometido siempre. Y entonces se convence uno de que es mejor concederle la palabra al artista, dejarnos conducir por el potro brioso y alado de su charla franca, aguda e interminable, salpicada de la mejor esencia popular, y escucharle hablar de su teatro, de la creación colectiva, de Brecht, de nuestras raíces indígenas...

Un teatro de insurgencia, cargado de proposiciones formales nuevas para América Latina

El teatro latinoamericano atraviesa por una de sus etapas quizás más interesantes, en cuanto a la expresión del lenguaje y a su contenido. Se advierten multitud de corrientes, numerosas proposiciones formales y se acusan en él las diversas tendencias ideológicas que pugnan en nuestro continente en la hora que estamos viviendo.

Esta situación eclosiva, y a la vez de multiplicidad de expresiones, del teatro latinoamericano se produce como consecuencia directa de la situación de agudas crisis internas por las que cruza América Latina; agudización de contradicciones de clases y del conflicto primario entre toda nuestra América y el imperialismo. Esto ha provocado que en gran parte de los teatristas, los actores, los directores, la gente que hace teatro en Latinoamérica, se haya producido una toma de conciencia acerca de la necesidad de hacer un teatro que exprese nuestras realidades y que contribuya, en cierta manera a cambiarlas.

Por otra parte, los sectores predominantes que propagan las ideas de dependencia cultural, se han preocupado también por tomar el teatro en sus manos como medio de comunicación colectiva que es, para emplearlo así en las tareas de alineación que esos sectores, internos y externos, ejercen sobre las grandes masas del continente.

De ahí que veamos en América Latina cómo frente a un teatro de insurgencia, frente a un teatro cargado de proposiciones formales nuevas y además de ideología, se muestre, se presente un teatro que no dice nada, un teatro que trata únicamente de halagar al público, de hacerlo reír y distraerlo; o bien un teatro que persigue alejar a la juventud hacia un falso hedonismo, hacia la disolución de valores; y, sobre todo, un teatro donde se oculta, tras un aparente lenguaje revolucionario, tras engañosas formas innovadoras, posiciones ideológicas convenientes a los intereses de las clases más poderosas.

Los enemigos de nuestra cultura, en sus propósitos de dependencia, de transformar cada día más nuestra cultura en una cultura dependiente, han sido muy sutiles en su penetración, en sus reacciones. Precisamente tratan de hacer creer a los jóvenes que el arte teatral verdadero, válido, es aquel que tiene como única preocupación las innovaciones formales, y, por supuesto, han propugnado esta tendencia, le han dado toda la publicidad posible, con el objeto de inducirlos a hacer un teatro puramente formalista; un teatro donde sólo prive la preocupación por nuevos lenguajes escénicos. Y como es natural, tratando de que estos jóvenes desprecien, o por lo menos marginen o coloquen en un lugar secundario, el contenido ideológico positivo de su teatro.

Por ninguna parte aparecía la búsqueda de nuestras raíces teatrales

Hubo un período en el teatro latinoamericano en el que cayeron sobre él como un

alud, todas las experimentaciones y corrientes teatrales que estaban de moda, por ese entonces, en Europa y Norteamérica. Esto se hizo precisamente con propósitos muy claros y muy bien estudiados. De esa manera se evitaba, se marginaba la posibilidad de que América Latina encontrara su propio lenguaje teatral, sus propias formas dramáticas, y, sobre todo, que a través de ella se expresara la totalidad de conflictos, la vida conflictiva que en este momento cruzan los pueblos latinoamericanos.

Y así vimos como las experiencias de Grotowski, sobre todo, y otras que estaban haciendo furor en París, en Londres, y en los Estados Unidos, llegaron de inmediato a nuestros países, y los teatristas latinoamericanos comenzaron a practicarlas con un afán imitativo inusitado. Por todas partes aparecían grotowskistas y otros que trataban de buscar las corrientes de Beckett, de Ionesco, de Genet, y, claro, por ninguna parte aparecía la búsqueda de las raíces de nuestro teatro y los caminos mediante los cuales nos expresaríamos con absoluta autonomía creadora.

Felizmente, esto ya va pasando y en la medida en que nuestra gente de teatro se concientiza hacia el papel que el teatro debe jugar en el momento actual en América Latina y dentro de la cultura progresista universal, aquellas tendencias, aquellas posiciones de imitar modas, posiciones serviles hacia lo que se nos quería imponer, van dando paso hacia una actitud, yo diría, de encuentro con nosotros mismos, a una presencia de dignidad política. Sin embargo, esto no quiere decir que el teatro latinoamericano actual se haya independizado del todo de ese vasallaje de modas y corrientes.

Hay búsquedas, tentativas por hallar un lenguaje en verdad propio, una búsqueda de las formas propias de expresión. Y esas formas y ese lenguaje propios vendrán precisamente cuando nos apoyemos en nuestra realidad e indaguemos en nuestras raíces.

Es indudable que cuando se produzca ese encuentro positivo con nuestras realidades y con nuestras propias raíces, surgirá un teatro latinoamericano, no totalmente encontrado, no totalmente logrado, pero sí ya en el camino de esos logros.

Hay un camino largo, una ruta larga por trazar, y de seguro, en ese tránsito lograremos esa forma y ese lenguaje que necesita el teatro latinoamericano contemporáneo.

Técnicas teatrales provenientes de un sistema que está en sus últimos estertores

Y es lógico que surja una cuestión sumamente necesaria de plantearse y se refiere a si esas corrientes teatrales europeas y norteamericanas han sido enriquecedoras o, por el contrario, negativas para el teatro latinoamericano. Porque a veces caemos en los dogmatismos y en los esquemas de negar de un modo rotundo que la presencia de estas corrientes, detrás de las cuales venía, es indudable, la intención de dependencia cultural y de penetración ideológica, aportó algo a las posibilidades de desarrollo de nuestro movimiento teatral.

Tanto los experimentos de Grotowski, como el conocimiento de las obras de Jean Genet, de Ionesco, de Beckett, de Alfred Jarry, etc., han contribuido a enriquecer, desde un ángulo formal, las perspectivas y caminos del teatro latinoamericano. Y en las últimas obras de nuestros dramaturgos y en las más recientes puestas en escena de nuestros directores se notan esas huellas.

Y lo importante es que sepamos asimilar muy bien esas influencias, que hagamos muy bien su digestión, y tomemos lo que pueda nutrirnos, lo positivo, y desechemos lo que no tiene validez para nuestra realidad latinoamericana y que al contrario, daña el desarrollo de nuestro teatro y las transformaciones ideológicas que tenemos que hacer dentro de él.

Ahora bien, no debemos olvidar al abordar este tema que tanto Beckett, como

Ionesco, como Jodorowski, como Genet, como Grotowski, corresponden a otros niveles de cultura, a un sistema que está en crisis, a ciertos estamentos culturales que están en agonía, que están marchitándose. Y difícilmente pueden ensamblarse sin una decantación a fondo, en nuestro contexto continental. Yo diría que en muchos casos, estas técnicas nuevas, este lenguaje, provenientes de un sistema que está en sus últimos estertores, pueden más bien dañarnos.

Por eso, insisto en que al estudiárseles y al tomarlos, se tenga una conciencia lúcida de su significado histórico, tanto desde el punto de vista de la forma como del contenido (y esto no significa que yo desvinculo forma y contenido), desde el punto de vista de la totalidad de lo que expresan. Al hacer uso de ellas hay que hacerlo con mucho cuidado y pensando siempre que nosotros requerimos en este momento convulso, crítico, un lenguaje surgido de nuestra realidad de una manera auténtica y capaz de intensificar las motivaciones hacia los profundos cambios que reclama América Latina.

Nuestras raíces teatrales deben ser aprovechadas

Sin dudas que aún faltan los estudios metodizados y profundos acerca de la historia de nuestro teatro, acerca de su pasado. Lo poco que se conoce, sin embargo, nos permite ver que sí existe una tradición teatral en la cual apoyarnos. Quedan rasgos de la tradición teatral indígena, sobre todo, en Perú, en México, en Centroamérica, y algunas ceremonias dramáticas muy primitivas en otros pueblos. Son raíces que deben ser aprovechadas.

Lo que pasa es que hasta ahora ha habido pocas tentativas de estudios e investigaciones sobre ese tema. Y yo creo que en la medida en que esas investigaciones y estudios avancen, iremos encontrando que, dentro de esa tradición, dentro de esas formas teatrales que se produjeron sobre todo a nivel popular,

podremos encontrar maneras expresivas que todavía tienen validez, entre otras cosas, porque están verdaderamente enraizadas con el carácter de nuestros pueblos.

Por ejemplo, podríamos hablar de las ceremonias dramáticas primitivas que todavía subsisten en Venezuela concretamente. Ceremonias como las *turas*, donde se manifiestan elementos mágicos, elementos míticos y, sobre todo, elementos vinculados a la vida de las comunidades. Eran ceremonias de guerra, de caza, de carácter sexorreproductivo, dedicadas a deidades protectoras de la naturaleza: de las aguas, de la flora, de la fauna.

Las *turas* son bailes con ceremonias dramáticas, y se practican aún en los estados Lara y Falcón. Vienen de los indígenas y se han transculturado en el proceso de la colonia y los años posteriores, hasta llegar a nuestros días. En ellas se emplean instrumentos musicales típicos de Venezuela, hechos a base de calaveras de venado, de huesos de animales y de carrizos horadados y guaruras.

Durante la ceremonia se hacen dos *turas*: una, llamada *tura grande*, en la que no permiten a nadie que sea ajeno al ceremonial, y otra *pequeña*, que ha ido degenerando un poco, de manera que el público puede participar. Allí se guarda una ordenación sumamente rígida, dirigida por capitanes. Participan hombres y mujeres, que realizan una serie de movimientos coreográficos que tienen un significado mágico. Significado mágico que ya ha perdido su pureza al irse mezclando con otros elementos, pero aún así todavía se puede ver cómo sus orígenes, sus raíces estuvieron vinculados a la vida de la sociedad, a la urgencia de la conservación de las aguas y de las cosechas y de la protección de los elementos dañinos.

Las *turas* son, en su forma, ceremonias muy agradables y hermosas, porque tienen pasos de baile muy extraños, no se parecen a los bailes de otras ceremonias dramáticas actuales. Y quizá sean

la expresión dramática donde, pese a las mezclas, se conservan rasgos acusados de su primitivismo.

De la época colonial también quedan señales de actividades teatrales importantes. Hay el que en Cuba se llama *teatro de relaciones*; esa forma de teatro se producía en Venezuela, aunque con diferentes características, porque ya no era un solo actor, sino que intervenían varios, después de danzas carnavalescas un poco orgiásticas. Estas ceremonias se representan todavía en ciudades como Ciudad Bolívar, en la antigua Angostura y en otras poblaciones del oriente venezolano como Cumaná y Carúpano.

Tratan temas eminentemente populares y vinculados a la vida y a las situaciones de ese momento. Sus temas son triviales: críticas a los amores entre los jóvenes, a la beatería religiosa, a los chismes del pueblo, en fin, que son ceremonias muy vinculadas a la vida y a las tradiciones de esas comunidades.

Se hacían en determinada época, a veces en carnaval o días feriados. Salían en comparsas, vestidos con trajes de colores llamativos, e iban por las calles hasta llegar ante la casa de alguna persona importante o de alguna persona conocida en la localidad. Y entonces comenzaba la representación, se puede decir que casi improvisada, sin texto: tres o cuatro actores se ponían de acuerdo sobre el tema general que iban a abordar, y comenzaban los diálogos, acompañados, a veces, de cantos y bailes.

Hay, además, otras ceremonias vinculadas a la Navidad y a la pasión de Cristo. Una de ellas es la denominada *Paradura del Niño*, que consiste en poner al Niño Jesús en un pesebre y, de pronto, se desaparece, alguien se lo lleva. Y comienza entonces toda una romería por encontrarlo. Buscan por todo el pueblo y cuando lo encuentran regresan con él al pesebre, tirando fuegos artificiales, tocando música, bailando y al final, embriagándose. Y yo pienso que esto debe

tener alguna raíz, alguna vinculación con ceremonias indígenas ya desaparecidas, porque los conquistadores tuvieron mucho cuidado de mezclar las ceremonias indígenas con otras del culto católico.

En Venezuela, por ejemplo, existe un culto que hacían los indígenas de ciertas regiones centrales, consistente en bailes y danzas, así como una serie de festividades con motivo de la aparición en el cielo de la Cruz del Sur. Ellos sabían que una vez que aparecía esta constelación, se iniciaban las lluvias. Y lógicamente, vinculaban el fenómeno celeste con las buenas o malas cosechas. De ahí que hicieran ceremonias a esa constelación, en las cuales cantaban, danzaban y se emborrachaban.

Los españoles transformaron estas ceremonias indígenas en ceremonias católicas, fabricando sencillamente una cruz y colocándola en un altar. Y de esta forma, les inducían a danzar y cantar no a la constelación, sino a la cruz.

Esta ceremonia todavía se realiza en mi país, pero no es más que un jolgorio, un baile donde cantan coplas, tocan guitarra y otros instrumentos nacionales, y se llama el baile de la Cruz de Mayo, porque se celebra durante todo el mes de mayo. Pero sus raíces están en las ceremonias indígenas a la Cruz del Sur.

Muchas de estas formas dramáticas se compendieron en otras más evolucionadas, que guardan relación con los autos sacramentales europeos, los misterios, etc. En Venezuela tuvieron su expresión en acciones teatrales que se conocen por *Jerusalenes*. Estas ceremonias no han sido bien estudiadas; algunos costumbristas se han referido a ellas, pero únicamente con ánimo de destacar su contenido gracioso, picaresco. Pero no se le ha hecho un análisis teatral serio a estas manifestaciones teatrales, tan venezolanas, tan criollas, y que son importantes, además de resultar muy agradables.

Yo, cuando muy pequeño, pude ver uno de estos *Jerusalenes*, y realmente eran casi autos sacramentales, pero donde

se mezclaba la burla, la crítica, la sátira y la picaresca populares. De ahí su contenido nuevo y su forma también nueva.

Se hacían en corrales y en casas prestadas al efecto, o bien en salones grandes, o hasta en grandes espacios abiertos. Trataban sobre la vida de Cristo, eran un resumen de aquellos viejos autos medievales, y tomaba parte toda la comunidad. Esto fue a finales del siglo pasado, y se mantuvieron hasta las primeras décadas de nuestro siglo.

Intervenían gentes de la comunidad que se improvisaban como actores, pocas veces intervenían actores profesionales. Y precisamente esa actuación improvisada de gentes del pueblo le daba un carácter popular, de participación colectiva, a ese tipo de teatro.

