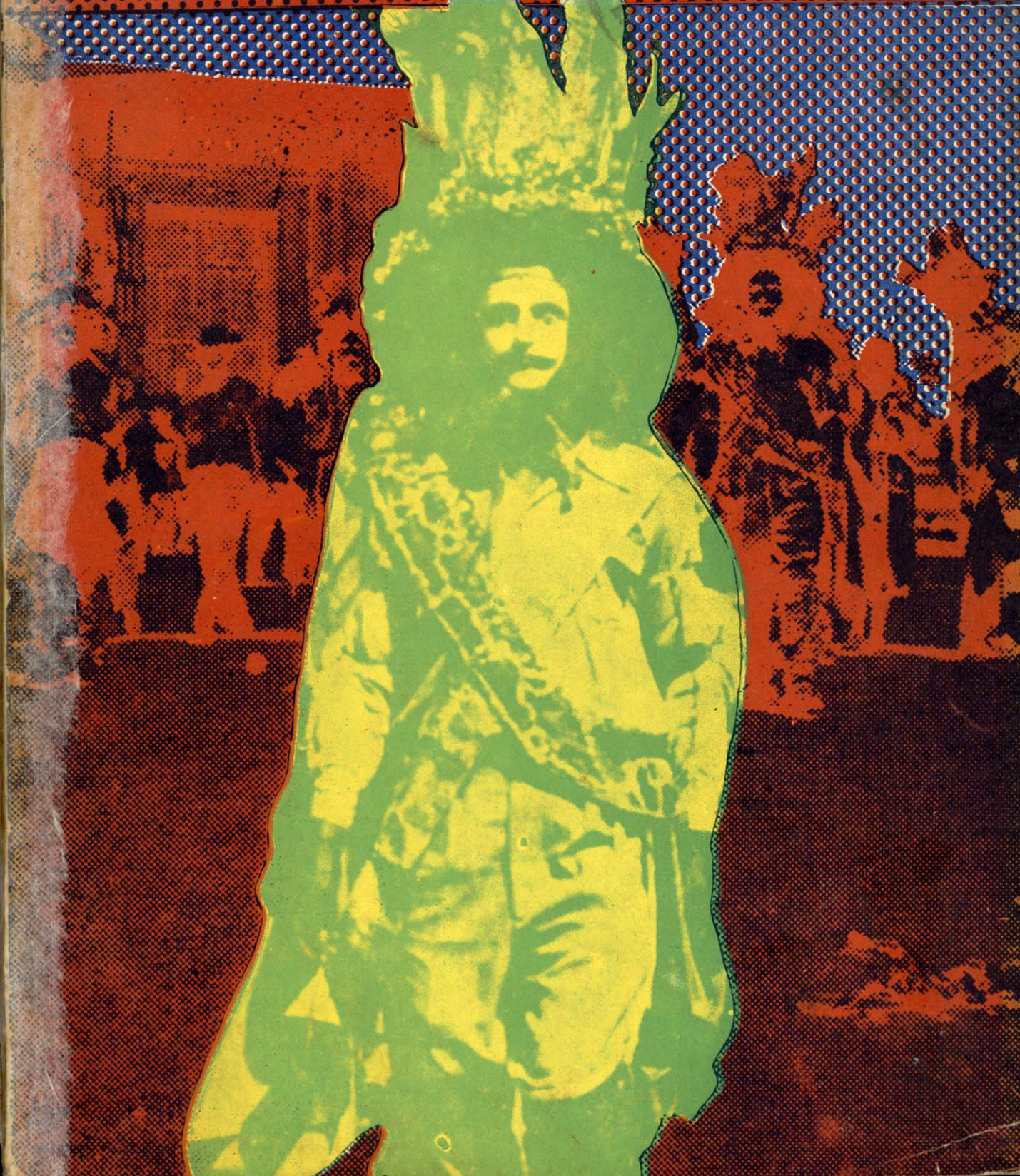


CONJUNTO

Teatro
Latinoamericano
Casa de
las Américas

31





Cub. 55

CONJUNTO

CONJUNTO N. 31

enero - marzo de 1977, La Habana, Cuba

Director: **Manuel Galich**

Secretario de redacción: **Francisco Garzón**

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

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

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.

No se devuelven originales no solicitados.

Inscrita como impreso periódico en la Dirección

Nacional de Correos, Telégrafos y Prensa.

Permiso No. 81224/173.

Empresa Gráfica 04 "Urselia Díaz Báez".

LA CASA DE LAS AMÉRICAS, CONSECUENTE CON SU PROPÓSITO DE ESTIMULAR LAS EXPRESIONES CULTURALES DE AMÉRICA LATINA, ESPECIALMENTE AQUELLAS QUE NO ENCUENTRAN CAUCE BASTANTE PARA SU DIFUSIÓN, CREÓ LA REVISTA CONJUNTO DEDICADA AL TEATRO LATINOAMERICANO. POR ESO, EN LAS PAGINAS DE ESTA REVISTA SE RECOGEN ESTUDIOS CRÍTICOS, TEÓRICOS O INFORMATIVOS DEL MOVIMIENTO TEATRAL LATINOAMERICANO; TEXTOS COMPLETOS DE OBRAS INÉDITAS Y NOTICIAS SOBRE ACONTECIMIENTOS TEATRALES DE NUESTRA AMÉRICA. 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** Retablo histórico del teatro en Nuestra América: El teatro náhuatl.
- 3** Presencia náhuatl en el teatro mexicano hasta el siglo XVIII • Carlos Espinosa Domínguez.
- 9** El primer personaje del teatro latinoamericano • Manuel Galich.
- 19** Comedia bailete del Güegüense o Macho Ratón.
- 37** Nicaragua / Por aquí pasó un soldado • Octavio Robledo.
- 44** Perú / Entrevista con Jaime Lertora y Enrique Urrutia: Nuestro firme propósito de ser útiles • Francisco Garzón Céspedes.
- 50** Papel del teatro en un proceso revolucionario • Manuel Galich.
- 57** Cuba / Introducción al teatro en Santiago de Cuba • Carlos Espinosa Domínguez.
- 63** Consideraciones sobre la puesta en escena de De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra • Ramiro Herrero.
- 73** De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra • Raúl Pomares. Creación colectiva del Conjunto Dramático de Oriente.
- 91** La Teatrova: Dar, inventar y reinventar el teatro • Francisco Garzón Céspedes.
- 103** La Sierra Chiquita. Creación colectiva del Grupo Teatrova.
- 117** Pedro Valdés Piña: Una voz titiritesca de Cuba en Colombia • Ugo Cerda G.
- 121** Entrevista con Elvira Cervera: Con el párpado abierto • Waldo González López.
- 124** Entreactos

Retablo histórico del teatro en Nuestra América: El teatro náhuatl

En cumplimiento de su propósito de dar a conocer la existencia de los valores indígenas en el teatro latinoamericano de todos los tiempos, **Conjunto** dedica su **Retablo** de este número a algunos aspectos del teatro náhuatl. Componen esta sección un panorama de Carlos Espinosa sobre "Presencia náhuatl en el teatro mexicano, hasta el S. XVIII" y el texto de **El güegüense**, con una nota introductoria de Manuel Galich.

Presencia náhuatl en el teatro mexicano hasta el siglo XVIII

Carlos Espinosa

TESTIMONIOS ACERCA DE LA EXISTENCIA DE UN TEATRO NÁHUATL

No se trata de oponer el teatro de las civilizaciones precolombinas al de los griegos y romanos, ni pretender demostrar que *Ollantay* o *La caída de nuestros primeros padres* son superiores a las tragedias de Eurípides, sino de una necesidad de conocernos e identificarnos. "Conocer es resolver", decía Martí. Y apuntaba luego: "La historia de América, de los incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria".

En el caso del teatro náhuatl hay que enfrentar, de entrada, las teorías de quienes intentan negar la existencia de una tradición teatral entre los antiguos mexicanos. Algunos sostienen que el mundo precolombino no contaba con los elementos indispensables para crear una tragedia como la de los griegos, como si toda civilización tuviera que seguir, necesariamente, el camino trazado por esas culturas clásicas.

Otros, como el padre Mariano Cuevas, se valen de explicaciones tan carentes de fundamento como la de que "los indios precortesianos no tenían teatro porque el teatro no es de los tristes", reduciendo y condicionando esta manifestación a una cuestión de carácter o de temperamento.

Frente a estos investigadores que pretenden desconocer la sensibilidad y el desarrollo teatral del pueblo náhuatl, hallamos las descripciones y relatos hechos por los propios conquistadores, de las ceremonias dramáticas que pudieron apreciar entre los indígenas. Y, a diferencia de los informes de los españoles sobre el teatro quechua, que son escasos, aquí las referencias son más numerosas.

En su *Tercera Carta de Relación*, Hernán Cortés hace descripción de una representación teatral en la plaza de Tlatelolco:

"Y llevase (el trabuco) a la plaza del mercado para lo asentar en uno como teatro que está en medio de ella, fecho de cal y canto cuadrado, de altura

de dos estados y medio, y de esquina a esquina habrá como treinta pasos; el cual tenían ellos para cuando hacían alguna fiesta y juegos, que los representantes de ellos se ponían allí porque toda la gente del mercado y los que estaban en bajo y encima de los portales, pudieran ver lo que hacían."

Cuevas intenta invalidar esta cita, sosteniendo que Cortés empleaba los términos "teatro" y "representación" por carecer en castellano de vocablos equivalentes. En realidad, un estudio del movimiento teatral en España demostrará que, si bien el teatro no había alcanzado un desarrollo considerable, en esa época numerosas representaciones dramáticas eran ofrecidas en el país, sobre todo las que se relacionaban con las fiestas del Corpus Christi. De modo que Hernán Cortés bien pudo conocerlas y utilizar así las palabras con la acepción que actualmente tienen.

Otra relación la hallamos en la *Historia natural y moral de las Indias*, de Joseph de Acosta. Por ser una descripción minuciosa y detallada, copiamos el texto del fragmento mencionado:

"Este templo (el de Quetzalcóatl) tenía un patio mediano, donde el día de su fiesta se hacían grandes bailes y regocijos, y muy graciosos entremeses, para lo cual había en medio de este patio un pequeño teatro de a treinta pies en cuadro, curiosamente encalado, el cual enramaban y aderezaban para aquel día con toda la policía posible cercándolo todo de arcos hechos de diversidad de flores y plumería, colgando a trechos muchos pájaros, conejos y otras cosas apacibles, donde después de haber comido se juntaba toda la gente. Salían los representantes y hacían entremeses, haciéndose sordos, aromatizados, cojos, ciegos y mancos, viniendo a pedir sanidad al ídolo: los sordos, respondiendo adefesios, y los aromadizos, tosiendo; los cojos, cojeando, decían

sus miserias y quejas, con que hacían reír grandemente al pueblo. Otros salían en nombre de las sabandijas, unos vestidos como escarabajos, y otros como sapos, y otros como lagartijas, etc., y volviendo cada uno por sí, tocaban algunas flautillas de que gustaban los oyentes, porque eran muy ingeniosos..."

Debemos detenernos en esta cita para señalar algunos aspectos de gran importancia para refutar los planteamientos de Mariano Cuevas y demostrar la existencia de un teatro náhuatl. Sin lugar a dudas, Acosta estaba presenciando una auténtica representación teatral en relatos, va anotando la presencia de un escenario o área escénica, así como lo que entonces sería la escenografía. También destaca los actores o representantes, que se valen de un recurso básico en el teatro, según Aristóteles: la imitación. Para reforzar su trabajo escénico, utilizan trajes y adornos, que se completan con la acción y los diálogos. Por último, distingue a los espectadores, elemento básico en toda función de teatro, y hasta observa la magia y la alegría embriagante en los mismos.

Por último y para no extendernos en una relación demasiado larga, citaremos a otro cronista, que refiere que "en la coronación de Moctezuma hubo grandísimas fiestas, bailes, comedias y entremeses de día y noche con tantas lumbres que parecía mediodía".

En resumen: a pesar de que los informes fundamentales que poseemos para demostrar que entre los pueblos náhuatl se desarrolló una tradición teatral y de que "las noticias que nos han quedado... son exiguas y a menudo vaciadas por la actitud mental de observadores que destinaron aquellas expresiones por considerarlas productos desdeñables de mentes idolátricas y bárbaras", como apunta José Arrom, puede hablarse con toda autoridad de un teatro indígena en México.

CARACTERÍSTICAS DE UNA TRADICION QUE SE HA HECHO PROVERBIAL

En la civilización náhuatl, las ceremonias dramáticas, de indudables orígenes religiosos, venían dadas como complemento de la danza y el canto, los que así adquirirían mayor vida y expresividad, al integrarse a los elementos gésticos y de mímica.

Estas ceremonias pueden definirse como manifestaciones colectivas y públicas, en las cuales el pueblo participaba, a la vez que como espectador, como ejecutante.

Al analizar tales muestras, no debemos compararlas ni remitirnos a las obras del teatro griego. No hallamos en los textos de la poesía dramática náhuatl la acción que se prepara, se complica y al final, se resuelve, ni la pintura exacta de los caracteres. En general, se trata de una serie de cuadros tomados de la propia vida, entre la dramática y la lírica, con una técnica difusa e indefinida, condicionada siempre a la música y al baile. Un género no estaba separado de otro, de manera que constituían una mezcla de distintos elementos. En muchas ocasiones, estos bailes, y danza adquirían el tono de verdaderos actos de circos, con las muestras de acrobacia ejecutadas por los bailarines. En algunos conjuntos populares de México, se conservan actualmente estas características.

"En todas las ciudades había junto a los templos unas casas grandes, donde residían maestros que enseñaban a bailar y a cantar. A las cuales casas llamaban *cuicacalli*, que quiere decir "casa de canto"; donde no había otros ejercicios, sino enseñar a cantar y bailar y a tañer a mozos y mozas. Y era, tan cierto el acudir ellos y ellas a esta escuela y graduábanlos tan estrechamente que tenían el hacer falla como cosa de crimen *leasa maiestatis*, pues había penas señaladas para los que no acudían." De este testimonio resalta la obligatoriedad de estos ejercicios, dadas las exigencias de orden religioso que en ellos venían implícitas.

Incluso, existía un riguroso horario para los ejercicios prácticos, que comenzaban antes de la puesta del sol y finalizaban cercana ya la media noche. Los alumnos eran escogidos entre los más jóvenes, "mozas y mozos de catorce, de doce poco más o menos".

No obstante su indudable origen sacro, simbólico y místico, el teatro náhuatl fue adquiriendo ciertos ingredientes bufos y farsesco. El cura dominico Diego Durán, que vivió en contacto directo con los indios, describe espectáculos teatrales en los cuales los ejecutantes se disfrazaban de mujeres y las imitaban con un tono burlesco. El propio Durán refiere que "otro baile había de viejos, que con máscaras de viejos corcovados se bailaba, que no es poco gracioso y donoso, y de mucha risa", así como otro en el cual se introducía el más tarde popular personaje del bobo, que entendía al revés lo que le ordenaba su amo.

Esta antigua tradición de gusto por las ceremonias teatrales que tenían los pueblos náhuatl, se hizo tan proverbial que aun se dice aquello de "ceremonioso como un indio mexicano".

Entre los materiales y documentos del teatro náhuatl que se conservan, la mayoría corresponden al periodo posterior a la conquista y sólo unos cuantos a la etapa presente. De todos modos, el conjunto que ha llegado hasta nosotros sirve para dar una visión panorámica de la tradición dramática de los pueblos indígenas de México.

Pueden citarse entre esos manuscritos un poema dramático que rememora la partida de Quetzalcoatl; otro que narra el viaje de una embajada de Huexotzinco que fue a pedir la ayuda de Motecuhzoma contra el ataque de los tlaxcaltecas; el lamento de Axayacatl; y otros que aparecen bajo los títulos de "Canto de guerra huasteco", "Canto Chichimeca" y, "Canto de Tórtolas". A éstos, deben agregarse otros textos de cantos breves, algunos de los cuales están mutilados e incompletos. Como ejemplo de

poema dramático prehispánico, reproducimos a continuación el *Himno a Tláloc* (Tláloc, dios de la lluvia), verdadero texto dialogado entre el dios y sus oficiantes:

(Oficiantes)

El dios aparece en México. Tu bandera se despliega en todas direcciones y nadie llora.

(Tláloc)

Yo, el dios, he vuelto otra vez; he vuelto otra vez al lugar que abunda en sacrificios de sangre; allí cuando el día envejece, yo soy visto como un dios.

(Oficiantes)

Tu obra es la de un noble mágico; tú te has hecho de verdad ser de nuestra carne; tú te has hecho a ti mismo: y ¿quién se atreve a provocarte?

(Tláloc)

Ciertamente, aquel que me provoca no se encuentra bien conmigo: mis padres tomaban por la cabeza a los tigres y a las serpientes.

(Oficiantes)

En Tlalocan, en la mansión que verdea, ellos juegan a la pelota, ellos arrojan flechas.

(Tláloc)

Dirigíos, dirigíos allá donde las nubes se extienden con abundancia, donde la espesa niebla forma la nublada mansión de Tláloc. Allí, con poderosa voz me levanto y grito fuertemente.

(Oficiante)

Después de cuatro años irán, no para ser conocidos, no para ser contados, ellos bajarán a la bella mansión para unirse y conocer la doctrina.

(Tláloc)

Dirigíos, dirigíos allí donde las nubes se extienden con abundancia, donde la espesa niebla forma la nublada mansión de Tláloc.

LLEGAN UNAS COMO TORRES O CERROS PEQUEÑOS FLOTANDO POR ENCIMA DEL MAR

Muchos son los investigadores que han apuntado el aprovechamiento del teatro en la empresa de la conquista por parte de los españoles. A diferencia de otras campañas similares, los evangelizadores y misioneros, en realidad unos soldados más, utilizaron la afición de los aborígenes a las ceremonias teatrales, para la catequización y el sometimiento de pueblos enteros. Y concedieron a esta manifestación una importancia equivalente a la que daban al caballo y a las armas.

A esto contribuía no sólo la enorme popularidad de las representaciones entre los indios, sino también entre los propios conquistadores.

En realidad, esta comprensión y asimilación de las tradiciones teatrales del pueblo náhuatl, es mucho más completa de lo que parece, y se extiende al campo de las edificaciones. La inclinación de los indios hacia las grandes ceremonias al aire libre fue aprovechada por los conquistadores en la arquitectura de sus iglesias.

Fray Pedro de Gante escribió en 1558 una carta a Felipe II, de la cual hemos extraído un testimonio al respecto que resulta más que elocuente:

"Y como vi esto que todos los cantares eran dedicados a sus dioses, comuse metros muy solemnes sobre la ley de Dios y la Fe (...) también díles libreas para pintar en sus mantas para bailar con ellas, porque así se usaba entre ellos, conforme a los bailes y a los cantares que ellos cantaban, así vestían de alegría o de luto."

De esta forma, se iba dando en el teatro un curioso fenómeno de sincretismo e hibridación del mundo indígena con el cristiano, y del cual se originaría el teatro mexicano. En los idiomas autóctonos se comenzaron a entonar villancicos, dé-

cimas y tocates en honor de la Virgen María, de su hijo y del Apóstol Santiago, en ceremonias en las que los indios aparecían adornados con plumas y penachos imitando fieras y aves de rapiña.

Era, además, un modo mediante el cual el pueblo náhuatl oponía una resistencia silenciosa pero tenaz a la aniquilación de su cultura nacional, al no poder hacerlo de una manera más activa.

GONZALEZ DE ESLAVA Y EL DESARROLLO DEL TEATRO CATEQUIZANTE

El siglo XVI marca el inicio de una nueva etapa de la conquista, y con ella una nueva fase del movimiento teatral en la Nueva España. En 1545, Fray Juan de Zumárraga, primer obispo de México, prohíbe "los bailes y danzas profanas y representaciones poco honestas que se hacían en la procesión general de la fiesta del Corpus Christi". Dieciséis años más tarde, se instala en la Nueva España la Inquisición "en su capacidad de censora de obras dramáticas". Por otra parte, llegan al continente nuevos sacerdotes, así como poetas y dramaturgos de España, mientras que el cristianismo y el idioma español eran impuestos cada vez más por los españoles.

A partir del siglo XVI, tuvo lugar un fuerte desarrollo del llamado teatro catequizante, hecho totalmente con fines de adoctrinamiento y conversión de los indios a la fe cristiana. Representado en lengua náhuatl, actuado por los indígenas y dirigido por los frailes, integran este conjunto un número considerable de piezas que tratan temas como la conquista de Rodas o la decadencia de Jerusalén. Como es lógico, son obras que carecen de una verdadera trama dramática o enredo, así como de complicaciones que pudieran confundir al público indígena para el cual estaban destinadas.