Estas experiencias teatrales del pasado nos pueden ayudar en lo que estamos buscando insistentemente

Por eso yo creo que en la medida que estudiemos todas esas manifestaciones populares del teatro, en la medida en que indagemos sobre sus características y raíces, aparecerán los hilos conductores que nos lleven a comprender que la actual corriente teatral que se está haciendo en América Latina y que llamamos creación colectiva, sí tiene antecedentes, sí tiene algunas raíces, que no está surgiendo, en sus aspectos formales un poco caída del aire, desvinculada del pasado. Yo creo que muy sutilmente, muy levemente, muchas huellas del pasado se están actualizando en estas formas que ahora se desarrollan.

Esas experiencias pasadas pueden darnos muchas motivaciones para comprender y lograr mejor las relaciones teatro-público y teatro-comunidad. Porque en esas representaciones se producía una correspondencia casi total entre los actores y los asistentes, había una verdadera comunicación, que hacía que el teatro procediera de tal manera que a ve-

ces se presentaban, por ejemplo, dos o tres Jerusalenes en el año, y se estaba hablando de ellos durante todo ese tiempo, y había un gran entusiasmo por preparar las nuevas representaciones. Y cada quien se veía reflejado un poco en los sucesos de la escena.

Y estas experiencias teatrales del pasado nos pueden ayudar, creo yo, en lo que ahora estamos buscando insistentemente, que es lograr una vinculación estrecha entre público y acción teatral. Porque en efecto, en aquellas ocasiones se lograba esa unidad, una unidad tan extraordinaria que casi se puede decir que el público mismo participaba de la acción dramática, no como actor, pero sí motivándola. A veces, el público peleaba con los actores, les decía denuestos, críticas, y se lograba ligar estrechamente a los espectadores con lo que sucedía en la escena.

La creación colectiva significa la incorporación orgánica de los problemas de la comunidad al teatro

Entre las nuevas formas expresivas del teatro latinoamericano se ha presentado una corriente teatral a la que yo atribuyo una gran importancia: *el teatro de creación colectiva*. Pienso que es de las formas más trascendentales, porque significa la incorporación orgánica al teatro de grandes masas y, sobre todo, la incorporación orgánica de los problemas de la comunidad a la actividad dramática. Y más que incorporar, les enseña a tomar el teatro como un instrumento para conocer, profundizar y resolver sus propios problemas; así como para hallar mejores caminos.

Por otro lado, estas experiencias de creación colectiva tienen gran significación, si comprendemos que a través de ellas, se está creando un teatro de enfrentamiento al teatro oficioso, al teatro de élite y al teatro que hace el juego a la dependencia cultural.

Pienso que esas búsquedas pueden lograr una verdadera autenticidad para

nuestro teatro. A través de las mismas se abren alentadoras posibilidades para un teatro más activo, más intenso y más rico.

Frente a los valores que confiero a la creación colectiva, creo que también tiene una cantidad considerable de riesgos y peligros que pueden perjudicarla si no se atiende a tiempo. Uno de los principales es la difusión del desprecio por el texto dramático y hacia el dramaturgo, hacia el autor. Esto podría ser grave porque sembraría la confusión y la frustración entre los que se dedican a escribir aisladamente. El escritor de teatro se sentiría así menospreciado y los jóvenes con inquietudes teatrales se encontraría sin estímulos y sin sentido para crear sus obras de manera personal. Además, eso traería el peligro de que de muchas obras colectivas no quedara el texto definitivo, lo que contribuiría al empobrecimiento de la dramaturgia latinoamericana en su aspecto literario. Por eso creo que en esta etapa experimental, la creación colectiva debe tomarse con serenidad y con los debidos estudios y consideraciones.

Otro de los hechos desfavorables a su desarrollo es el menosprecio del estudio y trabajo teatrales, basados en un oficio bien dominado. El teatro colectivo puede prestarse a la improvisación, al facilismo en la puesta en escena, y este abuso de la precariedad de medios puede restarle riqueza a ese elemento compendiador de expresiones artísticas que es el teatro. Los actores llegarían a pensar que basta subir al escenario y esbozar algo para que se produzca el hecho teatral.

Considero que a estas alturas sería saludable organizar encuentros, conversaciones, intercambios de opiniones y puntos de vista en torno a los pros y los contras de la creación colectiva. Y sobre la síntesis de todo lo que se logre poner en claro, seguir adelante. De otra manera, si no se hace este balance, podemos incurrir en errores que con el tiempo se harán insuperables.

Las experiencias de Buenaventura, de García, del Libre Teatro Libre y de tantos más que en Colombia, Venezuela, Cuba, Argentina, hacen este tipo de experiencia, deben ser ya valoradas, procesadas y activadas para tomar posiciones correctas frente a ellas y desarrollarlas.

Creación colectiva con propósitos ideológicos diferentes

La creación colectiva nace como una propuesta del teatro de las grandes mayorías de izquierda. Esto no significa que solamente las masas revolucionarias se valgan de este recurso. También otras capas han aprovechado estas formas de teatro colectivo, aunque de un modo distinto y con propósitos ideológicos diferentes. Tenemos los casos de *Oh, Calcutta*, de *Hair*, en las cuales se usan algunas formulaciones de la creación colectiva, aprovechadas para hacer teatro seudorrevolucionario, con propósitos de demagogia que tienden a confundir.

En esas obras se utilizan sutilmente las expresiones populares y de teatro colectivo para realizar un arte anti-pueblo y anti-revolucionario. Y algo como el teatro colectivo que surge en el seno de masas, de colectividades que buscan su reivindicación como un instrumento concientizador, se convierte en *Hair* y *Oh, Calcutta* en un instrumento para estimular, para motivar apetencias eróticas, apetencias de una vida disipada, sin preocupaciones, inmerso en los halagos y superficialidades de la sociedad de consumo.

Brecht está ejerciendo una notoria influencia en el teatro de vanguardia en América Latina

De entre las corrientes teatrales europeas, es bueno hacer una referencia especial a Bertolt Brecht. El dramaturgo alemán ha ejercido y está ejerciendo una notoria influencia en el teatro de van-

guardia en América Latina. Y al decir de vanguardia quiero significar el teatro de avanzada progresista, el teatro de planteamientos revolucionarios que se produce en todo el continente.

Sin embargo, considero que en muchos casos se ha tomado a Brecht de un modo muy improvisado, muy simple, sin un estudio serio y profundo. Y como consecuencia, en numerosas ocasiones se ha tergiversado a Brecht, se le ha mistificado y no se ha ofrecido al público el auténtico Brecht.

Ha habido problemas en la interpretación del planteamiento brechtiano del "alejamiento" y de la no-emoción del actor. Muchos teatristas latinoamericanos han entendido por eso que el teatro de Brecht debe hacerse como un teatro frío, como un teatro gélido, como un teatro completamente separado del espectador. Es decir, que el concepto de la alienación formulado por Brecht lo han tomado de manera equivocada y creen ya que puede establecerse una pared divisoria entre el público y los actores. También se comprende y se estudia mal el contenido metafórico de Brecht, y se lleva a la escena un Brecht confuso, del cual el público sale sin entender nada de lo que quiso expresar el gran autor alemán. Además, cabe anotar que se ha seguido muy al pie de la letra el sentido de la palabra *divertir*, partiendo del juicio de Brecht de que el teatro debe ser un espectáculo para entretener. Y los montajes de sus obras se han convertido en un espectáculo lamentable, lleno de malos chistes, de malas proposiciones que inducen al espectador, al asistente al jolgorio, al divertimento y no a pensar como quería Brecht.

Pese a todas estas tergiversaciones y malos entendidos en torno al teatro brechtiano, algunos teatristas latinoamericanos lo han estudiado con seriedad y han obtenido muy buenas enseñanzas y experiencias, las que están aplicando válidamente en las puestas en escena no solo de las obras de Brecht, sino de otros autores latinoamericanos. Esto ha contribuido a enriquecer nuestro tea-

tro, y yo diría que a enriquecerlo mucho más que Ionesco, Beckett y Genet, por cuanto su influencia no toca sólo a la puesta en escena sino que atiende a la importancia del contenido ideológico de las obras y que ese contenido quede bien expresado, usando un lenguaje escénico puro, directo, capaz de proyectarse al espectador de un modo total y pleno.

Querer copiar a Brecht es históricamente incorrecto

Sobre esto algunos opinan que se puede hacer un teatro latinoamericano calcado de los métodos brechtianos. Brecht escribió para Alemania, en un momento histórico muy singular, y, quererlo copiar en todos sus detalles sería históricamente incorrecto. De Brecht hay que tomar mucho de aquello con lo que enriqueció la dramaturgia universal, pero sin tener hacia él una actitud de total aceptación y servilismo. Y repito que no es correcto desde el punto de vista histórico, como no lo sería el adaptar todo el sistema Stanislawski o todo el sistema Meyerhold, a nuestro movimiento teatral. ¿Por qué? Porque nosotros tenemos una valoración diversa, yo hasta diría que una composición étnica un poco más compleja, y esto demanda sus propias soluciones, sus propios métodos, sus propios estilos, capaces de asimilar lo bueno de Brecht y de los grandes dramaturgos y directores extranjeros. Pero de ninguna manera el traslado mecánico.

El teatro latinoamericano ha tomado nuevos rumbos gracias al aliento vivificante de Brecht

En la actualidad, los dramaturgos y teatristas de América están aprovechando no sólo las corrientes europeas, sino también las asiáticas. Hay mucho del NOH, en sus aportaciones, gestuales; mucho del teatro chino; y mucho del

teatro hindú. El Teatro Negro de Praga ha realizado algunos aportes en cuanto a ciertos recursos efectistas, a ciertas acentuaciones expresivas. Pero pienso que quien más se está sintiendo es Bertolt Brecht.

Y se está sintiendo en dos direcciones: en la creación de una metodología, más que de un método del montaje y en el enriquecimiento ideológico del texto dramático, sin olvidar los principios de espectáculo que hacen de la comunicación teatral una actividad agradable. Ahí es donde están sus mayores aportes.

Lo comprobamos al analizar algunas representaciones después del conocimiento del método brechtiano. Personalmente yo he podido observar algunos montajes de las provincias venezolanas, en los que persistían las huellas del sainete español, de ese teatro anterior al 98 donde prevalecían situaciones falsas, donde los actores, cuando morían en escena, movían las piernas y ponían los ojos en blanco, y donde había una mezcla desordenada de lo peor del romanticismo francés y del decadente romanticismo español. Gracias al aliento vivificante de Brecht, este teatro ha tomado nuevos rumbos, se ha remozado y transformado en un teatro menos estático, menos convencional, en un teatro más apegado a la vida misma. O sea, que Brecht nos ha ayudado a desempolvar, a quitar esa pátina sucia y absurda en los montajes y en las puestas en escena. Ya es difícil encontrar que los actores y que el mismo público acepten aquellas escenas patéticas, enfatizadas, que pretendían conmovir al público y solo lograban la risa y el ridículo.

Hoy estas mismas representaciones se realizan cargándolas de un nuevo contenido, de nuevas proposiciones, de manera que el espectador piense. Eso no se debe únicamente a Brecht, sino a las corrientes renovadoras que han creado nuevas formas expresivas para el teatro. Pero pienso que la contribución de Brecht es la fundamental, porque la ha hecho dentro de posiciones revo-

lucionarias no dogmáticas, dentro de posiciones dinámicas que no caen en ortodoxias ni enfatizan sobre la idea política de la obra. Y allí donde otros autores caen en el cartel, en el panfleto, Brecht logra que el espectador reciba y acepte el planteamiento ideológico de la obra de una manera grata, hábil, logrando una toma de conciencia gradual, una comunicación espontánea y un convencimiento natural.

Brecht, además de exponer, demuestra y convence. Cuando la gente acude a una representación de *Los fusiles de la señora Carrar*, para no hablar del Brecht más fiel a las tres unidades; cuando acude a ver *Galileo Galilei* o *Herr Puntila*, sale persuadida de la justeza de la posición de los personajes o bien de su actitud errada. En fin, que sale ganada ideológicamente y llegará un momento en que hasta pondrá en práctica esas doctrinas.

Debilidad, diversificación y complejidad del movimiento teatral venezolano

En mi país, el teatro se expresa de maneras muy variadas: existe el teatro puramente comercial, que en los últimos años ha tomado un auge alarmante, dirigido a la clase media y a ciertos sectores de élite. Son piezas encaminadas a divertir, a alegrar, a distraer a estas gentes en su tiempo libre. Se le hace un apoyo publicitario enorme, de ahí su difusión. Se desenvuelve dentro de una temática erótica, pornográfica, que estimula desde el punto de vista sexual a quienes acuden a presenciarlo. Es un teatro que no debemos de pasar por alto porque a través de él se manifiesta e impone todo el sistema, disfrazado en esa aparente ingenuidad.

Junto a este teatro comercial, hay otro que se presenta con grandes estridencias y alaridos seudorrevolucionarios, y que lleva mucho de alienación, de penetración ideológica. Resalta la despreocupación por ciertas jerarquías de valo-

res, para que los jóvenes atiendan a cómo vestir, cómo hablar, despreciando las bases fundamentales de la cultura nacional. Se induce así a nuestra juventud a pensar que el uso de las drogas no tiene importancia, que una desviación ideológica tampoco la tiene, que no existe compromiso con la colectividad y con el momento histórico que le ha tocado vivir.

Si se tiene en cuenta que Venezuela es un país joven, un país donde la masa demográfica mayoritaria es la masa joven, en la cual descansa nuestro futuro, se comprenderá el peligro que significa que esa juventud se ponga al margen de su compromiso social, y se sumerja en el mundo de las drogas y el erotismo. Una población así es más propicia para ser penetrada ideológicamente porque no puede defender los valores que constituyen la patria. Por eso yo le confiero gran importancia al teatro que lleva estas orientaciones.

Junto a estas expresiones teatrales, hay otras en el seno de los grupos universitarios y liceístas, donde hay una gran expectación por las corrientes europeas y norteamericanas, aun cuando se aprovechan enseñanzas brechtianas y otras manifestaciones revolucionarias. Esa falta de claridad ideológica y de plantearse lo que pretenden realizar, hacen que sea un teatro confuso, desbalanceado, y vemos cómo después de montar obras de verdadero contenido ponen otras de contenido dudoso. En esos mismos grupos de las universidades se hace algo de creación colectiva, como son los casos de los conjuntos universitarios de Zulia y Maracaibo.

A los clásicos les queda todavía mucho por hacer

La política de penetración y de coloniaje cultural ha ocasionado, entre otras muchas cosas, la marginación casi total de los autores clásicos. Hubo momentos en que montar un clásico era considerado algo así como remover un desván viejo, como abrir un baúl antiguo.

Y se decía que los clásicos ya no tenían nada que decirnos.

Esa desvalorización de los clásicos se debe a la alienación que sufre Venezuela. Y es grave porque muchos de los clásicos tienen aún numerosas cosas que decirnos, tenemos mucho por aprender de ellos. Quizá por esa razón ha habido un cuidado especial por parte de los sectores influyentes para marginar a los clásicos, precisamente porque todavía les queda mucho por hacer.

Yo creo, por ejemplo, que un Lope de Vega tiene mucho que brindarnos, no sólo desde el punto de vista estético, sino desde el punto de vista ideológico. Un Calderón, un Tirso, un Shakespeare, un Moliere, incluso un Eurípides, tienen mucho que enseñarnos. Ahora, no todos los clásicos pueden hacerlo pero sí la mayoría.

Importancia de las escuelas de teatro para la formación de nuevos valores

Hubo un momento en que se despertó en Venezuela un gran interés por formar actores, directores y técnicos teatrales. Como resultado, se crearon algunos cursos, primero, y escuelas de teatro, después. Sin embargo, no hubo una concepción clara acerca de la importancia de esas escuelas de teatro para los nuevos valores.

Y esa apreciación incorrecta del papel que desempeñan las escuelas dentro del desarrollo de un movimiento teatral orgánico, ocasionó que muchas de ellas, fundadas bajo el entusiasmo inicial, se cerraron o iban languideciendo hasta desaparecer. Fue lo ocurrido con la de la Universidad Central, con la Escuela Nacional de Teatro y otras más que funcionaban en el interior ascriptas a organismos educacionales o a organismos oficiales de cultura.

Eso llevó la formación de actores y directores a una crisis que aún estamos sintiendo. Porque los actores, los directores que ahora salen adolecen de fallas

fundamentales en cuanto a su preparación. Ultimamente parece que ha habido una toma de conciencia y se está promoviendo la creación de nuevas escuelas e institutos formadores. Pero se está comenzando con el mismo personal de hace muchos años, un material humano ya gastado y que no está familiarizado con las corrientes actuales que pueden usarse con resultados positivos al aplicar la pedagogía teatral en esos centros.

La competencia perjudicial de la TV

Muchos jóvenes que desean estudiar teatro en mi país no lo hacen con las miras puestas en el teatro sino con el propósito de ingresar a cualquier canal de la TV comercial, para cosechar el dinero y las glorias que proporcionan las actividades televisivas. De ahí que pienso en la urgencia de crear en el joven con inquietudes teatrales, una conciencia acerca del significado real del teatro orientado hacia la actividad escénica como un hecho artístico trascendente para la colectividad.

Y lograrlo no es fácil porque la atracción económica de fama y éxito que ejerce la TV hace que los actores se sientan impulsados a saltar a las cámaras. Evitar esto en las actuales circunstancias y en un país capitalista resulta una tarea difícil, ardua. De todas maneras, no es cuestión de cruzarse de brazos y permitir que siga ocurriendo sin tratar de combatirlo de algún modo. Yo pienso que en la medida en que los jóvenes estudiantes de teatro se concienticen, en la medida en que se armen de una ideología revolucionaria sólida, se podrán orientar y se evitará así que sean atrapados por los medios deformadores.

Experiencias de teatro colectivo en Venezuela

En Venezuela se están realizando numerosas experiencias de teatro colectivo,

a partir de los contactos establecidos en varios festivales entre grupos teatrales venezolanos y otros grupos latinoamericanos, en especial de Colombia.

Como resultado de estas experiencias, en muchos barrios marginales de Valencia, Barquisimeto, Maracaibo y Caracas se está haciendo teatro de creación colectiva. Yo conozco personalmente las de Caracas y Barquisimeto, y creo que hay mucho de positivo en lo que están realizando, aunque debo aclarar que desconozco los métodos empleados por los directores.

Según tengo entendido, ellos hacen un estudio previo del problema a tratar, consultan libros, periódicos y revistas, hasta tener una información amplia del tema. Una vez empapados en los conocimientos necesarios, proceden a realizar el montaje, que se enriquece sobre la marcha. Yo vi la puesta de una de estas obras y me di cuenta de cómo, inclusive, retrocedían, cómo abandonaban algunos caminos que consideraban errados y regresaban a formulaciones diferentes.

El texto, o mejor dicho, el esbozo del cual se parte, surge por una motivación. Por ejemplo, se dan cuenta de que el problema petrolero es uno de los más importantes tanto para Venezuela como para otros países de América Latina y del resto del mundo. Entonces se dedican a indagar sobre la historia del petróleo, sobre el proceso de su desarrollo como industria, sobre la explotación petrolera en el país, incluso sobre la forma en que ha incidido en la vida de Venezuela. Y basados en eso comienza el trabajo dramático.

Esta labor no resulta fácil. Por lo general, estos grupos están compuestos por jóvenes con un nivel cultural muy bajo, los mismos directores no tienen muchas veces una capacitación adecuada para enfrentar las dificultades que se plantean. Sin embargo, la práctica, las investigaciones, las discusiones, los van ayudando a encaminar sus pasos hacia un teatro más serio. No siempre hay

logros, en ocasiones son balbuceos de lo que quieren decir; pero poco a poco su esfuerzo se está materializando.

Son escasas las motivaciones capaces de estimular a los dramaturgos venezolanos

La debilidad, diversificación y complejidad del movimiento teatral venezolano traen como consecuencia que se efectúen pocos festivales, que se editen muy pocas publicaciones especializadas, que sean contados los concursos que ayuden al desarrollo del teatro nacional. Y realmente, son escasas las motivaciones capaces de estimular a los dramaturgos venezolanos.

Algunos pasos se han dado en los últimos meses, pero resultan insuficientes. Creo que se está preparando el IV Festival Nacional de Teatro, pero aún no hay fecha fija, no se ve una preocupación seria que haga pensar que se va a realizar a corto plazo. Ha aparecido también una publicación periódica de la Universidad de Zulia dedicada al teatro y otra, *Escena*, que publica el INCIBA. Estas revistas traen mucha información sobre el teatro venezolano, pero casi nada sobre lo que se hace en América Latina. Yo pienso que deben enriquecerse, para que sean un instrumento eficaz que pueda romper el aislamiento y la desinformación que sufrimos los escritores del continente. Poco es lo que se sabe, por ejemplo, aquí en Venezuela del teatro que se hace en Panamá, y poco es lo que saben en Panamá del teatro que hacemos en Venezuela. Estas revistas deben dirigirse a conseguir una información coherente y completa en torno al teatro latinoamericano, tal como lo hace *Conjunto*.

Los autores venezolanos afrontan muchas dificultades para editar sus obras

Otro problema que confrontamos allá es el de las publicaciones: muchos gru-

pos tienen que nutrirse de los textos sacados en multígrafo o a máquina, no siempre a su alcance. Esto se debe a que los autores venezolanos afrontan muchas dificultades para editar sus obras. Las ediciones son sumamente costosas y su distribución muy deficiente.

Algunos organismos oficiales, como las universidades, publican algo, aunque de forma esporádica, sin una política editorial sistematizada y previamente planificada.

Esta lamentable situación defrauda y disminuye el deseo de escribir, sobre todo, de los jóvenes dramaturgos. Para ellos, como para cualquier autor, es muy doloroso escribir y tener que engavetar lo escrito, meterlo en cajones y olvidarlo. Esto contribuye a limitar y empobrecer nuestro acervo literario en el género dramático. Mucha gente con aptitudes, con vocación para escribir teatro, no lo hace considerando las dificultades para publicar sus piezas y para que cualquier grupo las lleve a escena.

Unido a este inconveniente tan serio, está el desprecio de numerosos directores por los autores nacionales. Durante un tiempo, se negaron rotundamente a llevar sus obras a escena, colaborando así a que en gran medida se desprestigiara al dramaturgo venezolano, en especial al más joven. Tampoco hubo una respuesta de los jóvenes ante esas actitudes de coloniaje cultural; han estado dispersos, no han sido capaces de organizarse, de defender sus intereses, y han dejado prolongar la situación. Hoy en día se puede ver cómo rara vez se montan obras venezolanas. Y cuando eso ocurre, son piezas de autores ya conocidos, de cierto prestigio, pero casi nunca de autores de las nuevas generaciones.

Y como es lógico, los nuevos directores que promueven los grupos aparecidos que buscan obras que hablen de nuestras realidades, no las encuentran por ningún lado. Hace falta una toma de conciencia, tanto por parte de los auto-

res como de los directores. Porque hay que partir de que el teatro es creación nacional y no existe teatro en ningún país si no se promueve su dramaturgia. Lo otro es difusión del teatro.

Mi ideología siempre ha estado presente en mi teatro

Dentro de la dramaturgia venezolana, mi teatro ha sido negado a veces; en otras ha sido tomado en cuenta, de acuerdo a las oscilaciones de la vida del país.

Yo llegué al teatro después de publicar mi primer libro de poemas, en 1937. Y llegué con la idea de que a través del teatro, mi lenguaje poético podría hacerse más trascendente, más extensivo. Por esa época, comencé a escribir mis primeras piezas. Ya antes, creo que por 1931, había escrito algunas obras de teatro infantil, luego otras que no lograron cuajar, así que me refiero a las obras que considero un poco más logradas, más maduras. Entonces me tropecé con el inconveniente que casi siempre encuentran los autores de teatro en América Latina: no hallaba cómo montarlas, y permanecieron engavetadas mucho tiempo.

Esto, sin embargo, no frustró mi carrera literaria, no me sumió en lamentaciones ni nada por el estilo. Pensé que algún día se podrían montar, y seguí escribiendo. Así, me hice un hábito de escribir teatro, y fui enriqueciéndolo con nuevas lecturas, con el acercamiento a gente de la escena, con el contacto con todo aquello relacionado con la vida teatral.

Comencé a sufrir entonces las vicisitudes del medio, y comprendí todo lo dolorosa que es la vida de nuestros dramaturgos, pero también comprendí la necesidad urgente de no quedarme nada más que un autor teatral, sino que debía crear los instrumentos necesarios para enfrentar mis obras, y la de otros autores nacionales, a un público. Por esos primeros años de la década del 50

llegaron al país grupos y directores extranjeros que nos ayudaron y estimularon, brindándose generosamente a colaborar con nosotros en el impulso al teatro. Entre esas figuras se hallan Gómez Obregón, mexicano, que fundó un curso de capacitación con excelentes resultados; Alberto de Paz y Mateo, Juana Sujo; y Francisco Petrone, que junto a su compañía inició la revalorización de las obras venezolanas, de las cuales montó varias, entre ellas una mía titulada *Joaquina Sanchez*.

Todos ellos dan una valiosa contribución a nuestro movimiento dramático, lo alientan y abren una ventana que lo aireará hacia el exterior. Nos ponen en contacto con piezas de creadores norteamericanos, como Arthur Miller, con el teatro europeo e incluso con el latinoamericano. Este viento vivificante se traducirá en el desarrollo posterior del teatro venezolano en la década del 50 al 60 y en el I Festival de Teatro que se celebró en 1958, con la presencia de autores y directores de diferentes generaciones.

Cuando nos dimos cuenta de la necesidad de contar con un vehículo para presentar nuestras creaciones, un grupo de jóvenes fundamos un conjunto en 1952, al que llamamos Máscaras. Era la época difícil de la dictadura y nuestra labor fue muy compleja; desarrollamos un teatro metafórico, pero que reflejaba nuestra ideología y llevaba al pueblo a darse cuenta de la necesidad de combatir la tiranía.

El grupo tuvo esa virtud y además, unió a un grupo de autores, técnicos y actores y hasta cierto punto, los aglutinó políticamente, aportándoles cierta conciencia teatral, así como una idea muy clara de por qué y para qué hacer teatro en América Latina. Duró varios años y montó obras venezolanas y extranjeras. Cambió varias veces de director y, debido a problemas económicos de sus miembros y a la crisis política que atravesaba el país, poco a poco se fue desintegrando.

Me propuse crear una épica del pueblo venezolano

Mi teatro nace como un teatro de izquierda, con proposiciones políticas muy definidas, porque yo era militante del Partido Comunista Venezolano, del que fui uno de sus primeros miembros. De manera que mi ideología siempre ha estado presente en mi teatro y en mi pintura.

Con mi obra me propongo algo sumamente ambicioso, porque creo que los artistas tenemos que ser ambiciosos y sobre todo los artistas revolucionarios. Y pensé en crear a través de mi teatro, una épica del pueblo venezolano formulándome un plan que fui cumpliendo dentro de todo mi desorden y dentro de mis avatares, pero lo fui cumpliendo.

En las primeras piezas expongo algunos aspectos de las luchas que tuvieron lugar en los valles de lo que hoy es Caracas, donde los indígenas se enfrentaron a los conquistadores. Un ejemplo de esas obras es *Chicuramay*. Después pasé a las guerras independentistas, de las que *Joaquina Sánchez* es la fundamental. Antes escribí *Soga de niebla*, que fue estrenada en Cuba con muy mal suceso, cuando visitó La Habana el grupo Máscaras. De ese período histórico, pasé a trabajar en el *Mural de la Federación*, que consta de tres piezas: *Los hombres de los cantos amargos*, sobre la abolición de la esclavitud en 1854; *Lo que dejó la tempestad*, que se refiere a la guerra federal de 1858 a 1863; y *Un tal Ezequiel Zamora*. Esta última obra será estrenada próximamente por el grupo venezolano El Triángulo, uno de los más dinámicos y creadores de allá. Eso ocurre con muchas de mis obras: tienen muchos años de escritas, y al cabo de muchos años es que se estrenan.

Más adelante abordé la Venezuela del petróleo, mientras que las luchas actuales aparecen en *El vendaval amarillo*. Con *Las torres y el viento* cierro el ciclo del petróleo; esa obra fue montada en

el reciente Festival Internacional de Teatro celebrado en Caracas el año pasado. Permanecen sin estrenar otras obras más, entre las que puedo citar *Buena-ventura Chatarra*, *Fiesta de los moribundos* y *Esa espiga sembrada en Carabobo: funeral a un soldado del pueblo*.

Poner a andar los valores históricos en función del presente

Yo considero que mi teatro no ha ejercido una influencia importante entre los jóvenes dramaturgos de Venezuela; tampoco ha tenido una importancia fundamental en el movimiento teatral contemporáneo. Sin embargo, creo que es un aporte en cuanto a despertar inquietudes por una dramaturgia vinculada a lo nacional, una dramaturgia en la que se reivindicquen los valores históricos, tanto épicos como personales. Allí le confiero yo algunos valores a mi labor dentro del teatro venezolano.

Sobre todo me alegra comprobar que en América Latina se están revalorizando nuestros héroes y personalidades históricas, así como los grandes acontecimientos de nuestra historia. Esto me demuestra que no anduve equivocado cuando me propuse retomar esos valores y ponerlos a andar en función del presente. Y muchas veces se ha dicho que mi teatro es eminentemente histórico, y no es así. Mi obra se apoya en lo histórico para llamar la atención sobre hechos actuales.

En América Latina el teatro tiene que ser un arma de combate

En América Latina, el teatro tiene que ser un arma de combate que ayude a la revolución. Esto es una labor tremenda porque podría caerse en un teatro panfletario y expositivo. Debe ser un teatro al servicio de estas luchas, sin que deje de tener por ello una alta calidad estética. Solamente logrando esa unidad es que se podrá producir un teatro que trascienda profunda, sensiblemente entre las masas.