Entre los títulos más notables, y que de acuerdo a la documentada *Bibliografía Descriptiva de las Piezas Teatrales en*

Lengua Náhuatl, de Horcasitas Pimental llegan a treinta y cuatro, podemos nombrar *Las ánimas y las albaceas*, *El sacrificio de Isaac*, *El juicio Universal*, los coloquios de la *Aparición Guadalupeana* y *Tlacahuapahualiztle*.

Junto a este teatro, existió otro supuestamente profano (un examen de los autores demostrará que eran, en su mayoría clérigos), cuya figura más destacada fue Fernán González de Esclava (1534-¿1601?), considerado por algunos como el primer dramaturgo americano, título muy discutible si se tiene en cuenta que ni nació en América ni fue el primero.

Autor, entre otras, de los *Coloquios espirituales y sacramentales* y de las *Poesías sagradas*, Esclava ha sido definido por Menéndez y Pelayo como un escritor "que habla siempre como mexicano para mexicanos". Sin negar los méritos literarios que posee su obra hay que decir que como producto típico de su época y de su clase, demostró en todo momento un total desinterés por la masa indígena.

Las alusiones a los nativos mexicanos, evidencian su desprecio y su actitud discriminatoria hacia ellos. En uno de sus coloquios, se refiere a los "chichimecas inhumanos", mientras que en otro de sus escritos los llama "Demonio, Carne y Mundo / que nos espantan con gritos / que nos llevan al profundo / con gravísimos delitos". Otro de los adjetivos que emplea es el de "chichimeca perra", que en general, corresponde a la postura de superioridad asumida por los demás autores de la época colonial.

LA AUDACIA LITERARIA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y EL INICIO DE UNA POSIBLE NUEVA ETAPA

A pesar de la asombrosa rapidez con que se desarrollaron las transformaciones culturales durante los siglos XVI y XVII, el pueblo náhuatl no se resignó a renunciar a sus tradiciones, y se valió de géneros especiales para penetrar el teatro. Uno de ellos fue la *maskarada*.

ceremonia cortesana a la que los indígenas lograron insuflarle su sello propio. Aunque con menos fuerza, también consiguieron expresarse por medio de los *arcos* cuyo objetivo era rendir homenaje a algún obispo o virrey recién llegado.

Habrá que esperar hasta la aparición de *El Divino Narciso*, de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), para encontrar, por primera vez en una obra dramática escrita en español, a un personaje tomado de la mitología náhuatl: *Cent otl*, el Dios del Maíz: Desde el punto de vista social, significaba una audacia literaria de esta figura excepcional del barroco hispanoamericano, ya que Sor Juana desafiaba a la iglesia y a la Inquisición, al sitar al dios indígena junto a los demás ídolos cristianos.

Durante el siglo XVIII, esta situación se mantuvo igual para el pueblo aborigen. Como señala María Sten, "los que podían introducir el tema indígena en el teatro eran los mismos indígenas, pero éstos en su inmensa mayoría seguían al margen de la vida cultural".  C mo esperar que el indio penetrara en la escena mexicana, si no tenía participación en la vida social del país?

El último autor mexicano que analizaremos y que se ubica en el período que

antecedió a la independencia de México, es Eusebio Vela (1688-1737), considerado por Arrom como la figura más destacada de la farándula en Nueva España, en la primera mitad del siglo XVIII. Arrendatario de teatro, director, actor y dramaturgo, Vela introdujo en su comedia *Apostolado en las Indias* y *Martirio de un cacique* algunos personajes indígenas, con la misma mentalidad con la que antes lo hiciera González de Eslava.

La obra relata un fragmento de la conquista de México pero, en realidad, se convierte en una apología de Hernán Cortés y sus compañeros. Según la imagen de los indios que nos ofrece el autor, son seres antropófagos, que "comen éstos, los hombres, que se las pelan". Comete, además, otros errores, al cristianizar los dioses indígenas y presentarlos con atributos propios de las figuras religiosas traídas por los españoles.

 Qu  significó para el indio mexicano la proclamación de la independencia, en 1810?  C mo repercutió en el teatro la abolición de "la jerigonza de calidades indio, mulato a mestizo" que planteaba Morelos? La respuesta a estas interrogantes se sale de los objetivos que trazamos en este trabajo. Queda, pues, como una proposición para los críticos e historiadores del teatro latinoamericano.

El primer personaje del teatro latinoamericano

Manuel Galich

I

El centro geográfico de la vigorosa cultura náhuatl fue, como lo dice la palabra, el Anáhuac, es decir el Valle de México, y a su esplendor contribuyeron, sucesiva y no exclusivamente, teotihuacanos, toltecas y aztecas. Otras naciones, como la tlaxcalteca y la tezcocana, también enriquecieron aquella cultura, además de lejanas influencias de orígenes diversos. Por ejemplo, la olmeca. A su vez, dicha cultura irradió en un ámbito amplísimo, que comprendió toda la costa sudoccidental del Istmo de Centro América, a través de la costa del Pacífico, por lo menos hasta el noroeste de Panamá y penetró, por otra parte, en Yucatán y Guatemala, hace unos mil años, para influir profundamente en la otra gran cultura mesoamericana: la maya. Precisamente, al ámbito cultural bajo la influencia de ambas culturas, la náhuatl y la maya, es a lo que los etnólogos y arqueólogos llaman Mesoamérica. El "imperio cultural" de Quetzalcoatl, en expresión de Laurette Sejourné.

Hasta hoy, los límites geográficos de la influencia cultural mesoamericana son

imprecisables. Por un lado, la lingüística moderna ha establecido un vínculo idiomático originario, por lo menos desde el estado norteamericano de Idaho, hasta Nicaragua y Costa Rica (Guanacaste). El cronista Joseph de Acosta, uno de los notables precursores de las ciencias etnológicas, que alcanzó a estar en contacto con los restos de las culturas precolombinas de nuestra América, durante tres lustros (1571-1587), anticipó algo de lo que hoy viene a descubrir la lingüística: "Poco ha que se ha descubierto gran tierra que llaman el Nuevo México, donde dicen hay mucha gente y hablan la lengua mexicana". De otro lado, la arqueología de las últimas décadas cree haber detectado influencias mayas, por ejemplo en el Ecuador y hasta en Chile. Esto parece exagerado al no especialista, pero no al que conoce, aunque sea un poco, del asombroso "poder biodinámico" (expresión del arqueólogo argentino Juan Schobinher) que caracterizó a nuestros antepasados indígenas. Hay que advertir, de paso, que, como lo certifica la arqueología moderna, los mesoamericanos no fueron los únicos dadores de cultura y los centro y sudamericanos los receptores, pues

también se produjo el proceso inverso. Es decir, el de irradiación cultural sudamericana (arauacos, caribes y chibchas) hacia Mesoamérica y las Antillas, según testimonian aportes como las terrazas de cultivo, la orfebrería, la papa, el tabaco y el asombroso periplo arauaco desde el Mato Grosso brasileño hasta las Bahamas y, posiblemente, la Florida, pasando por las Antillas menores y mayores, donde enseñaron agricultura y alfarería.

Por alguna razón, uno de los centros más florecientes surgidos de las migraciones mexicanas precolombinas fue el ubicado en Nicaragua, en la región de los dos grandes lagos, el Xolotlán y el Cocibolca, después llamados de Managua y de Nicaragua, respectivamente, términos mexicanos los cuatro. El famoso viajero, arqueólogo y diplomático norteamericano de hace siglo y medio, George Squier, "segundo descubridor" de la Nicaragua precolombina, dijo que una de las "colonias mexicanas" (tenía que ser ésa su terminología favorita), la de Nicaragua:

Medía su territorio menos de cien millas de largo, por veinticinco de ancho, pero se conservaban aquí la misma lengua y las mismas instituciones sociales, practicándose los mismos ritos religiosos, de aquellas gentes de su misma raza que moraban a más de dos mil millas de distancia, en las altiplanicies del Anahuac, y de quienes se hallaban separadas por numerosas y poderosas naciones, de diferentes lenguas y organizaciones [alusión a las de origen maya y chibcha, entrecruzadas en Centro América.]

Squier hizo asombrosos descubrimientos arqueológicos en la isla Momotombito, del lago de Managua, y en las de Pensacola y Zapatera, del lago de Nicaragua. Allí exploró, describió, dibujó y se llevó valiosas piezas para la *Smithsonian Institution* y no hizo lo mismo, porque no era posible, con un centro ceremonial, compuesto de un *teocalli* y varias

piedras de sacrificios. Lo importante es esta observación del mismo: "No puede dejar de advertirse el parecido que tiene con ciertas cabezas simbólicas del antiguo ritual mexicano [se refiere a una de las dieciséis estatuas por él halladas y clasificadas], y creo podría identificar y comparar todos estos ídolos —como creo haberlo hecho ya con algunos— con las deidades del panteón azteca".

Los primeros en saber, mucho antes, lo que vino a descubrir Squier fueron, desde luego, los propios indios de Nicaragua que, aún en los días de su conquista por los españoles, "recordaban" (tradicción oral generacional, *nemotecnia* colectiva) que sus antepasados habían llegado, en época inmemorial, del Anáhuac. El cronista guatemalteco del siglo XVIII fray Francisco Vázquez, al historiar las cosas de su orden en la provincia franciscana del Nombre de Jesús (Goathemala), aporta el argumento etimológico, al decirnos: "Nicaragua es lo mismo que *Nic-Anahuac*, aquí están los mexicanos o anahuacos". El nahualista nicaragüense Carlos Mántica Abaúnza, contemporáneo nuestro, comenta, al respecto: "La versión de Fray Francisco Vázquez, *Nic Anahuac*, es correcta, aún cuando su traducción sea inexacta. Creo que su sentido literal "aquí el Anahuac" o "el Anahuac de aquí", es históricamente válido y demostrable". El cronista Fernández de Oviedo, testigo *de visu* y precursor de la moderna Americanística, como Acosta, supo también lo que vino a descubrir Squier, como lo demuestran algunas citas de sus muchas referencias:

Nicaragua es un grand reyno, de muchas é buenas provincias, é las más dellas anexas a quatro ó cinco lenguas distintas, apartadas é diversas las unas de las otras. La principal es la que llaman de *Nicaragua*, y es la mesma que hablan en México ó en la Nueva España. (...) Y halléme un día á vér un areyto, que allí llaman *mitote* [palabra mexicana], é cantar en coro, como los indios suelen hacerlo (...)

Estos desta provincia de Nicoya [hoy el Guanacaste costarricense]... su hábito é traje dellos es como el que usan los indios de México é los de Leon de Nagrando [o sea Leon, de Nicaragua], de aquellos ceñideros luengos en torno del cuerpo, é assi mismo coseletes de algodón pintados é sin mangas.