**Grotowski visto por
un dramaturgo
latinoamericano:**

APOCALYPSIS CUM GROTOWSKI

Freddy Artiles

Entre las diferentes actividades organizadas por el Centro Polaco del ITI con motivo de la celebración en Varsovia, durante el mes de junio, de la temporada internacional del Teatro de las Naciones 1975, estaba comprendida la posibilidad de visitar el Teatro Laboratorio de la ciudad de Wroclaw, lugar donde realiza su trabajo investigativo, desde hace once años, el famoso teatrista polaco Jerzy Grotowski.

Aparte de presenciar la representación de *Apocalypsis cum figuris*, la última puesta en escena del grupo, los delegados al encuentro, así como los invitados y miembros de las compañías participantes en el Teatro de las Naciones tenían derecho, si así lo deseaban, a permanecer de tres a cinco días en Wroclaw para participar en los distintos talleres de trabajo, organizados por el Instituto de la Investigación del Actor, dirigido por Grotowski.

Si se tiene en cuenta que desde hace unos quince años todos aquellos directa o indirectamente ligados o simplemente interesados en el teatro estamos

oyendo hablar, bien y mal, del director polaco y de su llamado "teatro pobre", no es de extrañar el interés y la curiosidad de los visitantes ante el hecho de poder constatar directamente un genuino espectáculo grotowskiano.

¿Quién es Grotowski?

Jerzy Grotowski comenzó su actividad teatral en 1959, en el Teatro de las 13 filas de la ciudad polaca de Opole. Por esta época colaboraba también con otros teatros, y en el Polski, de Poznań, montó en 1960 el *Fausto*, de Goethe. En 1962 escenificó, en el Teatro de las 13 filas, *Kordian*, de Julius Slowacki y *Acrópolis*, de Stanislaw Wispianski. Esta última puesta, realizada en colaboración con el famoso director y diseñador polaco Józef Szajna, que tuvo a su cargo la escenografía, contaba con una interpretación muy personal de los creadores, quienes convirtieron el ámbito escénico en un cementerio de la civilización europea

localizado en el campo de concentración de Auschwitz.

En 1964 la *troupe* de Grotowski se trasladó a Wrocław y adoptó el nombre de Teatro Laboratorio. Un año después estrenaba *El príncipe constante*, de Calderón-Słowacki, con Ryszard Cieslak en el rol protagónico. La presentación en 1966 de *El príncipe constante* en el Teatro de las Naciones, por entonces celebrado siempre en París, marcó un momento determinante en la trayectoria de Grotowski y su grupo. La crítica proclamó casi unánimemente al teatro grotowskiano como el acontecimiento teatral más importante del momento, a Grotowski como el más profundo renovador de la escena contemporánea, y a Ryszard Cieslak como el actor grotowskiano por excelencia.

Fue a partir de entonces que la escena mundial comenzó a hacerse eco del "fenómeno Grotowski". Artículos, entrevistas, ensayos, libros incluso, comenzaron a hablar del "teatro pobre". Innumerables grupos teatrales en el mundo entero enarbolaron la bandera grotowskiana y, muchas veces a través de lecturas apresuradas, de interpretaciones no del todo exactas, y casi siempre sin haber presenciado jamás una representación del Teatro Laboratorio, se lanzaron a hacer un "teatro pobre" y, sobre todo, "grotowskiano". Grotowski, por su parte, se convertía en uno de los teatristas más famosos del mundo y viajaba por diversos países, solo o con su grupo, ofreciendo conferencias, cursos y representaciones.

¿Qué es el "teatro pobre"?

El punto de partida del llamado "teatro pobre" es la relación actor-espectador. El actor, a diferencia del teatro tradicional, no trabaja sobre una base emocional o intelectual, sino que realiza ante los espectadores un "acto de sacrificio" que les revela a estos "lo mejor y máspreciado que hay dentro de sí", algo

como desnudar el interior y mostrar la verdadera faz humana en una especie de acto litúrgico, de rito primitivo, siempre en un plano sensorial. Para lograr esto, el actor debe someterse a un largo entrenamiento del cuerpo y la voz, a través de muchas horas diarias de ejercicios que terminan por liberar espontáneamente su energía.

La "pobreza" de este teatro consiste en su absoluta carencia de todo aquello que tradicionalmente conforma el espectáculo teatral: nada de maquillaje, ni de vestuario, ni de música, ni de escenografía. El actor, con su voz y su cuerpo, es el amo y señor de la escena en el "teatro pobre", todo aquello ajeno a él pasa a un segundo plano.

Estas exigencias, perseguidas a lo largo de varios años de trabajo, llegaron a su culminación en 1968, cuando el Teatro Laboratorio anunció una nueva puesta en escena. Se trataba de *Apocalypsis cum figuris*, justamente el espectáculo que tuvimos la oportunidad de presenciar en nuestra visita a Wrocław.

Apocalypsis cum figuris

Situada en un piso alto, la sala del Teatro Laboratorio es una pieza rectangular de unos 10 × 12 m, con paredes de ladrillos sin repellar, totalmente desnudas y un piso de tabloncillo, típico de las construcciones polacas. Una puerta de entrada para el público, al final de la escalera, y otra para los actores en la pared de la derecha. Esta última puerta está cubierta por una cortina, y a su lado hay dos reflectores vueltos hacia el techo que constituyen la única iluminación de la pieza.

Como no existen lunetas, poco antes de comenzar la representación los espectadores se acomodan como pueden, de pie o sentados sobre el piso, alrededor de la habitación, dejando en el centro un espacio libre para los actores, quienes, desde el principio, están sentados

o tendidos sobre el tabloncillo. Anteriormente se han repartido unos programas en inglés o francés que explican el desarrollo argumental, identifican a los personajes por su aspecto físico y contienen los textos fundamentales de la obra. El programa advierte en la primera página que puede ser llevado a casa, pero no a la sala de la representación. Una vez acomodados los espectadores —algo que se ha hecho en medio de un total silencio— se cierra la puerta de entrada, los actores salen de entre el público, ocupan el centro del tabloncillo y comienza la función.

Más que una pieza teatral, *Apocalypsis cum figuris* es un espectáculo surgido de ejercicios de actuación e improvisaciones.

Según reza en las notas al programa:

Quando era necesario, las palabras se improvisaban. En los últimos ensayos se buscaba la materia verbal necesaria para sustituir las líneas improvisadas que habían sido utilizadas como relleno. La idea consistía en que, pese a que la palabra hablada era esencial, esta debía aparecer en forma de citas provenientes de fuentes que expresaran la obra, no de un solo escritor, sino de la Humanidad entera. Estos textos fueron encontrados primeramente en la *Biblia* y en *Los hermanos Karamazov* y complementados luego con pasajes de los poemas de T. S. Elliot y Simone Weill.

El asunto de *Apocalypsis*... gira en torno al regreso de Cristo a la Tierra y su partida definitiva. Basada en la *Apocalypsis* de San Juan Evangelista, la representación utiliza algunos de los sucesos contenidos en esta obra, aunque no constituye una dramatización exacta de la misma. Sin embargo, y aunque el programa apunta que Simón Pedro y Juan son nombres populares en todas partes, que Judas, además de un nombre es también un símbolo de la traición, que María Magdalena es comúnmente identificada con una prostituta y

que Lázaro, en polaco, es un término que se aplica a cualquier miserable incapaz, lo cierto es que la estrecha relación con el tema bíblico y la influencia de los evangelios son determinantes.

El sexto personaje del reparto es el llamado Simplón. La traducción de esta palabra al polaco —y citamos de nuevo las notas al programa— "[...] sugiere ciertas asociaciones: un inocente, tonto sin ingenio, que vive fuera de las convenciones aceptadas, torpe, a veces deforme, pero con una misteriosa comunión con lo sobrenatural". Este singular personaje, interpretado por Ryszard Cieslak, es el escogido por Simón Pedro, que se ha auto-investido como Primer Apóstol, para representar el papel de Cristo. Y esta designación del Simplón como Redentor provoca en los demás una desaforada carcajada.

A partir de aquí, y como en una "irreverente payasada" llena de gritos, cantos, susurros, saltos, bruscos cambios de ritmo y posiciones estáticas, comienzan a desarrollarse algunas conocidas escenas evangélicas. Una especie de procesión de bodas rodea el espacio escénico entonando un canto luego de que María Magdalena ha sido sorprendida junto a un joven; una parodia de las bodas de Caná. Más tarde Lázaro se tiende en el suelo, se echa la camisa sobre la cara y permanece inmóvil. El Simplón se dirige a quien cree cadáver, y, con suma gravedad, dice: "Lázaro, levántate y anda". Y un nuevo coro de risas se burla de su ingenuidad.

Llegado un momento, los dos reflectores se apagan y la sala queda completamente a oscuras. Los actores regresan con velas encendidas y se escenifica la Última Cena. Siempre en el mismo tono irreverente, el grupo rodea al Simplón bailando y cantando burlescamente "Gloria para el Grande y el Justo"; el ritmo crece hasta llegar a una apoteosis, después de la cual, en una pausa, Simón Pedro comienza a decir la misa. Al convertirse el espacio escénico en un templo, se inicia la compra y venta, por lo

que el Simplón-Cristo, en medio de una salvaje algarabía de golpes y aullidos, termina expulsando a los mercaderes del templo.

La escena final se desarrolla también a la luz de las velas. Simón Pedro y el Simplón se colocan, arrodillados, en dos extremos opuestos de la sala. Simón Pedro, con textos de Dostoievski, acusa al Simplón de haber engañado a los hombres con una fe falsa; el Simplón le responde con versos de T. S. Elliot y al final, juntando las dos últimas velas encendidas, produce de nuevo una total oscuridad, en medio de la cual Simón Pedro, dirigiéndose al improvisado Redentor, pronuncia las últimas líneas del texto: "Vete y no vuelvas jamás".

Un momento después se encienden las luces y, como al final de una misa, el público se retira con el mismo silencio conque entró; a nadie se le ocurre aplaudir porque en ningún momento se ha tenido la impresión de estar en una función de teatro. Esto último, que parece ser uno de los principales objetivos del trabajo de Grotowski, se ha convertido para él y su grupo en una peligrosa arma de doble filo.

La búsqueda del no-teatro

En efecto, el ir al encuentro de algo que poco o nada tiene que ver con el teatro parece ser el fin al que han conducido las búsquedas de Grotowski. Esto podrá verse más claramente cuando analicemos sus últimos trabajos, pero antes veamos cuánto de teatro queda aún en *Apocalypsis cum figuris*.

Muy acertadamente ha sido considerada esta representación como el punto culminante de los trabajos de Grotowski en la búsqueda de un "teatro pobre", pues nada, excepto el trabajo de los actores, queda de espectáculo en el significado común que suele dársele a esta palabra. Una sala vacía, herméticamente cerrada, con techo abovedado, ni un

solo elemento de escenografía o utilería, una iluminación indirecta cuyo único objetivo consiste en permitir ver lo que sucede, un vestuario conformado con piezas de ropa comunes y corrientes. Por otra parte, el local, la luz, la disposición de los actores y del público, el encierro total de la sala y el consecuente calor que esto produce conforman, junto con el asunto religioso de la pieza, un ambiente de encierro casi místico, que, más que al acto teatral, se asemeja a un rito religioso, a una reunión de gentes que se encuentran para realizar un acto de comunión sensorial. Porque los actores aquí no trabajan para un público en sentido colectivo, sino que tratan de manifestarse a cada uno de los espectadores de la misma manera que un sacerdote de cualquier culto pronuncia sus palabras rituales con el fin de llegar al alma de cada uno de los fieles. Solo que en este último caso el creyente suele estar convencido de la verdad proclamada por el sacerdote y, por tanto, la total comunión espiritual puede producirse; en el caso que nos ocupa sucede, sin embargo, que aquellos espectadores que no compartan las preocupaciones metafísicas planteadas en la obra, y cuyo mundo interior no esté plagado del misticismo y las inquietudes existenciales que se exponen en *Apocalypsis...*, quedarán defraudados, pues aparte del trabajo de los actores, solo verán el esqueleto de una representación teatralmente pobre, y no precisamente en el sentido grotowskiano.

Pero volvamos a los actores. Como bien se ha proclamado desde el principio, el "teatro pobre" centra su atención en el trabajo del actor. En este sentido es innegable que la *troupe* de Grotowski cuenta con actores muy bien entrenados física y vocalmente. El conjunto realiza un trabajo rítmico y vital que alcanza su punto más elevado en la interpretación que del Simplón hace Ryszard Cieslak, un actor experimentado en el método grotowskiano, que posee un absoluto dominio del cuerpo y de la voz.



A crear el ambiente místico del que habíamos hablado antes, contribuye en gran medida las características del local y la lengua polaca. El polaco es un idioma melodioso en el que abunda mucho el sonido "sz", una lengua que parece haber sido creada para el rezo y que suena al oído como un suave zumbido de abejas. Lo anterior, unido a la peculiar acústica de la hermética sala y al entrenamiento vocal de los actores, trae como resultado que la voz de Cieslak, por ejemplo, sea capaz de reflejar todo el sufrimiento del mundo y parezca brotar de lo más profundo de su cuerpo.

Así, pues, no sería exagerado afirmar que el mayor éxito de las investigaciones de Grotowski ha consistido en la creación de un riguroso método de entrenamiento para el actor. Sin embargo, llegado a este punto y conociendo algunas declaraciones que ha hecho Grotowski, así como el estado actual de sus investigaciones, cabría plantearse un par de interrogantes: la primera, en relación al objetivo de este entrenamiento, y la segunda respecto a su futuro.

En una conferencia ofrecida por Grotowski en Madrid, con motivo de su visita a España en 1970 —cuando todavía el aspecto exterior del director polaco era el de un señor grueso enfundado en un solemne traje oscuro, con el pelo corto y el semblante rasurado—, expresó:

Podríamos, entonces, preguntarnos: ¿para quién se trabaja si no es para uno mismo ni para el público? No encuentro más que una respuesta hecha de negaciones. Si fuese creyente, diría que para Dios. Así solo puedo decir que ni para uno mismo ni para el espectador. Esto que, en teoría, parece paradójico, resulta muy palpable en la práctica.