Si, para los indios contemporáneos a la conquista de Nicaragua por los españoles, la época en que sus antepasados emigraron desde el Anáhuac era imprecisable, empieza a ya no serlo para la Americanística moderna. Una lingüista y un arqueólogo contemporáneo, Anne Chapman y Frederic Thieck, coinciden en fijar aquella época hacia el siglo IX de nuestra era. "Unos setecientos años antes de la conquista", dice ella. Mántica es más preciso:

De todas las migraciones nahuas a Nicaragua, sólo la última es de origen azteca (Siglo XVI). Las migraciones anteriores son toltecas (Siglo XI) y chichimecas (Siglo XV), de lengua náhuatl.

II

Solicito indulgencia por lo que puede parecer un recargo de erudición en lo anterior. No es ésa mi afición, ni ha sido mi intención. Pero debía justificar el hecho de que *Conjunto* escogiera, como modelo de sobrevivencia náhuatl, en nuestro teatro actual, no una pieza mexicana, sino una nicaragüense. Porque *El Güegüense* o *Macho-ratón*, cuyo texto ofrecemos, es una pieza excepcional y quizá la más preciada del tesoro folclórico nicaragüense. Eso y mucho más que vamos a decir, y que constituye la otra razón para incluirla en nuestro *Retablo*, a pesar de no ser inédita, ni muchísimo menos. Aunque sí poco conocida por los no especialistas.

Cuando digo y subrayo: "de nuestro teatro actual" quiero decir más de una cosa. En primer lugar, "nuestro", para nosotros, es lo latinoamericano y del

Caribe, como reiteradamente lo hemos afirmado en estas mismas páginas. *El Güegüense* es, entonces, una de las obras representativas del teatro latinoamericano y caribe. Pero es muchísimo más que éso. Es, nada menos, la primera obra, cronológicamente hablando, de ese teatro. Sus orígenes se remontan, por una parte, al teatro, precolombino y, por la otra, se complementan con el injerto hispánico, en el primer siglo colonial, el XVI, muy probablemente, o en cualquier otro momento de aquel período. Obra, pues, del ingenio popular, nacida en nuestro primer mestizaje, mestiza ella misma, mantiene una vigencia ya secular, conservada por transmisión oral y de memoria, gracias a esa prodigiosa facultad desarrollada en los pueblos que aún no conocían la imprenta o hasta los cuales no había llegado este invento, para perpetuar, ¡literalmente! las obras literarias de su genio creador. Por lo menos, el folclorista nicaragüense Francisco Pérez Estrada pudo transcribir una versión de *El Güegüense*, según el texto representado y presenciado por él, en el pueblo de Catarina, en 1947. Era, pues, hasta entonces, teatro vivo y no creo que, pese a todo (aludo a la dinastía reinante y asfixiante, desde 1934) haya sucumbido después, si su fuerza es tal que sobrevivió a cuanto ha sufrido el pueblo nicaragüense, desde Gil González Dávila hasta Somoza III. Vitalidad que, por sí misma, es ya un juicio definitivo sobre los valores teatrales intrínsecos de *El Güegüense*, de mucho mayor poder convincente que el de los críticos, siempre respetable, pero nunca infalible. Porque el del tiempo sí es veredicto inapelable.

Pablo Antonio Cuadra, uno de los más autorizados *güegüensistas*, y hay muchos, desde Daniel G. Brinton (1882), hasta por ejemplo, Mántica, (1968), sintetiza en feliz imagen la génesis indígena y el proceso de mestización del personaje que da nombre a la pieza:

... parece llegar a su obra como un ser con existencia anterior a ella,

como un tipo que viene del pasado y del pueblo —probablemente un viejo personaje que formó el antiguo y desaparecido teatro aborigen— y salta al escenario del nuevo teatro mestizo y bilingüe y al actuar, también él se mestiza y completa en sí mismo el primer boceto satírico del nicaragüense.

Como centroamericano y, por consiguiente, coheredero de la tradición folclórica de la que forma parte *El Güegüense*, me muestro menos modesto que Cuadra. No titubeo en afirmar que se trata del "primer boceto satírico del latinoamericano" y no sólo del nicaragüense. Porque él es el primer gran personaje teatral mestizo en nuestra América mestiza, aunque sólo lo sea de náhuatl y español y nuestra América lo sea de aborigen, africano y europeo, sín-

tesis que nos da una personalidad cultural propia y genuina. *El Güegüense* es la primera expresión teatral de esa síntesis o "el primer grito escénico del mestizaje americano", como lo llamó el poeta nicaragüense Alberto Ordóñez Argüello.

El elemento que revela, de entrada, el carácter mestizo de *El Güegüense*, para el que tenga la suerte de presenciarlo y, desde que Brinton publicó la primera versión de su texto, de leerlo, es, naturalmente, el lenguaje. Se trata de un dialecto mezcla de español y náhuatl, semejante al *creole* o al *papiamento*, dialectos franco-antillano y holando-antillano, respectivamente, que reivindican ya su derecho a poseer una literatura propia. Como una muestra de ese dialecto, transcribo una breve escena, tomada al azar, del texto original publicado por Brinton, en 1883, que no difiere en



nada del texto del siglo XVIII, obtenido por Emilio Alvarez Lejarza, en Catarina,

y publicado en *Cuaderno del Taller San Lucas* (Nº 1, 1942).

ALGUACIL. Dios guarde al Señor Gobernador Tastuanes, a sus mensajeros y asociados, los Alcaldes ordinarios de la Santa Hermandad, regidores y notarios y depositarios y también a los deudos cercanos del Cabildo Real del Señor Gobernador Tastuanes.

GÜEGÜENSE. Amigo Capitán Alguacil Mayor, de balde le he pagado, si este ha de ser mi lenguaje, acaso fuera mejor (conseguirme) un libro de romance, y me baste, hombre! recitárselo ahí mismo, yo solito en su presencia, donde vive Tastuanes.

ALGUACIL. Acaso yo le pueda ofrecer uno, Güegüense.

ALGUACIL. Matateco Dio mispiales Sor. Gobor. Tastuanes quinimente motales, quinimente moseguan, Alcaldes ordinarios de la Sta. hermandad, regidores y notarios y depositarios. Eguan noche mo Cabildo Real del Sor. Gobor. Tastuanes.

GÜEGÜENSE. Amigo. Capn. Agl. Mor., si de balde le he dado mi dinero, si estos son mis lenguajes asonesepa negualigua seno libro romance, lichúa rezar escataci, iscala ñonguan iscumbatasi á campaneme Tastuanes.

ALGUACIL. Asaneganeme, Güegüense.



GÜEGÜENSE. ¿Y de dónde? Amigo Capitán Alguacil Mayor. (*Aquí entra abruptamente el Gobernador y dice el*) Dios lo guarde, Señor Gobernador Tastuanes.

GÜEGÜENSE. Si cana amigo Capn. Algl. Mor [*Entrada del gobernador*] Matateco mispiales, Sor. Gobor Tastuanes.

La parte en español de esta transcripción corresponde a la traducción de Mántica, la misma que he preferido para esta publicación, por ser, hasta donde conozco, la más reciente, hecha por un especialista en lengua náhuatl.

Pero la presencia indígena no se manifiesta sólo a través del dialecto de *El Güegüense*, sino también en otros elementos característicos, no sólo del teatro, sino de toda la literatura puramente indígena precolombina que ha sobrevivido. Grandes ejemplos, monumentales puedo decir, de uno de aquellos elementos característicos, como el llamado "paralelismo" por los modernos exégetas de aquella literatura, son el *Popol Vuh*, los *Anales de los cakchiqueles* y el *Rabinal Achí*. Se trata, como el lector podrá apreciarlo en *El Güegüense*, de una reiteración de conceptos y de frases. Este rasgo característico del estilo literario indígena se halla abrumadora e ininterrumpidamente presente en el *Rabinal Achí* y muy atenuado en *El Güegüense*, fenómeno que me explico y encuentro lógico, pues el primero es una obra auténticamente indígena, precolombina y de una antigüedad imprecisable, conservada casi sin alteración a través de los siglos coloniales y de este siglo y tres cuartos dizque independientes, en tanto que el segundo, como he dicho, ya es una creación mestiza, influida por lo hispano-colonial.

Como lo señala Espinosa en el panorama que antecede a esta nota, el ritual indígena, génesis, como en todas partes, del teatro, no separaba la danza, la música, los coros y, tal vez en una etapa más evolucionada, los diálogos. Por ello, otro elemento característico del teatro indígena es la intercalación de danzas e, incluso, el desarrollo de la acción por medio de bailables, convertidos en parte

integrante y esencial del lenguaje teatral. Esto está también omnipresente en el *Rabinal Achí* y constituye parte esencial en *El Güegüense*, tanto o más que el mismo diálogo, según los diversos criterios de los *güegüensistas*. Uno de éstos, el traductor de la obra al italiano, Franco Cerutti, dice, al respecto, que:

Especialmente en la segunda mitad, puede decirse, en efecto, que la parte dialogada solamente constituye un constante pretexto para la acción coreográfica con diversos motivos musicales. No son escasos los precedentes de danzas indias que incluyen una narración hablada de la acción coreográfica: la yegüita, el toro-venado, los diablos, los zompopos, etc.

En mi infancia vi muchas de esas danzas-habladas, a las cuales llamábamos en Guatemala indistintamente "bailes de moros" o simplemente "los moros" y también "el combite". Muy famoso es el Baile de la Conquista, representado por indios, desde luego colonizados, al cual la investigadora y teatrista guatemalteca Matilde Montoya ha dedicado un importante libro. Las danzas indígenas precolombinas son o fueron incontables, tanto en Mesoamérica, como en las Antillas (areytos) y América del Sur. En *El Güegüense*, los personajes bailan, con frecuencia, entre parlamento y parlamento. Los bailes, con sus respectivas melodías o sonos, son catorce, algunos con sus nombres: Ronda, Corrido, San Martín, Son antiguo, Valona, Rujero y Puerto Rico.

Quien dice baile indígena dice máscara. Esta es un elemento imprescindible, en la concepción indígena de la coreografía y como constituye, a su vez, parte inseparable y medular del hecho teatral, la identificación máscara-teatro es obvia.

Tal acontece en el *Rabinal Achí*, en el cual los actuales actores indios, que conservan religiosamente la tradición en sus representaciones de la obra quiché, dicen emplear las mismas máscaras de sus antepasados, es decir, por lo menos, de cuatro o cinco siglos de antigüedad. Estas máscaras son objeto de un ritual solemne, mágico-religioso, antes de cada representación. Porque la máscara es, en sí, el personaje. El actor no hace sino prestar su cuerpo para animarla, está en función de ella, la sirve. Los fabricantes y alquiladores de máscaras, son gente muy importante en las comunidades indígenas. ¿Quién no conoce, en Totonicapán (Guatemala), la tienda de Tizoc, de máscaras y disfraces, para "morerías"? Las máscaras de *El Güegüense*, expresivas de los caracteres de la obra son, pues, otra herencia del antiguo teatro indígena.¹

Los *güegüensistas* y muy especialmente Mántica, que es, además, nahualista, han logrado profundizar en el carácter satírico y farsesco de *El Güegüense*, por la vía, a veces laberíntica, de la etimología, y, al mismo tiempo, han subrayado su profunda raíz indígena. Así, el Gobernador Tastuanes, no es sino el *tlatoani*, jerarca, jefe, hombre con mando superior en las estructuras políticas

aztecas. Y Macho-ratón no es lo que a primera vista parece, tomando la palabra "macho" en su acepción de mulo, como la empleamos en Centro América, y ratón en la de pequeño, metafóricamente. Por un fenómeno fonético muy común, el pueblo españolizó, por analogía, el término náhuatl original: *macehuaton*, que literalmente se traduciría por bailecito o bailete. Contribuyó al equívoco popular la inserción de un baile con máscaras de machos, con crines, como elemento decorativo y dinámico, bailantes mudos y ajenos al argumento de la pieza.

Deliberadamente dejé para último la etimología de la palabra *güegüense*, porque en ella radica el carácter de toda la obra. Resulta que ella no viene de huehuetzin (viejo) como siempre se había creído, sino de *cuencuetzin* (pícaro) y tanto la pieza como el personaje de su nombre, no tienen nada que ver con el conocido Baile de los *huehues* o de los viejitos, muy estilizado y difundido por el ballet folclórico mexicano. Sobre este dice Mántica: "Con nuestro Güegüense... tiene poco o nada que ver. Nuestro personaje si es viejo no lo aparenta, él mismo presume de todo lo contrario". El ancestro del primer personaje teatral latinoamericano hay que buscarlo, por su etimología y su carácter, en "un género de teatro conocido en el México antiguo" regocijadamente burlesco. Otro cronista-etnólogo del siglo XVI, fray Diego Durán, nos dejó una descripción de ese género:

Otro baile había de viejos que con máscaras de viejos corcobados se bailaba que no es poco gracioso y donoso y de mucha risa a su modo había un baile y canto de truhanes en el cual introducían un bobo que fingía entender al revés lo que su amo le mandaba trastrocándole las palabras (...) Otras veces hacían estos unos bailes en los cuales se embijaban de negro otras veces de blanco otras veces de verde emplumándose la cabeza y los pies llevando en las manos can-

¹ En su mencionado libro, Matilde Montoya nos da las siguientes referencias:

Ya en el año 1897, el libro *Un Pueblo de los Altos* de Jesús E. Carranza, al citar los oficios y profesiones de los más conocidos y expertos ciudadanos de Totonicapán, dice: "Moreros. Así se llaman aquí a los que fabrican trajes de bailes que nuestros indios acostumbran en las festividades religiosas. (Esos bailes son de Moros y Cristianos, de la Conquista por don Pedro de Alvarado, "De Venados", "De Toritos", "De San Miguelito", etcétera. Hay trajes lujosísimos que cuestan cientos de pesos. Entre los moreros se distinguen los señores Chuc y don Matías Marroquín") ... En la actualidad, las "morerías" son instituciones con un carácter especial, cuya finalidad es surtir de trajes y máscaras, alquilándolas a todas las comunidades que realizan estos bailes. (Matilde Montoya: *Estudio sobre el Baile de la Conquista*, Guatemala, Edit. Universitaria, 1970).

tarillos y tazas como que iban bebiendo todo fingido para dar placer y solaz a las ciudades regocijándolas con mil géneros de juegos, que los de los recogimientos inventaban, de danzas y farsas y entremeses y cantares de mucho contento.

En aquel "canto y baile de truhanes" y en el que Durán llama "bobo", pero que debió ser un gracioso pícaro de la farsa, es en donde hay que buscar el ancestro del no menos zamarro *Güegüense*.

Franco Cerutti viene a confirmar, con mayor conocimiento de causa, algo que yo venía sospechando hace tiempo: que la pieza que él llama *ballo buffo parlato* (*El Güegüense*) se asemeja a la *comedia dell'arte* italiana del siglo XV. Y es que esta pieza es, en efecto, una joya de la picaresca popular. ¿Pero de qué picaresca? Es aquí donde yo veo el vínculo de mestizaje, más profundamente que en el dialecto hispano-náhuatl. Pues si, por una parte, trae la milenaria herencia del *cuecucucuatl* o "cantos quisquillosos", picaresca indígena, por la otra prefigura los geniales pícaros que llenan toda una época de la literatura española, a lo mejor contemporánea con el *Güegüense*, o, como dice Cuadra "tiene mucho de aquellas famosas crudezas de la primitiva farsa española". Brinton y Pedro Henríquez Ureña han encontrado al *Güegüense* parientes de otras estirpes. El primero lo emparenta con "las truculencias de Reynard the Fox" y el segundo con "Till Eulenspiegel, pícaro ingenioso".

Todo buen pícaro tiene que ser desenfadado, irreverente, mal hablado, truculento y, sobre todo, muy aficionado a las alusiones licenciosas y al doble sentido. Si no, no sería pícaro. Y el *Güegüense* lo es. A Brinton no le gustaban, hace un siglo, esas características y otros comentaristas las han exagerado. Pero es que la genealogía del *Güegüense* viene de muy antiguo en este orden y su procacidad, si la hay, resulta moderada con la de algunos de sus gigantes-

cos antecesores, como Aristófanes o Marcial, para mencionar sólo dos clásicos, un griego y un latino.

Brinton dice que "difícilmente podemos atribuir a un español lo suficientemente culto" el estilo del *Güegüense*. Desde luego que no. El no es un académico, no salió de Salamanca. Es expresión auténtica de un pueblo, o, mejor dicho, de dos. Y es "indiscutible que *El Güegüense* o *Macho-ratón*, precisamente por su mismo carácter, simple y un poco ingenuo, si se quiere, representa, como espectáculo, un éxito seguro, no en el ámbito de un público de ciudad y refinado, pero sí entre los estratos genuinamente populares de Centro América", dice alguien que vivió allá y presencié lo que dice (Cerutti). Por esa entraña popular, de donde salió, el *Güegüense* no admite los moldes de la sala teatral convencional. Recorre toda la festividad, con ocasión de la cual se representa, una escena aquí y un baile allá, y su público lo sigue "por el pueblo, en la plaza principal del lugar, en el atrio de una iglesia o en el patio de cualquier casa privada" (Cerutti). A esa íntima compenetración espectáculo-masa está volviendo lo más avanzado del teatro latinoamericano actual.

Con todos los respetos que Brinton merece por su obra de americanista, es evidente que no podía entender la sicología del *Güegüense*, ni ahondar en el problema social que hay tras el personaje, tanto por su extracción, como por su cuna y formación, ajenas completamente a nosotros, los mestizos latinoamericanos.

Justísima es la apreciación de Martí: "A Brinton, de Filadelfia, debemos mucho los americanos" por "lo mucho que sabe de Etnología y Arqueología" y por los libros que publicó en su "Biblioteca de Literatura Aborigen". Pero si Martí es justo con Brinton, este es injusto con el *Güegüense*, al decir:

Nuestro personaje en realidad puede ser llamado cualquier cosa menos

respetable. Su indiferencia ante la verdad, su cínica impudicia, sus chistes licenciosos, en presencia de sus hijos [de don Forcico, porque don Alfonso no lo es] y a costa de ellos mismos, y las artimañas inescrupulosas de que se jacta, restan valor a la comicidad de su interpretación para quienes están acostumbrados a producciones humorísticas de mayor categoría.

Por todo eso que tan acremente le censura Brinton, el Güegüense es lo que es: la primera protesta mestiza, ya latinoamericana, contra la extorsión colonial. El es un comerciante nativo, asfixiado por las gabelas y, por ello, acude a todas aquellas "artimañas licenciosas" para eludir el abuso y la arbitrariedad de la autoridad, burlarse de ella y, en última instancia, sacar el mejor provecho a la situación. No hay duda de que es un comerciante nativo, colonizado y extorsionado. Se autodefine, ante una pretendida exacción por parte del gobernador Tastuanes:

¡Válgame Dios! Señor Gobernador Tastuanes. Cuando yo anduve por esas tierras adentro, por la carrera de México, por Veracruz, por Varapaz [Guatemala], por Antepeque, arriando mi recua, guiando a mis muchachos...

El Gobernador ha pretendido cobrarle a título de permiso para entrar en su Provincia. El Güegüense se defiende con una de aquellas "artimañas licenciosas":

... opa, que Don Forcico llega donde un mesonero y le pide nos traiga una docena de huevos; vamos comiendo y descargando y vuelta a ca(r)gar y me voy de paso; y no es menester licencia para ello, Señor Gobernador Tastuanes.

Esa competencia entre la extorsión colonial y el ingenio nativo es lo que constituye, en el fondo, el tema de la obra. Comparto la opinión de los que ven en

ella una sátira contra la opresiva administración colonial, puesta en labios de "un comerciante criollo a quien los impuestos restaban fuertes ganancias" (Pérez Estrada), "lanzando su *burla burlando* contra las autoridades españolas en venganza de agravios o alcabalas propias de esa época". (Ordóñez Argüello). Y es tanto más admirable esta pieza, cuando a su precursoría como expresión dramática latinoamericana, se agrega la circunstancia de ser pieza única, excepcional en el contexto colonial americano. Pues, entonces, no había teatro ni siquiera laico, que no fuera palaciego, menos teatro de protesta, de sátira contra el orden establecido. El teatro entonces era catequista y monacal, hijo del santorial y del dogma, o adulterio y cortesano, hijo de las efemérides reales y virreinales. De allí lo insólito y extraordinario de *El Güegüense*. Siendo así, esta obra contiene la semilla, el remoto germen de las contradicciones económico-sociales que, a la vuelta de dos o tres siglos, debían producir la rebelión criolla y mestiza del siglo XIX, contra un coloniaje caduco y anacrónico.^{2,3}

² Para la elaboración de esta nota tuve a la vista principalmente el número 10 de la revista *El pez y la espada* (Invierno 1968-1969) con el Estudio de Brinton y la traducción de Mántica, más notas de ambos, y el N° 2 de "I quaderni di Terra Ameriga", que contiene una introducción, la bibliografía, el texto original de *El Güegüense*, la traducción española, la inglesa y la italiana, ésta de Franco Cerutti, responsable de la edición, con valiosas notas. La edición de Pedro Antonio Cuadra, en "Cuadernos del Taller San Lucas" (Granada, Nicaragua, 1942) fue la primera que conocí, en Guatemala, en 1943 ó 1944.