Y más adelante:

Y si bien no hemos de trabajar para el futuro espectador este ha de ser

aceptado para que sea el testigo de algo que sucede realmente en la vida del actor, sin caos, sino de forma concreta, como acto concreto que devela al ser humano. El espectador es incluso útil a ciertos niveles. No los buscamos, pero están allí y los estimamos. No actuamos para ellos, sino delante de ellos.¹

¿A dónde conduce entonces —preguntamos nosotros ahora— todo este riguroso entrenamiento? ¿Cuál es la función que desempeña dentro de un colectivo humano y, por tanto, social el actor grotowskiano, si el público —que es para quien se supone que un actor trabaje— es una especie de advenedizo cuya presencia no molesta, pero tampoco se hace imprescindible? Grotowski, que en repetidas ocasiones ha proclamado ser discípulo de Stanislavski, ha olvidado, al parecer, un pequeño detalle que marca una distancia abismal entre sus búsquedas y los hallazgos del maestro soviético. Stanislavski, en efecto, consideraba el arte del actor como básico y esencial; en su método el actor debe concentrarse en sí mismo y olvidarse del público en el momento de la representación para convertirse en el personaje que representa. Sin embargo, todo su trabajo está al servicio del autor dramático, de una obra de arte que ha sido creada para llevar un mensaje a un público, su trabajo está siempre en función del público y se realiza para el colectivo que presencia la representación. Así, pues, Stanislavski no perdió jamás de vista el profundo sentido social del teatro como un arte colectivo destinado al público. Esto no es, evidentemente, lo que sucede con el método de Grotowski, de ahí que no resulte exagerado decir, parafraseando a un teatrista polaco con quien conversamos acerca de esto, que Grotowski hace teatro para los actores, mientras que el teatro debe hacerse para el público.

¹ "Algunas opiniones fundamentales de Jerzy Grotowski", revista *Primer Acto*, n. 122, p. 20, España, julio de 1970.

Pero llegamos ahora a la segunda pregunta referente al futuro de este método.

La pregunta pudiera formularse en estos términos: Un actor que, después de un largo entrenamiento, haya aprendido a realizar "un acto de sacrificio" delante de los espectadores, a develar su individualidad interior siempre, sea cual sea el papel que interprete, ¿podrá actuar en cualquier tipo de obra o solamente en espectáculos de corte grotowskiano? La respuesta parece inclinarse a esta última posibilidad. De ser así, el futuro de este actor y de su técnica será incierto, pues resulta muy poco probable que este tipo de espectáculo subsista por mucho tiempo, teniendo en cuenta que su propio creador, Jerzy Grotowski, ha decidido, después de culminar sus investigaciones con *Apocalypsis cum figuris*, no realizar ni una puesta en escena más.

¿Qué busca Grotowski en la actualidad? El "Project Góra"

Efectivamente, desde el estreno en 1968, hace 7 años, de *Apocalypsis cum figuris*, el Teatro Laboratorio no ha producido ningún otro espectáculo, pues Grotowski ha considerado esta experiencia como el final de un camino y ha conducido a sus discípulos por otra vía investigativa que remplace la búsqueda de la relación actor-espectador por una nueva: la relación entre los seres humanos.

Acerca de esta nueva perspectiva disertó ampliamente Grotowski en una conferencia ofrecida en Varsovia, en el otoño de 1971, con motivo de la visita del Teatro Laboratorio a esa capital. En aquella ocasión el teatrasta polaco —ahora con su nuevo aspecto de individuo delgado, con pelo largo y abundante barba, vestido con un simple suéter oscuro, sin corbata— expresó: "Lo que hacemos no se relaciona solamente con la práctica, sino quizás más bien con cierto estilo de vida, con una búsqueda

entre la gente, con un encuentro. Actualmente nos formulamos la siguiente pregunta: ¿cómo podría uno vivir? Si lo hacemos dentro del área del teatro es porque ese fue nuestro comienzo." Más adelante, prosigue:

No puedo decir, como algunos hacen, "yo amo al teatro". Yo no amo al teatro. El teatro es solamente el área y el lugar, simplemente ofrece la ocasión de encontrarse con la gente y hacer lo que uno ama. Y no porque el teatro represente un valor en sí mismo. [...] Yo diría que lo que nosotros buscamos constituye una especie de imperio en sí mismo, separado del teatro...²

Estas ideas se concretan actualmente en el trabajo que está llevando a cabo el Instituto de la Investigación del Actor, radicado en el Teatro Laboratorio. La nueva línea investigativa se ha denominado "Project Góra".

La palabra "project" significa plan y propósito, un programa para la realización de una empresa. "Góra" significa literalmente "montaña". En la práctica, el Project Góra consiste en una serie de "talleres de experiencia", cada uno de los cuales está relacionado con el nombre de alguno de los más experimentados colaboradores de Grotowski.

El objetivo de estos talleres y del proyecto completo aparece explicado en un documento titulado "Project Góra. The Mountain of Flame" (en su versión inglesa) que fue repartido entre los asistentes el día de nuestra visita. Uno de estos talleres, denominado "Meditaciones en alta voz", aspira, según el documento,

por medio de las palabras, a liberar dentro de los participantes el proceso de reconocer sus propios móviles. Todas las demás experiencias —continúa el documento— son casi sin

² "How One Could Live", revista *The Theatre in Poland*, n. 4-5, p. 33, Polonia, abril-mayo de 1975.

palabras, y en ningún caso se llevan a cabo a través de la conversación, sino más bien a través de las propias acciones, del propio cuerpo, y por tanto, como no pretenden dar lugar a una representación, las llamamos para-teatrales.

Otra de estas experiencias para-teatrales es la llamada "Canto a mí mismo", en ella, prosigue el texto: "Cada participante trata de hacer su propio camino, el camino que está arraigado dentro de él, el camino a través del tiempo y del espacio, y, por tanto, a través de distintos lugares. Este 'Canto a mí mismo' puede abrir el camino hacia otros hombres, darles la bienvenida, guiarlos."

Uno de los talleres más importantes parece ser el "Project Especial", relacionado con el nombre de Cieslak. Según el documento: "Las palabras no pueden expresar su preciso significado, pero su punto de partida radica en abandonar las convenciones, la vida diaria, la representación, las intenciones impuras o torcidas, el miedo mutuo y el encubrimiento."

De los anteriores objetivos pueden sacarse dos conclusiones: la primera, que el fin perseguido por estos talleres no es precisamente el de obtener ningún tipo de resultado teórico ni práctico relacionado con el arte de la actuación; y la segunda, que el Project Góra no es más que la vía práctica por la que un conjunto de personas que conviven juntas y se relacionan entre sí, como una comunidad, tratan de encontrar, por vías subjetivas y sensoriales, un sentido a la vida, o una respuesta a la ya conocida pregunta "¿cómo podría uno vivir?".

¿Tiene esto algo que ver con el teatro o, al menos, con el arte? Grotowski, al final del documento, afirma que sí. Y en efecto, el arte verdadero trata de buscar respuestas y un sentido a la vida, de descubrir en lo cotidiano la esencia de lo fundamental para enriquecer la existencia del hombre y orientarlo por su camino humano. Solo que esto es válido solamente cuando se concreta en una

obra determinada, en un cuadro, una novela, un poema, una sinfonía, una pieza teatral o una representación. La quiebra absoluta de los actuales trabajos de Grotowski consiste en que todo se queda en la búsqueda, en que los participantes en los talleres se reúnen allí, meditan, se ejercitan... y se vuelven a ir, sin que haya nunca resultados que se concreten en algo, aun cuando este algo no sea precisamente un espectáculo.

A menos que un cambio determinante se produzca, *Apocalypsis cum figuris* ha sido el último experimento teatral de Grotowski, algo así como su testamento teatral en vida, el punto culminante de una curva ascendente que, en su posterior declinación, se ha apartado paulatinamente de su punto de partida: la búsqueda —equivocada o no— de una nueva forma teatral.

Conclusión

Como todo hombre que alcanza la fama y llega a ser conocido en el mundo entero, Grotowski ha sido alabado y combatido a partes iguales. Al igual que otros innovadores —recordamos a Artaud— su fama se ha debido en mayor medida a sus trabajos teóricos y a la influencia que estos han ejercido sobre la práctica de otros que a sus trabajos propios, pues no puede olvidarse que este director solamente ha realizado cinco puestas en escena en toda su carrera.

Sus exégetas lo han proclamado unánimemente como el mayor reformador e innovador de la escena contemporánea, basándose fundamentalmente para ello en los resultados prácticos de su trabajo, digamos, por ejemplo, *El príncipe constante*. Pero sucede ahora que Grotowski ha detenido su maquinaria de producción teatral para experimentar por otras vías fuera del teatro.

En cuanto a sus detractores, la principal acusación que han esgrimido ha sido la de que la fórmula grotowskiana trae como consecuencia un teatro cerrado,

negado a toda influencia social, y, sobre todo, elitario. En cuanto a esto, Grotowski, en aquella conferencia de 1970 en Madrid, cuando todavía su gruesa y trajeada figura recordaba a un próspero hombre de negocios, respondía:

Considero que existimos para ciertos momentos de la vida del hombre medio. Cuando en la vida de este hombre todo va más o menos bien, o más o menos mal, no necesita confrontarse consigo mismo. Pero hay otros momentos, en relación con la edad —período de pubertad, o cuando comienza a envejecer o a causa de ciertos acontecimientos surgidos en su vida, felices o desgraciados, en los que siente una profunda necesidad de confrontación con ciertos aspectos extremos de su propia vida. Llegado este momento, nos encuentra a nosotros. Si me preguntan si nuestro teatro es para las élites yo respondo que existe para los "momentos elitales" en la vida de cada uno.³

Pero poco más de un año después, en aquella otra conferencia de Varsovia, ya

sorprendentemente transformado en un hombre delgado, de barba y pelo largos, afirmaba de manera clara y tajante: "Cada vez que he oído a alguien decir que está haciendo un teatro para todo el mundo, un teatro que todo el mundo entienda, un teatro que le interese a todo el mundo y cosas así, he tenido la sensación de que tal cosa no era más que una miserable decepción, una especie de terrorismo." Y más adelante, para apuntalar esta idea, una pregunta: "¿No es posible que la mayoría de la gente no necesite el teatro, no es posible que la mayoría no necesite en absoluto el teatro? ¿Por qué no podemos ver las cosas de este modo que solamente una minoría necesite el teatro y, si esto es así, que esa minoría tenga sus derechos?"⁴

Acercas de las anteriores declaraciones de Jerzy Grotowski, el lector podrá sacar sus propias conclusiones; en cuanto al autor de este trabajo, considera que, por sí solas constituyen una revelación, como si al cabo de los años el acusado se hubiera confesado culpable.

³ *Primer Acto*, art. cit. pp. 18 y 19.

⁴ *The Theatre in Poland*, art. cit. p. 33.



Ante el Premio 1976

COMO SE OTORGA EL PREMIO CASA DE LAS AMERICAS

Testimonio de Alonso Alegría

Pocos meses después del triunfo, la Revolución Cubana creó la Casa de las Américas. Y sobre la marcha, a plazo cortísimo, el año 1960, se instituyó el Premio Casa. Desde entonces, año tras año, pese a quien pese, llueva bloqueo en la OEA, truene invasión de Cochinos, haya zafra o racionamiento, con o sin crisis, la Casa de las Américas ha convocado el concurso y otorgado uno de los más prestigiosos premios literarios en habla española. Uno de los más

codiciados, y definitivamente el más completo, ya que incluye absolutamente todos los géneros.

No es cosa simple reunir como jurados a veinte o treinta creadores de toda América Latina, y menos cuando el viaje desde Colombia, por ejemplo, implicaba (antes de que Cubana comenzara a volar al Perú) el itinerario Bogotá — Montevideo — Praga — La Habana. Y agravaba el asunto que de regreso el literato arriesgaba su libertad y, en determina-

dos casos, hasta su vida por haber viajado a Cuba. Además de que los trabajos tenían que mandarlos los concursantes a una casilla postal en Suiza. En fin, todos los absurdos impedimentos del inútil bloqueo ese, que no pudo impedir que los jurados viajaran, que los mejores autores concursaran y que el premio siempre se diera. Rindamos un sobrio homenaje a la optimista perseverancia del pueblo cubano que ya ve muy cerca el "desbloqueo" final. Elogiemos la confianza de tantos buenos concursantes. Y admiremos la solidaridad de tanta gente que se arriesgó por llegar a Cuba y colaborar con esta empresa de solidaridad que es el Premio.

Para mí, por supuesto, la cosa es fácil. Tenemos la inmensa fortuna, ahora, en el Perú, de hacer amistad con todos los pueblos del mundo, y mantener fraterno intercambio con quien nos dé la realísima gana. Y por eso mismo sentí siempre en La Habana, en enero y febrero de 1975, un no sé qué de mala conciencia de esa vergüenza impotente del privilegiado, cuando escuché a algunos compañeros del jurado titubear al hablar del regreso a su país, postergar o desviar el tema y tratar de anular el mal pensamiento de un retorno a la patria lleno de incertidumbre y temores.

Privilegiado porque heme aquí escribiendo con entera libertad sobre el viaje a La Habana. Casi ningún otro miembro del jurado podrá siquiera hablar del asunto muy fuerte. Que las cosas habrán de cambiar, no cabe la menor duda. Que sea pronto.

El que sospecha que un Premio Casa se da con criterios políticos, o miente o está engañado por la que deCIAMOS. Quien sospecha que las autoridades de Casa de las Américas están detrás de nosotros para proponer o vetar tal o cual obra, tal o cual autor no sabe cómo se realiza el trabajo del jurado. Quiero explicarlo, para desterrar estas suspicacias. En honor a la verdad.

Son cuatro semanas de tiempo para leer los trabajos. Con la mayor resonancia

que ha ido adquiriendo el certamen, y con la creciente apertura y comunicación con Cuba, el número de concurrencia ha aumentado muchísimo últimamente. En teatro hubo exactamente ciento once.

Eramos cinco los jurados. Y nada de repartirnos veintitantas obras cada uno... no, cada quien debe leerse (o por lo menos revisar exhaustivamente) todas y cada una. La Casa nos reparte formatos impresos para hacerles un párrafo de crítica a cada obra. Y hay que hacerlo, porque es a todas luces lo correcto.

Que nadie piense que es un trabajo aburrido. Yo jamás he sentido tanto interés por la lectura de obras de teatro. Es que hay una gran variedad de todo y uno se va enterando de lo que se está escribiendo en América Latina, en cada país con cada obra que lee. Y cuando hay alguna pieza absolutamente pésima, con toda seguridad que interesa también, por eso mismo.

Y las buenas (y hubo muchas) lo dejan a uno de repente pensando, y sin ganas de seguir leyendo, impregnado de la visión del autor. Ese es el momento de salir a dar una vuelta, comerse un helado (los cubanos son incomparablemente buenos... y esa es una historia interesante) y hacer tiempo hasta la hora de salir, quizás, en grupo, con los otros miembros del jurado, porque con bastante frecuencia la Casa programa visitas de todo tipo, salidas a algún centro nocturno (otra historia interesante) y conferencias por los propios jurados en distintos lugares.

Uno engorda. Y si uno es flaco (como el suscrito) tiene problemas con las camisas. Porque se trata, como es lógico en este caso, de leer, comer, conversar y dormir. Y es lo que ellos llaman "invierno" (se suda poco). ¿Unas regias vacaciones? Pues sí, para quien goza del trabajo intelectual y no ha tenido tiempo para sentarse a leer horas y horas desde hace muchos años.

Ahora bien, el premio lo otorga el jurado y nadie más. La Casa de las Américas se entera de quién ganó cuando ya prácticamente la noticia está recorriendo los teletipos del mundo. Y los compañeros de la Casa se pondrán a leer las obras cuando tengan que mandarlas a la imprenta para editar los libros correspondientes. El jurado tiene la más absoluta libertad.

Ajá, pero los jurados han de ser incondicionales. Una sarta de adoctrinados. Todititos comunistas, seguro.

Pues no. Y como ejemplo, los de teatro: de muy distintas afiliaciones y orientaciones (esto le daba gran riqueza y variedad al diálogo) teníamos, en conjunto, una inmensa amplitud de criterio. Y por sobre todo lo demás, estábamos todos convencidos de que había que premiar a la mejor obra de arte que tuviera una correcta orientación. Vale decir, que hablara del progreso de los hombres y de la humanidad, de la lucha de los pueblos por su liberación, de un ser humano solidario y optimista, pese a todo.

Y fuimos descartando rápidamente las piezas que postulaban que el hombre es una basura y la mujer un objeto sexual, o que el dinero es dueño del hombre o que los hombres están definitivamente condenados a la incomunicación y a la soledad.

Y por lo mismo descartamos las obras que simplificaban los conflictos políticos para enardecer los corazones sin esclarecer los cerebros, que hacían de la historia una historieta y del revolucionario un personaje de serial.

Y nos quedamos con tres estupendas piezas de altísimo vuelo imaginativo, que hacen chichirimico de todas las tradiciones del teatro más en boga, pero que también, y en igual medida, desarrollan sus temas con sorprendente lucidez y se arraigan, en lo más profundo, con la realidad. Y nada tienen que ver las tres (gran sorpresa se llevarán los más dogmáticos panfletistas del continente) con ningún "realismo", socialista o del otro. Y menos que ver por cierto con el absurdo, grotowskismos y creación colectiva. Tres buenísimas piezas de autor, que espero sean montadas por todas partes.

Y los miembros del jurado pusimos la firma al acta, tomamos el último "mojito criollo" y nos regresamos, cada cual a la tierra en la que le toca vivir. Nos vinimos con eso que se llama "un recuerdo imborrable" de Cuba y con la convicción de que lo que se busca en todas partes es un teatro (un arte) que sea un acto total de comunicación entre los hombres a todos sus niveles de percepción: ideas, sentimientos, intuiciones, formas, risas, ritmos, teorías, emociones, colores, ideas...

ENTREACTOS:

CUBA: panorama nacional de teatro y danza 1975

Durante los meses de agosto y septiembre tuvo lugar en Cuba, con la participación de grupos de La Habana, Camagüey, Las Villas y Oriente, el Panorama de Teatro Cubano 1975. CONJUNTO reproduce las "palabras introductorias" del Dr. José Antonio Portuondo unidas a la programación del Panorama, breves comentarios sobre la misma y un artículo crítico.

PALABRAS INTRODUCTORIAS

El Panorama Nacional de Teatro y Danza ha sido organizado con el propósito de someter, cada año, a juicio público las muestras más destacadas del quehacer teatral y danzario en nuestro país. El año pasado, el Panorama, limitado al escenario del teatro Mella, mostró sólo lo más significativo producido en la capital. Ahora, en agosto y septiembre de 1975, en el Mella y en el García Lorca, serán presentados conjuntos de teatro y de danza de toda la nación. Se aspira con ello a dar verdadero carácter nacional al espectáculo, haciendo efectivo el lema del Panorama: "Desarrollar el arte y la cultura para que lleguen a ser un real patrimonio del pueblo." (Comandante Fidel Castro.

Todos los pueblos del mundo poseen teatros y danzas propios, característicos a través de los cuales se expresan. Teatros y danzas que van desde la manifestación folclórica tradicional, apenas evolucionada, hasta las formas más elaboradas y cultas del arte internacional. En nuestro país hubo siempre tales modos de expresión estética, esforzándose duramente por subsistir, humilladas y ofendidas por el snobismo cosmopolita de la escena burguesa, importada, como la mayoría de los productos de consumo, en la etapa colonial y subdesarrollada. Ahora queremos restaurar los valores auténticos de la

expresión popular y estimular la creación de otros nuevos que aprovechen la lección del arte contemporáneo y sirvan para decir a todos la nueva expresión de un pueblo que construye una forma de vida más alta y más plena, cuya conciencia nacional renovada se expresa en nuevos modos de encarar los problemas estéticos y, entre ellos, el teatro y la danza.

Estamos empeñados en crear una nueva dramaturgia, aprovechando nuestra herencia cultural y los nuevos rumbos del arte, injertados en el tronco de nuestra propia problemática. Queremos crear autores e intérpretes, diseñadores y escenógrafos, arquitectos y luminotécnicos. Y también, factor inolvidable, indispensable, un público, espectadores inteligentes de un espectáculo que se da no sólo como diversión con el mero propósito de entre-tener, de *distraer* al hombre de sus problemas cotidianos, sino, ante todo, de *re-crear*, de *crear* nuevas y amplias vías de superación cultural, bellos caminos, no de evasión, sino de ascenso a más altas y nobles formas de existencia. Hacer más humano al hombre, sin fastidiarlo, desde luego, con el *teque* escenificado.

De aquí que el Panorama de este año —y aspiramos que así sea en los sucesivos— estará integrado por lo mejor y más representativo de cada conjunto, de la capital y de las provincias, de los grupos profesionales, de los experimentales y de aficionados,

con obras nacionales o extranjeras, adaptadas a nuestra escena contemporáneas o integrantes ya del repertorio universal, siempre que traigan fresca su lección, válida aún en nuestro tiempo. Sin olvidar la indispensable escala de valores —usada como estímulo y no como factor depresivo— nos interesa igualmente mostrar, por lo que cada uno significa y pretende, el *Galileo* de Brecht junto a *La vitrina* de Albio Paz, a Goldoni al lado de Florencio Sánchez, de José Antonio Ramos y Raúl González de Cascorro; al ballet clásico mano a mano con la danza moderna y la expresión folclórica y lírica. Queremos que todas sean expresiones logradas del hombre nuevo que estamos empeñados en forjar en nuestra sociedad socialista. Empeño que se hace mayor en estos días preparatorios del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba.

El Panorama Nacional de Teatro y Danza quiere ser, cada año, resumen y comienzo, estímulo para nuevas realizaciones, juicio abierto sobre lo hecho en el que los espectadores dejan de ser entes pasivos para convertirse en jueces y críticos. Ellos tienen la palabra.

CUBA: PANORAMA NACIONAL DE TEATRO Y DANZA

EL PAGADOR DE PROMESAS DE ALFREDO DIAS GOMES. DIRECCION DE NELSON DORR, POR EL GRUPO TEATRO POPULAR LATINOAMERICANO

La historia que nos narra Dias Gomes en *El pagador de promesas*, es la de Ze, que promete en un candomblé, ante la imagen de Santa Bárbara-Breña y Yansan-Changó (sincretismo religioso), portar una cruz tan pesada como la de Cristo y depositarla ante el altar de la santa en la iglesia católica que lleve su nombre, para curar a su burro. El burro se cura y Ze se convierte de pronto en un "pagador de promesas" que recorrerá siete leguas hasta Bahía, para cumplir lo prometido. Aquí comienza realmente su tragedia, cuando prácticamente cumplida su misión recibe el rechazo del párroco de la iglesia, al conocer que la promesa fue hecha en un candomblé. Ze, obsesionado por su misión, propicia, sin proponérselo, que su mujer sea seducida por un proxeneta; por último, reporteros, policías y especuladores revolotean a su alrededor intentando sacar el mejor partido de tan excepcional acontecimiento.

En un desesperado acto de violenta liberación, Ze saca su cuchillo, lo que motiva que un agente le dispare, cayendo mortalmente herido a los pies de la cruz. Con su muerte se produce la vuelta al orden —burgués—. El párroco obedeciendo una señal del jefe de la policía, temeroso de una represalia popular, insta a los

miembros del candomblé a que, portando la cruz, introduzcan el cuerpo de Ze en la iglesia.

A partir de aquí la versión para el Grupo TPL: la mujer de Ze, acompañada por gente del pueblo, arrebatan el cuerpo de la cruz, oponiéndose a la acción de introducirla en la iglesia, afirmando el desorden ante el restablecimiento del orden burgués, como una acción de rechazo, confirmando las palabras de Bertolt Brecht cuando decía: "Tanto se ha ganado cuando sólo uno se levanta y dice: ¡NO!".

EL HIJO DE ARTURO ESTEVEZ DE RAUL GONZALEZ DE CASCORRO, DIRECCION DE AGUSTIN DELGADO, POR EL CONJUNTO DRAMATICO DE CAMAGÜEY

El bandidismo en Camagüey surge en octubre de 1961, apoyado por una organización contrarrevolucionaria que auspiciaba la CIA para fomentar levantamientos. Es la misma que apoya el bandidismo en Las Villas, del que se desprende el de Camagüey, por la proximidad: noroeste de la provincia, y por ser la zona de topografía más abrupta, tener abundancia de bosquecitos, cuevas, seborucos y otros accidentes geográficos propicios para operar las bandas.

"Manolito el Loco", jefe de una banda, participó en numerosos hechos vandálicos; entre ellos, la muerte de Orestes Bravo en las minas de asfalto de Perea, la del responsable de la cooperativa de Las Llanadas, José María Padrón y del miliciano Manuel Solís Díaz; asalto al caserío de San Felipe; asalto e incendio de un ómnibus en el circuito norte, asesinando a dos milicianos; ahorcamiento de un miliciano en la zona de Los Ramones Viejos, etcétera, hasta su muerte, en cerco efectuado por tropas del LCB. La Lucha Contra Bandidos en la provincia de Camagüey terminó en octubre de 1965. Fue una dura experiencia. Se perdieron valiosos compañeros y se causaron daños irreparables. Pero la Revolución se fortaleció y demostró, una vez más, que es invencible.

CONTIGO PAN Y CEBOLLA DE HECTOR QUINTERO, DIRECCION DE HECTOR QUINTERO, POR EL GRUPO TEATRO ESTUDIO. OBTUVO EL SEGUNDO PREMIO

Es una obra que ilustra una época de nuestro pasado republicano, de ella trascienden situaciones que conservan alguna vigencia entre nosotros, situaciones que lógicamente sobreviven en medio de una

CUBA: PANORAMA NACIONAL DE TEATRO Y DANZA

sociedad como la nuestra, enfrascada en erradicar superestructuras retrógradas como las que en la obra se presentan. Aquí el autor zahiere, ridiculiza y emplea una crítica corrosiva, pero vivificante y constructiva al mismo tiempo.

ME ALEGRO DE HERMINIA SANCHEZ, DIRECCION DE MANOLO TERRAZA, POR EL GRUPO TEATRO DE PARTICIPACION POPULAR. CREACION COLECTIVA

¿Qué es la obra? Muchos dicen: "Si yo contara mi vida, podría hacer de ella una novela, una película y hasta un drama". ¿Y por qué no una comedia? Y es verdad, la vida es un buen argumento. Y esta es la obra, una vida contada, en la que hay amor, peleas y está el hombre y la mujer... sobre todo la MUJER, la de antes y la de ahora. Y todo sacado de la realidad, aunque hay cosas que a estas alturas parezcan inventadas o soñadas.

LOS MUERTOS DE FLORENCIO SANCHEZ (EN EL AÑO DE SU CENTENARIO) DIRECCION DE JULIO GOMEZ POR EL GRUPO TEATRO PAPULAR LATINOAMERICANO

Homenaje en el centenario del nacimiento del autor uruguayo-argentino, Florencio Sánchez, ocurrido en Montevideo en 1875. La rebeldía fue su signo constante; en lo estético rompe con las corrientes europeas y sus imitaciones; en lo político abjuró de la tradición partidista y caudillesca de su país; y en lo social se identificó con la naciente clase obrera uruguaya, dando las espaldas a la pequeña burguesía de la que procedía.

En *Los muertos*, el autor nos da con trazos ligeros pero profundos, la problemática de Amelia, mujer de clase media atada a Lisandro por la LEY, dicho así con mayúsculas al no existir el divorcio. El es un deshecho humano debido al alcoholismo y ella se lanza a una relación extramarital de la cual también debe liberarse, como única forma de realización, aunque esto conlleve su desclasamiento e integración al mundo del conventillo.

LA RECURVA DE JOSE ANTONIO RAMOS, DIRECCION DE HUMBERTO ARENAL Y EN CHIVA MUERTA NO HAY BANDIDOS, DE REINALDO HERNANDEZ SAVIO, DIRECCION DE TITO JUNCO, POR EL GRUPO TEATRO CUBANO. ESTA ULTIMA OBTUVO MENCION

El autor de *La recurva* recoge en apretada síntesis toda la problemática social y política de la llamada Generación del 30, que en buena medida es su propia problemática y su propia generación. Cuando Eulogio Pradillo, personaje central y vocero del autor, regresa al campito cercano al poblado de Hatillo en Las Villas, tiene una firme resolución: el mundo que dejó diez años atrás para irse a La Habana y participar en la lucha antimachadista y posteriormente su huida a México, tiene que cambiar. La lucha revolucionaria tiene que hacer una recurva, que estará representada simbólicamente por un ciclón que azota la zona, para crear un orden nuevo y más justo. Pero ese propósito tiene una firme oposición en la persona de su hermano Juan, que representa la reacción más violenta. La lucha es frontal, definitiva, no puede haber compromiso.

En *Chiva Muerta no han bandidos* recoge una escena de la gesta de nuestro pueblo en la lucha contra bandidos. Narra la total extinción de la banda que operaba en Chiva Muerta, luego de la captura del último de sus bandidos.

CUBA: PANORAMA NACIONAL DE TEATRO Y DANZA

llamado Moro, quien llega al bohío de Nieto pidiendo ayuda. Nieto, campesino de la zona, supuestamente vinculado a los bandidos, pero que en realidad opera para la Seguridad del Estado, utilizará su inteligencia para atrapar al bandido.

Con esta trama se desarrolla un quehacer escénico que puede figurar entre los más importantes del teatro cubano de nuestros días.