³ Concluido este trabajo llegó el No. 14 de Cuadernos Universitarios de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, con la nota bibliográfica que reproduzco:

EL GÜEGÜENCE O MACHO-RATON. Comedia-baillete anónima de la época colonial. Texto de Emilio Álvarez Lejarza. Edición de Jorge Eduardo Arellano, que viene a ser la 13a. de *El Güegüense* con dibujos en la portada de Francisco Amighetti y Pablo Antonio Cuadra. Ediciones Nacionales, v.2. Imprenta de

la UCA, 1975. 19 x 12½ cms. 48 páginas, en cartulina Waycroft y bond 56. Incluye en su interior: portada del original manuscrito de Carlos Herman Berendt; grabado de Daniel Garrison Brinton; introducción de Jorge Eduardo Arellano; sinopsis, Daniel G. Brinton (traducción de Luciano Cuadra); texto español de Emilio Álvarez Lejarza; notas, José Cid Pérez; melodías; Ediciones Anteriores; Edición príncipe (inglesa); página de la edición italiana y fotos de los personajes en Diriamba. En la introducción, el Lic. Jorge Eduardo Arellano, catedrático de Literatura Hispanoamericana de la UCA, escribe sobre El Güegüence:

"...los indios y mestizos:

Patrimonio de esos dos grupos dominados, conlleva una protesta contra la realidad colonial, como se ve en este breve diálogo: Alguacil Mayor: Ah Güegüence, ya estamos en el paraje.

Güegüence: Ya estamos con coraje.

Alguacil Mayor: En el paraje.

Güegüence: En el obraje.

En estas respuestas del personaje central, el autor comunica la situación de los indivi-

duos que representa, enfurecidos en su impotencia ("con coraje") por la explotación a que estaban sujetos, sobre todo en los obrajes de añil que sostenían la vida regalada y alegre de sus dueños peninsulares y criollos o Señores Principales. Esta expresión se repite continuamente a lo largo de la acción: a cada momento se ordena suspender "los sones, bailes, cantos..." que dichos señores gozan en sus residencias y campamentos. La alusión a los mismos y a sus diversiones, pues, se emplea para denunciar a los grupos dominantes. Por eso se colocan de trasfondo: como responsables de la condición social y económica de las masas coloniales.

Por otra parte, en el viejo personaje quedó fijada la caracteriología del nicaragüense: satírico y mentiroso, exagerado y vulgar, burlesco de sí mismo y de sus desgracias, borracho e irresponsable. Todo el fondo mestizo constitutivo de su ser se recoge en esta comedia excepcional que, no obstante su nivel folclórico, tiene fragmentos poéticos de gracia perdurable. Por lo demás, no concientizaba a los únicos que podían comprenderla, sino que servía de desahogo colectivo; de ahí que se haya representado esporádicamente, durante más de dos siglos y con motivo de las fiestas patronales, en los pueblos de Granada, Masaya y Carazo".



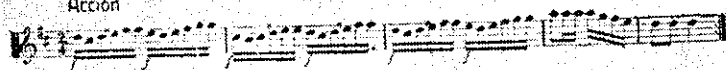
Bailete del Güegüence o Macho Ratón

comedia

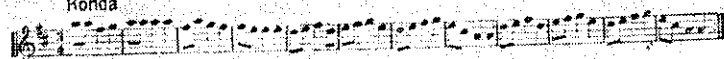
Traducción directa del náhuatl

Carlos Mántica

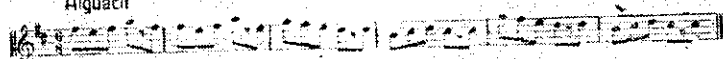
Acción



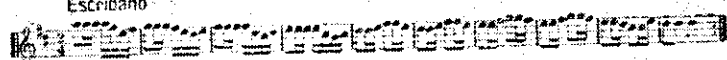
Ronda



Aguacil



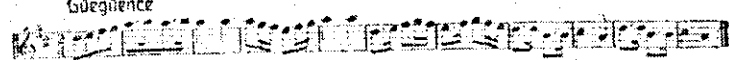
Escribano



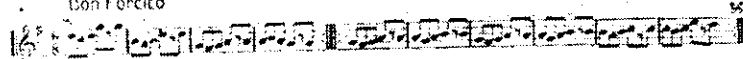
Gobernador



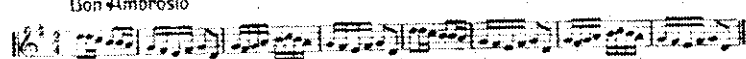
Gueguence



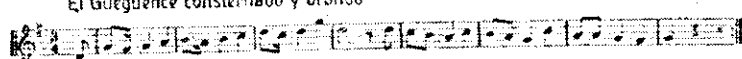
Don Ferico



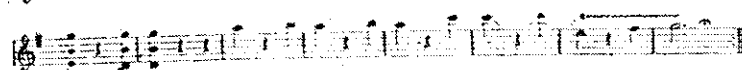
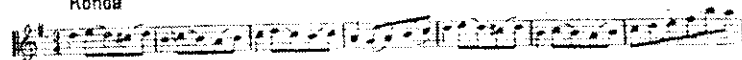
Don Ambrosio



El Gueguence consternado y orondo



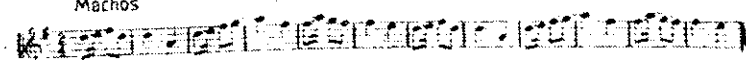
Ronda



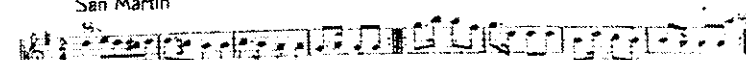
Corrido



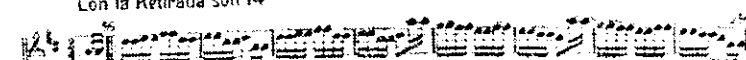
Machos



San Martín



Con la Retirada son 14



PERSONAJES

EL GOBERNADOR TASTUANES

EL ALGUACIL MAYOR

EL GÜEGÜENCE

DON FORCIÇO

DON AMBROSIO

DOÑA SUCHI-MALINCHE

EL ESCRIBANO REAL

EL REGIDOR DE CAÑA

ALGUACIL. ¡Ruego a Dios lo guarde! Señor Gobernador Tastuanes.

GOBERNADOR. Ruego a Dios le dé buenaventura, noble caballero, Capitán Alguacil Mayor. ¿Cómo le va?

ALGUACIL. A sus órdenes, Señor Gobernador Tastuanes. **(Dan vuelta bailando y habla.)** Dios lo guarde, Señor Gobernador Tastuanes.

GOBERNADOR. Dios le dé buenaventura, noble caballero, Capitán Alguacil Mayor; Caballero, suspéndanse donde viven los señores principales, los sones, bailes, cantos, (robos y favoritismos) que tanto gustan al Cabildo Real. En primer lugar, es escandaloso no tener ni mesa de oro, ni mantel bordado, ni tintero de oro ni pluma de oro, ni secante de oro, y sólo tenemos papel en blanco donde asentar los favores (hechos) al Cabildo Real.

Dan vuelta bailando y habla el Aguacil.

ALGUACIL. ¡Dios lo guarde Señor Gobernador Tastuanes!

GOBERNADOR. Dios le dé buenaventura, caballero, Capitán Alguacil Mayor.

ALGUACIL. Ya basta de complacer al Cabildo Real. En primer lugar, es escandaloso no tener mesa de oro, ni mantel bordado, ni tintero de oro, ni pluma de oro, ni secante de oro, sólo tenemos papel blanco donde asentar las deudas del Cabildo Real.

GOBERNADOR. Caballero Capitán Alguacil Mayor, suspéndame en las residencias de los Señores Principales, los sones, bailes, cantos, (robos y favores) sino a quienes la ronda (el pregón) conceda licencia de entrar en mi provincia (o presencia) Real.

ALGUACIL. A sus órdenes Señor Gobernador Tastuanes. Dios guarde a los Señores Principales, sus sones, bailes, cantos, robos o favores (u obsequios) sin el permiso del Señor Gobernador Tastuanes.

Aquí se toca la Ronda, dan vuelta bailando y habla el Alguacil.

- ALGUACIL.** Ya estamos aquí en su presencia, ya estamos aquí pero no (los de) el pregón (quienes) son rastros y pedazos de cinturones rotos de coraje, sombrero de castor roto de coraje, sólo tenemos manto de rebozo, ta sólo tenemos capotín colorado quizás peores que los de ese Gran Bufón del Güegüence, Señor Gobernador Tastuanes.
- GOBERNADOR.** Caballero, Capitán Alguacil Mayor, enséñame (preséntame) ese consentidor afrentador, ante mi Cabildo Real.
- ALGUACIL.** Acaso no me dé consentimiento de encararlo con el Cabildo Real.
- GOBERNADOR.** Caballero, Capitán Alguacil Mayor, suspéndase en el campamento de los Señores Principales, la música, bailes, cantos, robos y favores y (suspendan también) a ese (idiota) guajolote (charlatán) Güegüence, de la cola, de las piernas, o de las narices, o de donde Dios te ayude, Capitán Alguacil Mayor.
- ALGUACIL.** A sus órdenes, Señor Gobernador Tastuanes, la música, bailes, cantos y danzas.
- GÜEGÜENCE.** ¡Ah muchachos! ¿Quién es ternero o quién es potro para que sea amarrado de las piernas de las narices?
- DON AMBROSIO.** Así lo mereces Güegüence embustero.
- GÜEGÜENCE.** ¿Me hablas, don Forcico?
- DON FORCICO.** No, papito, serán los oídos que le chillan.
- GÜEGÜENCE.** ¿Me hablas don Ambrosio?
- DON AMBROSIO.** Quién te ha de hablar Güegüence embustero.
- GÜEGÜENCE.** Cómo no, mala casta, saca fiestas sin vigilia en los días de trabajo. ¿Ora, quién va? ¿Quién quiere saber de mi nombre?
- ALGUACIL.** Un criado del Señor Gobernador Tastuanes.
- GÜEGÜENCE.** ¿Cómo? ¿Qué criada? ¿La de adentro, la lavandera o la costurera del Señor Gobernador Tastuanes?
- ALGUACIL.** Ni de adentro ni lavandera, un criado del Señor Gobernador Tastuanes.
- GÜEGÜENCE.** ¿Pues qué criada? ¿Cocinera o "de adentro" del Señor Gobernador Tastuanes?
- ALGUACIL.** Así le vamos a poner (algo así) ¡Hipócrita! Ninguna comoonedora del Plato. El Capitán Alguacil Mayor del Señor Gobernador Tastuanes.
- GÜEGÜENCE.** ¡Ah, el Capitán Alguacil Mayor del Señor Gobernador Tastuanes: Oh amigo Capitán Alguacil Mayor del Señor Gobernador Tastuanes! ¿Dejó acaso en el campamento su vara de insignia?
- ALGUACIL.** Tal vez, puedo brindarle una Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** Siéntese, amigo Capitán Alguacil Mayor.
- ALGUACIL.** Siéntese, Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** Amigo, Capitán Alguacil Mayor, y qué dice el Señor Gobernador Tastuanes.
- ALGUACIL.** Que vayas corriendo y volando, Güegüence.