EL MACHO Y EL GUANAJO DE JOSE SOLER PUIG, DIRECCION DE ROGELIO MENESES, Y DE COMO SANTIAGO APOSTOL PUSO LOS PIES EN LA TIERRA DE RAUL POMARES, DIRECCION DE RAMIRO HERRERO, POR EL CONJUNTO DRAMATICO DE ORIENTE. CREACION COLECTIVA. ESTA ULTIMA OBTUVO EL PRIMER PREMIO

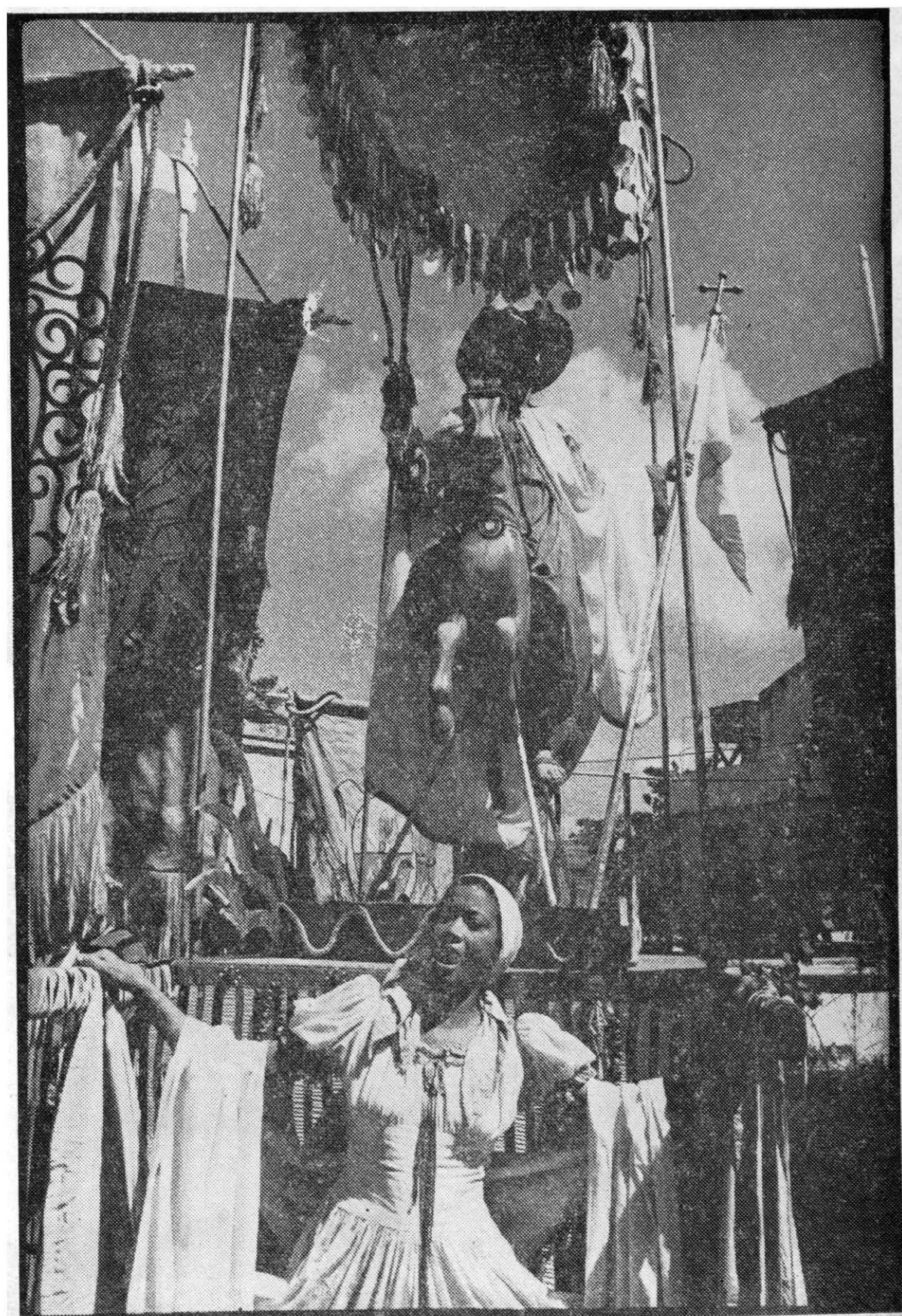
La primera obra es una farsa (bufa) que trata sobre la situación en Cuba durante la República mediatizada, época de hambre y miseria en la que el hombre del pueblo tenía que convertirse en un "verdadero artista" para subsistir.

La segunda es una pieza del teatro de relaciones que refleja el ambiente socio-político en la Cuba colonial, específicamente en Santiago de Cuba. Refleja el dominio militar y la abierta influencia del clero y las intrigas entre ambos, de lo que sufría las consecuencias el pueblo de Cuba.

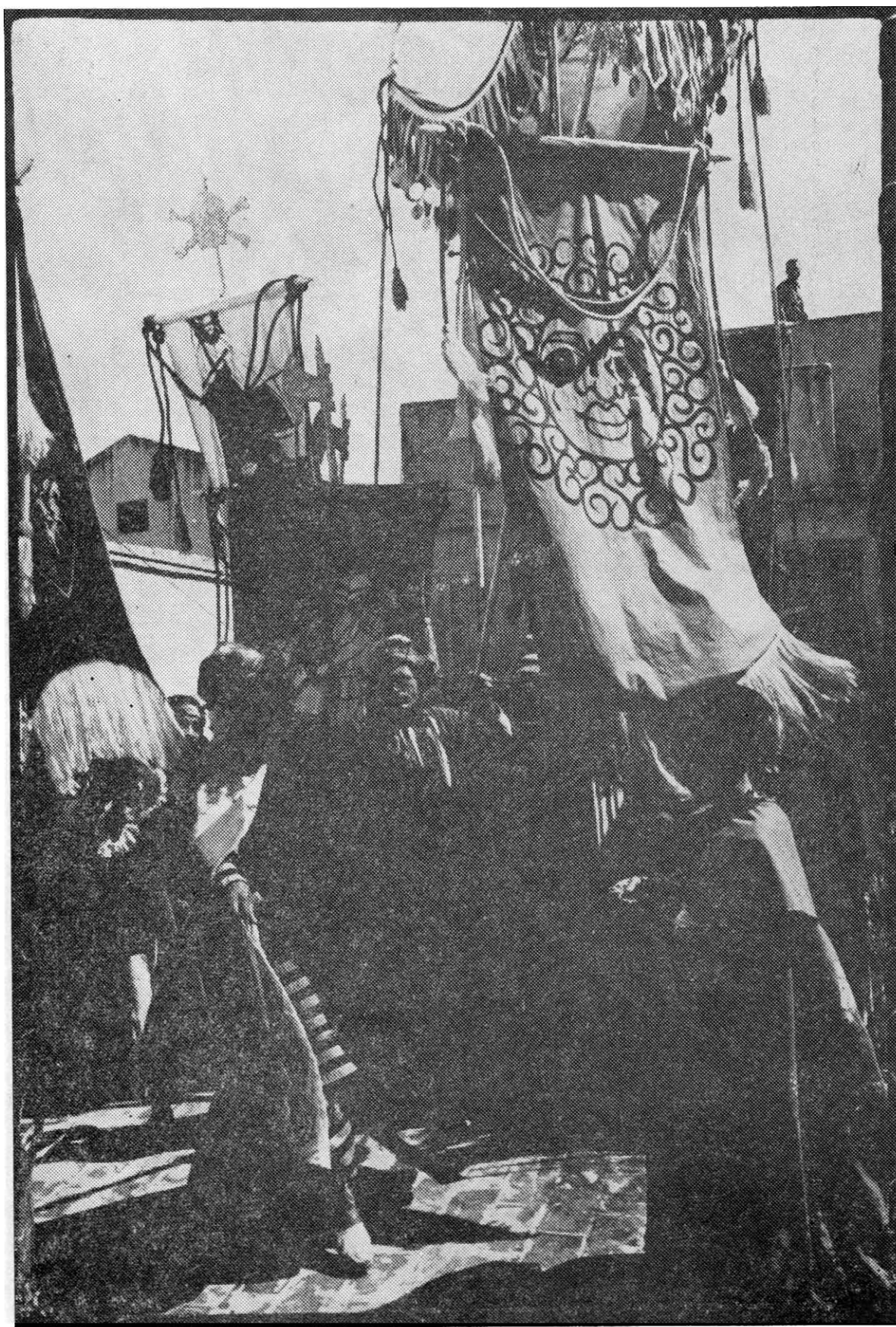
LA VITRINA DE ALBIO PAZ, DIRECCION DE FLORA LAUTEN POR EL GRUPO TEATRO DE LA YAYA. CREACION COLECTIVA. OBTUVO EL PREMIO ESPECIAL A LA MEJOR OBRA CUBANA PUESTA EN ESCENA

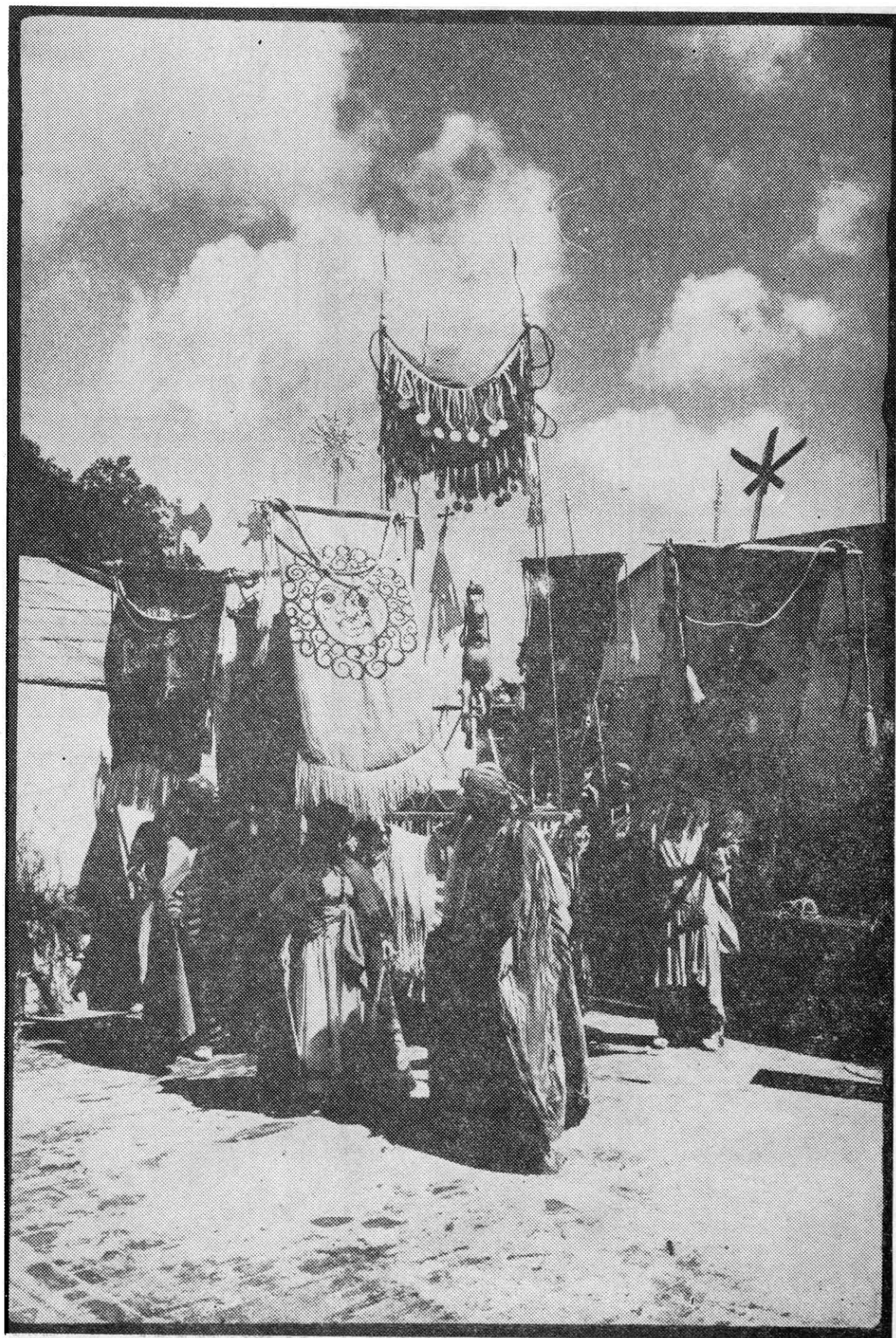
El Grupo Teatro de La Yaya existe —como la comunidad de la que toma su nombre— desde 1972. A través de sus dos años y medio de trabajo, ha tratado de ser un vehículo expresivo de los conflictos e inquietudes reales que suscita este difícil proceso de transformación en los habitantes de la comunidad.

La vitrina ya es historia para los habitantes de La Yaya. Es un espectáculo creado para ser representado por profesionales (en el viejo sentido de la expresión) dentro de los mismos principios válidos hoy para el grupo de La Yaya. Su autor, Albio Paz, así como los integrantes del elenco profesional, realizaron sus investigaciones en esa área dispersa de la futura base de desarrollo genético. La vitrina, donde vivían y protagonizaban los conflictos plasmados en el espectáculo los actuales habitantes de La Yaya. Era la etapa difícil de las decisiones (voluntarias siempre) de arrendar al Estado la tierra —generalmente otorgada por la primera ley de Reforma Agraria— y la mudada para el pueblo nuevo a fin de trabajar en las nuevas instalaciones productivas.









CUBA: PANORAMA NACIONAL DE TEATRO Y DANZA

MIRANDOLINA DE CARLOS GOLDONI, DIRECCION DE ROLANDO FERRER, POR EL GRUPO TEATRO RITA MONTANER

El propósito de Goldoni al escribir esta comedia —propósito que consideraba moral, útil e instructivo— era:

"Enseñar a los hombres a huir de los peligros del amor, para no sucumbir ante ellos."

La enorme ridiculez de los ociosos, decadentes e improductivos nobles que pinta Goldoni, hace más simpática la figura de la "emprendedora" Mirandolina. Simpatía que crece a medida que el público que la ve en el escenario toma conciencia de que la verdadera libertad es la del trabajo y no la del ocio.

GENTE DE PUEBLO DE ONELIO JORGE CARDOSO, DIRECCION DE PEDRO POSADA Y LAS PROVISIONES DE JEHOVA DE SERGIO GONZALEZ, DIRECCION DE PEDRO POSADA POR EL CENTRO DRAMATICO DE LAS VILLAS

Gente de pueblo es un espectáculo ligero basado en adaptaciones al teatro de cinco cuentos de Onelio Jorge Cardoso. Enfoca diferentes aspectos de las condiciones en que vivieron nuestros campesinos antes del triunfo de la Revolución, específicamente el cienaguero: carboneros y pescadores. Estos aspectos van desde el atropello de la guardia rural, el oscurantismo religioso, desamparo económico y social, prejuicios sociales, el machismo, así como el juego con el humor jocoso e ingenioso del campesino, en el personaje de Juan Candela.

Las provisiones de Jehová se basa en un tema que desnuda los métodos utilizados por la secta de Testigos de Jehová para dominar y fanatizar a infelices ignorantes en sus objetivos reaccionarios. En esta obra vemos cómo una familia sencilla y humilde, simpatizante de la Revolución, comienza a desvincularse de las organizaciones y aun de sus vecinos, a partir de la iniciación al culto de dicha religión. Es una obra de carácter dramático pero ribeteada de cierto realismo y espontaneidad que la hacen graciosa y divertida a veces.

GALILEO GALILEI DE BERTOLT BRECHT, DIRECCION DE VICENTE REVUELTA, POR EL GRUPO TEATRO ESTUDIO. OBTUVO EL TERCER PREMIO.

La política imperialista de la violencia ha demostrado con creciente claridad —sobre todo en los últimos años—, las terribles consecuencias del abuso de los resultados de la investigación científica. Los hombres de ciencia que en las sociedades capitalistas contemporáneas no han tenido escrúpulos en poner su saber al servicio de la destrucción, forman parte, sin lugar a dudas, de la "estirpe de enanos inventores que podrán ser alquilados para todo", genialmente prevista por el *Galileo* de Bertolt Brecht.

La reconstrucción que hace Brecht del caso Galileo nos da una nueva posibilidad de comprender la relación entre el hombre y su época y la consecuente necesidad de que aquél asuma frente a su mundo las responsabilidades que en su transformación le haya tocado realizar.

CUBA: PANORAMA NACIONAL DE TEATRO Y DANZA

LOS AMANECERES SON AQUI APACIBLES DE BORIS VASILIEV, DIRECCION DE EVGUENI V. RADOMISLENSKI, POR EL GRUPO TEATRO POLITICO BERTOLT BRECHT. OBTUVO MENCIÓN ESPECIAL

Con el estreno en América de esta primera coproducción cubano-soviética que nos revela la hazaña elemental y formidable de cinco muchachas combatientes voluntarias del Ejército Rojo, que en la primavera del cuarenta y dos, en el frente de Carelia, conducidas por su jefe el brigadier Vaskov, ofrendan sus vidas en defensa del pueblo y suelo sagrado de la Patria socialista, el Teatro Político da un paso más y categórico, en el cumplimiento de su misión combativa; producir espectáculos que reflejen la realidad desde posiciones partidistas y con la más elevada calidad artística, espectáculos capaces de contagiar al espectador obrero, a quien consagramos nuestro quehacer con los sentimientos y las ideas revolucionarias, de convencerlo con la verdad de sus imágenes.

LA COMPAÑERA DE ADOLFO GUTKIN, LA SIERRA CHIQUITA, DE CREACION COLECTIVA, Y PAPOBO, ACTRIZ: MA. EUGENIA GARCIA, TROVADOR: AUGUSTO BLANCA, DIRECCION: ADOLFO GUTKIN, POR EL GRUPO TEATROVA. CREACION COLECTIVA

La compañera es un monólogo en el que mediante una trayectoria se va desde la dependencia de la mujer hasta su total emancipación con la Revolución.

La Sierra Chiquita es un monólogo, al igual que el anterior, de una niña de Santiago de Cuba durante la tiranía batistiana, en el barrio llamado Sierra Chiquita.

En *Papobo* se contraponen la ambición y las creencias de hechicerías con la voluntad y el esfuerzo propios.

Mujer por el Grupo Experimental de Las Villas.

En *Mujer* se recoge toda la trayectoria histórica de la mujer en nuestro país, desde la colonia hasta nuestros días. La obra, partiendo de las características para las cuales ha sido creada, se apoya fundamentalmente en aspectos auditivos y especialmente musicales. El objetivo del montaje es el de plantear y cuestionar prejuicios del pasado que aún subsisten y frenan la plena emancipación de la mujer.

EL TEATRO CUBANO A LA BUSQUEDA DE NUEVOS CAMINOS

Carlos Espinosa

El Panorama Nacional de Teatro y Danza 1975 llega a su fin, y comienza el balance de lo que aportó esta confrontación de trabajo y de las deficiencias a superar el año próximo. Puede anotarse, en primer lugar que este año el público ha podido participar en los debates, junto a los críticos y teatristas de otros conjuntos. También puede señalarse la presencia, por primera vez, de grupos teatrales de varias provincias, lo que permite al público habanero conocer y enjuiciar la labor de estos colectivos del resto del país, que no ha sido difundida todo lo que merece, entre otras razones, porque no se le concede la importancia que realmente tiene. Pero el aspecto más importante del Panorama es la posición predominante del teatro de creación colectiva entre los distintos métodos allí presentados. Porque es necesario reconocer, que esta nueva forma de expresión artística ofreció los aportes más notables y que constituyen nuevos caminos para nuestro movimiento teatral, tentativas, que van dejando de serlo para convertirse en logros auténticos, para insertar el teatro en la sociedad como un elemento de participación masiva y abierta.

CUBA: PANORAMA NACIONAL DE TEATRO Y DANZA

Durante uno de los debates posteriores a la primera representación y en los que el público pudo expresar libremente sus opiniones e inquietudes, un obrero señalaba: "De todo lo que he visto del Panorama, los trabajos mejores me parecen los del Grupo de Participación Popular, del grupo La Yaya y del Conjunto Dramático de Oriente. Sobre todo porque en ellos está el germen del teatro revolucionario." Este planteamiento me parece importante no sólo por toda la verdad que encierra, sino porque representa la opinión del *gran público*, esa inmensa masa de obreros y campesinos que el teatro debe lanzarse a buscar y conquistar. Y que ya se aprecien algunos logros en ese sentido es un síntoma que reconforta y estimula, porque marca el inicio de una nueva época: la época de encuentro del teatro cubano con sus espectadores.

No es una simple coincidencia que los de tres grupos mencionados por el espectador y que precisamente fueron de los que lograron mayor asistencia de público y, además, una comunicación total entre este y la obra que se escenificaba, usen con eficacia los métodos de la creación colectiva. Este teatro constituye una extensión de la actividad teatral, porque con él los problemas de la sociedad se incorporan con validez a la escena. Esta insurgencia teatral que en la última década se ha afianzado en todo el continente busca restituir el teatro al pueblo, de ahí su carácter po-

pular. Para ello, encuentra sus temas y su lenguaje en la problemática nacional, por lo demás tan rica. Y con esto se comprende por qué el público se identificó enseguida con estas tres experiencias.

Me alegro de Herminia Sánchez creación colectiva del Grupo de Participación Popular y dirigida por Manuel Terraza, parte de una experiencia que se ensaya por primera vez en Cuba: se llega a un centro de trabajo, se recoge su historia y problemática a través de entrevistas y conversaciones, se confecciona un guión que luego que se discute con los obreros seleccionados, se monta. Es decir, que aquí se pone al trabajador a actuar. Ahora bien, hay que destacar un punto en ese sentido: ese obrero que ahora hace teatro, no es ni profesional ni aficionado porque sencillamente no sabe nada de teatro porque nunca lo ha visto. Esto los priva de prejuicios e imitaciones, lográndose así una actuación ingenua, múltiple y rica, con la autenticidad que solo se logra en estos casos en que el actor se representa a sí mismo. Es decir, que esta versión del teatro que hace el trabajador abre amplias posibilidades y sienta cimientos para un futuro desarrollo teatral en el centro de trabajo o sector social. Con el planteamiento de temas actuales, el grupo gana a públicos que no van al teatro y abre una nueva vía para nuestra dramaturgia.

Como una vertiente rural de esta experiencia, pero con ca-

racterísticas muy propias y métodos diversos, el grupo La Yaya ha sentado las bases de una nueva forma dentro de la creación colectiva: el teatro de la comunidad. Dirigido por la inquieta y dinámica Flora Lauten, es un teatro que surge en las nuevas comunidades para llenar necesidades ideológicas y estéticas que se plantean en un pueblo nuevo y entre campesinos que hasta entonces vivieron aislados y con una visión autosuficiente del mundo.

Como en este caso también los actores, que carecían de antecedentes teatrales hasta la llegada del Grupo Teatro Escambray, interpretan sus propios papeles, la identificación con el espectador se produce sin necesitar elementos intermediarios. Así, el grupo La Yaya ha creado un público de nuevo tipo, porque no sólo sale a buscarlo sino que se vale de un repertorio de piezas cortas, directas, estructuras dramáticas que obligan al asistente a participar, a incorporarse a la representación y a enriquecerla. *La vitrina* es una muestra elocuente de todo lo que ha logrado el grupo La Yaya en dos años y medio de trabajo, de búsquedas y experimentos que constituyen una de las variantes más renovadoras del teatro revolucionario cubano.

La puesta en escena de *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra* es el resultado de cuatro años de tanteos y búsquedas del Conjunto Dramático de Oriente por hallar un lenguaje teatral coherente que permitiera una

CUBA: PANORAMA NACIONAL DE TEATRO Y DANZA

comunicación plena con el público. A partir de *Amerindias*, creación colectiva que sintetiza la conquista y colonización del continente y continuando con *Del teatro cubano se trata*, trabajo de dirección colectiva sobre un texto preparado por Carlos Padrón que ubica ideológicamente las tendencias más importantes del teatro cubano durante los siglos XVI al XIX, el grupo ha culminado su investigación con el rescate y revitalización de un espectáculo de amplias raíces populares en Santiago de Cuba durante la época colonial: *el teatro de relaciones*. Utilizando los elementos más característicos de las relaciones, como la música y la danza que se convierten en parte activa de la obra, retomándolas críticamente, evitando la reproducción folclorista, llevando las representaciones a calles, parques, patios y solares, el CDO ha logrado un espectáculo alegre, movido y dinámico, que, empleando elementos populares con inmensas posibilidades, logran comunicarse con el público. Un ejemplo puede servir para demostrarlo; durante una de sus funciones públicas, con las que el conjunto descentraliza la actividad teatral y logra sectores de público más amplios, se hizo una visita al Cabildo Carabalí Uzuama, y una vez terminada la función, los espectadores se convirtieron en actores, y representaron escenas de viejas relaciones elaboradas enteramente por ellos. Aplicando las características aprovechables de las relaciones a un teatro que reclama

la afirmación de sus valores nacionales, el CDO ha trazado un nuevo rumbo para el teatro cubano, al abandonar posiciones estrechas y estáticas.

Todas estas experiencias constituyen aportes serios en la búsqueda del nuevo teatro. No sería justo ni conveniente por los peligros que entraña, calificar la creación colectiva como la única forma de hacer teatro revolucionario, pero sí es la que posee rasgos de mayor autenticidad. De ahí que Rosina Portilla, jubilada, de 63 años y miembro de un Comité de Defensa de la Revolución, afirme: *Aquí el pueblo se ve representado y se siente él también actor, puede revivir sus grandes momentos y sentir el entusiasmo que las historias que se cuentan transmiten para nuevas tareas. Y esta es una manera eficaz de decirlo, con métodos que no sean los de siempre.*

JURADO DEL PANORAMA NACIONAL DE TEATRO 1975.
PACO ALFONSO,
DRAMATURGO; ROSA
ILEANA BOUDET, RINE LEAL Y
FRANCISCO GARZON
CESPEDES, CRITICOS; MARIO
BALMASEDA, ACTOR; MARIA
ELENA MOLINET,
DISEÑADORA; ELISEO
DIEGO, ESCRITOR; CARMELO
GONZALEZ, PINTOR; Y ODILIO
URFE, MUSICO.

Colaboradores

FREDDY ARTILES: Dramaturgo e investigador teatral cubano. Ha obtenido diversos premios y menciones, entre otros el Premio de Teatro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba por su obra *Adriana en dos tiempos*.

ALONSO ALEGRIA: Dramaturgo y director teatral peruano. Obtuvo el Premio Casa de las Américas de Teatro en 1969 por su obra *El cruce sobre el Niágara*. Fue jurado de este mismo Premio en 1975. Es director general del Teatro Nacional Popular de Perú.

CARLOS ESPINOSA: Crítico teatral cubano. Atiende la crítica de teatro en el periódico Juventud Rebelde, y colabora además con otras publicaciones y editoriales.

NATIVIDAD GONZALEZ FREIRE: Investigadora teatral cubana de larga trayectoria en el ejercicio de la crítica sobre teatro, colaboradora de varias publicaciones mantiene una sección fija en la revista Bohemia. Ha publicado su libro *Teatro cubano contemporáneo*, y antologías de este género producto de su labor investigativa.

RINE LEAL: Crítico e investigador teatral cubano. Autor de numerosos trabajos sobre el teatro de su país y el universal. Su último libro publicado es *La selva oscura*, historia del teatro en Cuba desde sus orígenes.

DEREK WALCOTT: Poeta, periodista y dramaturgo, nacido en 1930, en Castries, una ciudad de la isla de Santa Lucía. Fundador del reconocido Trinidad Theatre Workshop, es una de las figuras más representativas de las letras afro-anglo-caribes.

CONTENTS: 2. Editorial. ● 3. Caribbean Festival 1972. Nati González Freire. ● 10. A note on Walcott and his Work. Manuel Galich. ● 14. Drums and Colours. Derek Walcott. ● 57. Final Declaration. ● 59. History of Theatre in Our America. Points of Contact Between the Cuban and Puerto Rican Theatres in the 19th Century. Rine Leal. ● 62. Puerto Rican Theatre within the Context of Latin American Theatre. National Theatre Collective of Puerto Rico. ● 69. Interview with Cesar Rengifo. Theatre is a National Creation and there will be no Theatre in a Country that does not Promote and Stimulate its Drama. Carlos Espinosa Domínguez. ● 83. Apocalypse Cum Grotowski. Freddy Artiles. ● 92. How the Casa de las Américas Prize is Given. Alonso Alegría ● 95. Between Scenes: Cuba. National Panorama of Theatre and Dance 1975.

SOMMAIRE: 2. Article éditorial. ● 3. Festival Caribe 1972. Nati González Freire. ● 10. Une note sur Walcott et son ouvrage. Manuel Galich. ● 14. Des tambours et drapeaux. Derek Walcott. ● 57. Déclaration finale. ● 59. Esquisse historique du théâtre en Notre Amérique. Les relations entre les théâtres de Cuba et Porto Rico au XIX siècle. Rine Leal. ● 62. Le théâtre de Porto Rico dans le nouveau contexte du théâtre latinoaméricain. Collectif National de Théâtre de Porto Rico. ● 69. Entrevue avec Cesar Rengifo: le théâtre c'est une création nationale, donc il n'y aura pas de théâtre dans un pays qui n'ait pas promu et stimulé sa dramaturgie. Carlos Espinosa Domínguez. ● 83. Apocalypse cum Grotowski. Freddy Artiles. ● 92. Comment on accorde le prix Casa de las Américas. Alonso Alegría. ● 95. Entr'actes. Cuba. Panorama National de Théâtre et Danse 1975.

INDICE: 2. Editorial. ● 3. Festival das Caraíbas 1972. Nati González Freire. ● 10. Uma nota sobre Walcott e a sua obra. Manuel Galich. ● 14. Tambores e bandeiras. Derek Walcott. ● 57. Declaração final. ● 59. Retábulo histórico do teatro em Nossa América. Relações entre os teatros de Cuba e de Porto Rico no século XIX. Rine Leal. ● 62. O teatro portoriquense dentro do novo teatro latinoamericano. Colectivo Nacional de Teatro de Porto Rico. ● 69. Entrevista com César Rengifo: O teatro é criação nacional e não existirá teatro em um país que não promova e estimule a sua dramaturgia. Carlos Espinosa Domínguez. ● 83. Apocalypse cum Grotowski. Freddy Artiles. ● 92. Como é concedido o Premio Casa das Américas. Alonso Alegría. ● 95. Intervalos: Cuba: Panorama Nacional de Teatro e Dança 1975.