- GÜEGÜENCE.** ¿Corriendo y volando? ¿Cómo quiere que corra y vuele un pobre viejo lleno de dolores y continuas calamidades? ¿Amigo, Capitán Alguacil Mayor, y un Jilguero que está en el portal del Señor Gobernador Tastuanes, qué es lo que hace?
- ALGUACIL.** Cantando y alegrando a los grandes señores.
- GÜEGÜENCE.** Ese es mi consuelo y divertimento (ese es mi fuerte) Amigo Capitán Alguacil Mayor. ¿Con que corriendo y volando?
- ALGUACIL.** Corriendo y volando, Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** ¡Ah muchachos! ¿Me hablan?
- DON AMBROSIO.** Quién te ha de hablar Güegüence embustero.
- GÜEGÜENCE.** ¿Me hablas, Don Forcico?
- DON FORCICO.** No papito, serán los oídos que le chillan.
- GÜEGÜENCE.** Eso será muchachos. Pues cuiden la tienda que voy a ver si puedo volar.
- ALGUACIL.** ¡Ah, Güegüence, con qué modales y cortesías entrarás en la presencia Real del Señor Gobernador Tastuanes?
- GÜEGÜENCE.** ¿Pues con cuáles, amigo Capitán Alguacil Mayor?
- ALGUACIL.** Primero ha de ser con una canción o algo parecido para divertir al Cabildo Real del Señor Gobernador Tastuanes.
- GÜEGÜENCE.** ¿Canciones, Amigo Capitán Alguacil Mayor? Pues suspéndanse en el campamento de los Señores Principales, la música, danzas, cantos, robos y cosas por el estilo, para consolar al Cabildo Real del Señor Gobernador Tastuanes.
- ALGUACIL.** ¡A sus órdenes, Güegüence! Dios guarde a los Señores Principales (que tengan) música, danzas, cantos y cosas por el estilo, Güegüence pícaro.
- Dan vuelta los dos bailando y habla el Alguacil.**
- ALGUACIL.** Ah, Güegüence, ya estamos en el paraje.
- GÜEGÜENCE.** Ya estamos con coraje.
- ALGUACIL.** En el paraje.
- GÜEGÜENCE.** En el obraje.
- ALGUACIL.** En el paraje.
- GÜEGÜENCE.** En el paraje. ¿Pues, Amigo, Capitán Alguacil Mayor, por qué no me enseña los modales y cortesías propios para entrar y salir ante la presencia Real del Señor Gobernador Tastuanes?
- ALGUACIL.** Sí te enseñaré, pero no de balde; primero ha de ser mi salario.
- GÜEGÜENCE.** ¿Pescados salados? ¡Ah, muchachos! ¿Están ahí las redes de pescados salados?
- DON FORCICO.** Ahí están, papito.
- DON AMBROSIO.** ¿Qué redes de pescados salados has de tener Güegüence, embustero?

- GÜEGÜENCE.** ¡Cómo no! ¡Mala casta, ojos de sapo muerto! Amigo Capitán Alguacil Mayor, se nos acabó el pescado salado.
- ALGUACIL.** Tal vez no me gusta el pescado salado, Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** ¿Pues, y qué le gusta, Capitán Alguacil Mayor?
- ALGUACIL.** Reales de plata, Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** ¡Aaah! Redes de platos. ¡Ah, muchachos! ¿Están ahí las redes de platos?
- DON FORCICO.** Ahí están, tatita.
- GÜEGÜENCE.** Amigo, Capitán Alguacil Mayor, pues sí tenemos platos en existencia. ¿Y como de qué platos quiere? ¿De china o de barro?
- ALGUACIL.** De ninguno. No me interesan los platos, Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** ¿Pues y cómo, Amigo, Capitán Alguacil Mayor?
- ALGUACIL.** Pesos duros, Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** Ah, quesos duros de aquellos grandotes. Ah, muchachos, ¿están ahí los quesos duros que trajimos de sobrecarga?
- DON FORCICO.** No, papito, se los comió mi hermanito, Don Ambrosio.
- DON AMBROSIO.** ¿Qué quesos duros has de tener, Güegüence embustero?
- GÜEGÜENCE.** Como no (así es), mala casta, (cuáles he de tener) después que te los has comido. Amigo, Capitán Alguacil Mayor, se me terminó el queso duro, porque ahí traigo un muchacho tan ganso que no me deja nada.
- ALGUACIL.** Qué me importan los quesos duros, Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** ¿Pues, y qué quiere, Amigo Capitán Alguacil Mayor?
- ALGUACIL.** Doblones de oro y de plata, Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** ¡Ah! Dobles. ¡Eh! ¿Muchachos, saben doblar?
- DON FORCICO.** Sí, papito.
- GÜEGÜENCE.** Pues dobla, muchacho. Dios ataje (?) a mi Amigo, Capitán Alguacil Mayor, que ahora endenante estábamos tratando y contratando con él y ya se lo llevó una bola de fuego a mi Amigo.
- ALGUACIL.** Para tu cuerpo, Güegüence. Acaso no me gustan esos doubles.
- GÜEGÜENCE.** ¿Pues, de cuáles, Amigo Capitán Alguacil Mayor?
- ALGUACIL.** Doblones de oro y de plata, Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** ¡Doblones de oro y de plata! ¡Pues háblame recio que como soy viejo y sordo, no oigo lo que me dicen!, y por esas tierras adentro no entendemos de redes de platos, ni de pescados salados, ni de quesos duros, ni de doubles, sino onzas de oro y monedas de plata. ¿Y vamos (a ver), cuánto quiere?
- ALGUACIL.** Todo lo que hubiera en la bodega, Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** ¿Todo, todo? ¿No me dejas nada?

ALGUACIL. Nada, nada, Güegüence.

GÜEGÜENCE. ¿Ni mi alcancía?

ALGUACIL. Ni tu alcancía, Güegüence.

GÜEGÜENCE. Ya lo ven muchachos, lo que hemos trabajado para otro hambriento.

DON FORCICO. Así es papito.

DON AMBROSIO. Así lo merece Güegüence, embustero.

GÜEGÜENCE. ¡Arre! Ya mala casta, comerás tus uñas.

DON AMBROSIO. Las comeremos, Güegüence.

GÜEGÜENCE. **(Al Alguacil.)** Pues ponga las manos. Véanlo, las dos manos pone el alagartado. Y qué buenas uñas se gasta, Amigo Capitán Alguacil Mayor. ¡Si parecen de perico ligero! ¡Ah, una bomba caliente para estas uñas!

ALGUACIL. Para tu cuerpo, Güegüence.

GÜEGÜENCE. ¡Pues tome! Uno, dos, tres, cuatro. ¡Ay!, mi plata, muchachos. Cuatrocientos y tantos pesos le he dado a mi Amigo Capitán Alguacil Mayor. Usted Amigo Capitán Alguacil Mayor, no sabe cuál es real ni cuál es medio.

ALGUACIL. ¿Cómo que no? Si entiendo de todo, Güegüence.

GÜEGÜENCE. La mitad de este medio hacen dos cuartillos, un cuartillo dos octavos, un octavo dos cuartos, un cuarto dos maravedíes, cada maravedí dos blancos.

ALGUACIL. Pues échelos todos.

GÜEGÜENCE. Pues enséñeme.

ALGUACIL. Pues aprenda.

GÜEGÜENCE. ¡Pues adelante, muchacho, muéstreme cómo!

ALGUACIL. **(A manera de lección.)** Dios te guarde, Señor Gobernador Tastuanes.

GÜEGÜENCE. Dios te muerda, Tastuanes, animal con cuernos.

ALGUACIL. Dios lo guarde, Señor Gobernador Tastuanes.

GÜEGÜENCE. Dios lo confunda apestoso Tastuanes.

ALGUACIL. Es usted porfiado, Güegüence. Lo que usted necesita es una docena de cuerazos.

GÜEGÜENCE. ¿Docena de cueros? ¿Ah muchachos, nos faltan reatas o cobijones? Aquí el Amigo Capitán Alguacil Mayor, nos ofrece una docena de cueros.

DON FORCICO. Sí papito.

GÜEGÜENCE. ¿Amigo Capitán Alguacil Mayor, y qué clase de cueros? ¿De crudía o de gamuza?

ALGUACIL. Para que aprenda, Güegüence. **(Le da dos rejazos.)**

- GÜEGÜENCE.** Arre ya, con que, bueno, después de pagado me has azotado; esos no son cueros, esos son azotes.
- DON AMBROSIO.** Así lo mereces, Güegüence embustero.
- ALGUACIL.** Dios guarde al Señor Gobernador Tastuanes, a sus mensajeros y asociados, los Alcaldes ordinarios de la Santa Hermandad, regidores y notarios y depositarios y también a los deudos cercanos del Cabildo Real del Señor Gobernador Tastuanes.
- GÜEGÜENCE.** Amigo Capitán Alguacil Mayor, de balde le he pagado; si este ha de ser mi lenguaje, acaso fuera mejor (conseguirme) un libro de romance, y me baste, hombre, recitárselo ahí mismo, yo solito en su presencia, donde vive Tastuanes.
- ALGUACIL.** Acaso yo le pueda ofrecer uno, Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** ¿Y de dónde?, Amigo Capitán Alguacil Mayor. **(Aquí entra abruptamente el Gobernador y Güegüence dice.)** Dios lo guarde, Señor Gobernador Tastuanes.
- GOBERNADOR.** Dios le dé buenaventura, Güegüence. ¿Cómo está?
- GÜEGÜENCE.** Ya estoy aquí en su presencia y en la de los Alcaldes ordinarios de la Santa Hermandad, a los regidores, notarios y depositarios, al igual que los deudos (o parientes) del Cabildo Real del Señor Gobernador Tastuanes.
- GOBERNADOR.** ¿Pues, Güegüence, quién le ha dado permiso para entrar en la Provincia Real?
- GÜEGÜENCE.** Válgame Dios, Señor Gobernador Tastuanes, ¿pues es necesario permiso?
- GOBERNADOR.** Es menester licencia Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** ¡Válgame Dios! Señor Gobernador Tastuanes. Cuando yo anduve por esas tierras adentro, por la carrera de México, por Veracruz, por Verapaz, por Antepeque, arriando mi recua, guiando a mis muchachos; opa, que Don Forcico llega donde un mesonero y le pide nos traiga una docena de huevos; vamos comiendo y descargando y vuelta a ca(r)gar y me voy de paso; y no es menester licencia para ello, Señor Gobernador Tastuanes.
- GOBERNADOR.** Pues aquí sí necesita permiso para ello, Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** Válgame Dios, Señor Gobernador Tastuanes. Viniendo yo por una calle recta me divisó una niña que estaba sentada en una ventana de oro y me dice: "Qué galán el Güegüence, qué bizarro el Güegüence, aquí tienes bodega, Güegüence, entra Güegüence, siéntate Güegüence, aquí hay dulce, Güegüence, aquí hay limón". Y como soy un hombre tan agradecido, salté a la calle con una chaqueta de montar, que con tantos adornos no se distinguía que era, cuajada de oro y plata hasta el suelo, y así una niña me dio la licencia para "aquello", Señor Gobernador Tastuanes.
- GOBERNADOR.** Pues una niña no puede dar licencia, Güegüence.

- GÜEGÜENCE.** Válgame Dios, Señor Gobernador Tastuanes, no seamos guanacos (tontos). No(sotros) seamos amigos y repartámonos mis fardos de ropa; en primer lugar tengo cajones de oro, cajonadas de plata, ropa de Castilla, ropa de contrabando, güipil de pluma, medias de seda, zapatos de oro, sombreros de castor. Estribos de lazo de oro y de plata, que le satisfacerán y contentarán Señor Gobernador Tastuanes.
- GOBERNADOR.** Si me satisface o no, Güegüence, por ventura no puedo saberlo con tanta palabrería. ¿No contarán Don Forcico y Don Ambrosio (dándome) la verdad (acerca de) tantas riquezas y abundante hermosura, a mi Cabildo Real?
- GÜEGÜENCE.** ¿No la sabe ya, astuto Señor Gobernador Tastuanes?
- GOBERNADOR.** No la sé, Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** Si es así, que mi Amigo Capitán Alguacil Mayor, suspenda en mi presencia, lá música, los bailes, canciones, danzas (robos) y habladurías de los Señores Principales.
- Don Forcico contará al Cabildo Real la verdad de tanta hermosura y tan abundante belleza.
- GOBERNADOR.** Caballero Capitán Alguacil Mayor, suspenda en el campamento de los Señores Principales, la música, danzas, bailes, cantos y habladurías, que don Forcico contará la verdad (acerca de) tanta hermosura y tan abundante belleza al Cabildo Real.
- ALGUACIL.** A sus órdenes Señor Gobernador Tastuanes.
- Dios guarde a los Señores Principales (que vengan con) música, danzas, cantos (robos) y habladurías. Don Forcico va a decir la verdad.
- Aquí el Alguacil saca a Don Forcico para hablar con el Gobernador.**
- DON FORCICO.** Dios lo guarde. Señor Gobernador Tastuanes.
- GOBERNADOR.** Dios le dé buenaventura, Don Forcico, ¿cómo le va?
- DON FORCICO.** Ya estamos aquí en presencia de (quienes son) sus mensajeros (quienes son) sus asociados, Alcaldes ordinarios de la Santa Hermandad, reidores, notarios y depositarios y deudos del Cabildo Real del Señor Gobernador Tastuanes.
- GOBERNADOR.** Pues, Don Forcico, díganos de una vez si acaso no es verdad por ventura lo que el Señor Güegüence se esfuerza en contar: que es un hombre rico. Que tiene riquezas, que tiene hermosuras, que tiene bellezas. En primer lugar, cajonadas de oro, cajonadas de plata, doblones de oro, monedas de plata. Háblame claro, Don Forcico.
- DON FORCICO.** Válgame Dios, Señor Gobernador Tastuanes, es corto el día y la noche para contar las riquezas de mi padre; en primer lugar, cajonadas de oro, rajonadas de plata, ropa de Castilla, ropa de contrabando, estribos de lazo de oro y de plata.
- ¿Ya está satisfecho el astuto (chupa-sangre) Señor Gobernador Tastuanes?
- GOBERNADOR.** Pues satisfecho o no (satisfecho) Don Forcico, acaso sean habladurías. Tu hermanito Don Ambrosio dirá la verdad (acerca de) tantas riquezas y abundante hermosura, a mi Cabildo Real.

- DON FORCICO.** Señor Gobernador Tastuanes, si el Amigo Capitán Alguacil Mayor ordena que en el campamento de los Señores Principales (se suspendan) la música, danzas, cantos y habladurías, mi hermanito Don Ambrosio le dirá la verdad.
- GOBERNADOR.** Caballero Capitán Alguacil Mayor, suspéndase en el campamento de los Señores Principales, la música, danzas, cantos (robos) y habladurías. Su hermanito Don Ambrosio dirá la verdad (acerca de) tantas riquezas y tanta hermosura.
- ALGUACIL.** A sus órdenes, Señor Gobernador Tastuanes.
- Dios guarde a los Señores Principales (que vengan con) música, danzas, cantos, robos y habladurías. Don Ambrosio va a decir la verdad.
- Aquí el Alguacil saca a Don Ambrosio para hablar con el Gobernador.**
- DON AMBROSIO.** Dios lo guarde, Señor Gobernador Tastuanes.
- GOBERNADOR.** Dios le dé buenaventura, Don Ambrosio. ¿Cómo le va?
- DON AMBROSIO.** Ya estamos aquí en presencia de sus mensajeros, y de sus Aliados los Alcaldes ordinarios de la Santa Hermandad, regidores y notarios y depositarios y deudos del Cabildo Real del Señor Gobernador Tastuanes.
- GOBERNADOR.** Pues Don Ambrosio, díganos de una vez si acaso no es verdad, por ventura lo que el Señor Güegüence se esfuerza en contar; que es un hombre rico. En primer lugar, cajonadas de oro, cajonadas de plata, ropa de Castilla, ropa de contrabando, güipil de pecho, güipil de pluma, medias de seda, zapatos de oro, sombrero de castor, estribos de lazo de oro y de plata y todas las hermosuras que se esfuerza en contar este Gran Bufón Güegüence. Díganos claramente ahora, Don Ambrosio.
- DON AMBROSIO.** Válgame Dios, Señor Gobernador Tastuanes, vergüenza me da contar las cosas de ese Güegüence embustero, pues sólo está esperando que cierre la noche para salir de casa en casa a hurtar en las cocinas para él y su hijo Don Forcico.
- Dice que tiene cajonería de oro y es una petaca vieja totolatera, que tiene catre de seda y es un petate viejo revolcado, dice que tiene medias de seda y son unas botas viejas sin forro, que tiene zapatos de oro y son unas chancletas viejas sin suelas, que tiene un fusil de oro y es sólo el palo, por que el cañón se lo quitaron.
- GÜEGÜENCE.** Ve qué afrenta de muchacho, hablador, boca-floja. Reviéntale hijo la cabeza, que como no es hijo mío me desacredita.
- DON FORCICO.** Quítate de aquí, mala casta. No se espanta, Señor Gobernador, en oír a este hablador, que cuando yo anduve con mi padre por la carrera de México, y cuando venimos ya estaba mi madre en cinta de otro, y por eso salió tan mala casta, Señor Gobernador Tastuanes.
- GÜEGÜENCE.** ¿Señor Gobernador Tastuanes, está ya satisfecho y contento con lo que de nosotros ha contado Don Forcico al Cabildo Real, de tantas hermosuras y abundantes bellezas?
- GOBERNADOR.** Esté yo satisfecho o no (satisfecho). Güegüence, quién sabe si el Cabildo Real esté contento.

- GÜEGÜENCE.** ¡No lo sabe el astuto Señor Gobernador Tastuanes! Pues ordene al Amigo Capitán Alguacil Mayor que suspenda en el campamento de los Señores Principales, los sones, danzas, cantos (robos) y conversaciones, que voy abrir mi tienda al Cabildo Real.
- GOBERNADOR.** Caballero, Capitán Alguacil Mayor, suspenda en el campamento de los Señores Principales, los sones, danzas, cantos (robos) para dar gusto a este Gran Bufón del Güegüence. Con su tienda y sus cosas va a consolar al Cabildo Real.
- ALGUACIL.** A sus órdenes, Señor Gobernador Tastuanes. Dios guarde a los Señores Principales. Guarden su música, bailes, cantos y conversaciones (que van a mostrar) la tienda al Cabildo Real.
- GÜEGÜENCE.** (Ruego a) Dios lo guarde, Señor Gobernador Tastuanes. Permítame ofrecerle mi tienda y mostrársela al Cabildo Real. Alcen, muchachos, miren cuánta hermosura. En primer lugar cajonadas de oro, cajonadas de plata, güipil de pecho, güipil de pluma, medias de seda, zapatos de oro, sombrero de castor, estribos de lazo de oro y de plata, todas hermosas Señor Gobernador Tastuanes. Permítame ofrecerle ese lucero de la mañana que relumbra del otro lado del mar. Permítame ofrecerle esta jeringuita (de lavado) de oro, como remedio para el Cabildo Real del Señor Gobernador Tastuanes.
- GOBERNADOR.** Para tu cuerpo (métsela en el c...), Güegüence.
- [Aquí parece falta un pedazo de la obra]
- GÜEGÜENCE.** Como este mi muchacho tiene tantos oficios, hasta las uñas las tiene llenas de oficios.
- GOBERNADOR.** Será de tierra, Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** Pues más, ha sido escultor, piloto de altura, de aquellos que se elevan hasta las nubes, Señor Gobernador Tastuanes.
- GOBERNADOR.** Esos no son oficios permanentes, Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** Es más, ha sido carpintero, fabricante de yugos, aunque sean de papayo, fabricante de arados, aunque sean de tecomajoche. ¿Ya está satisfecho el astuto Señor Gobernador Tastuanes?
- GOBERNADOR.** Satisfecho ya, no lo estoy. Pues Güegüence, háblele a Don Forcico para que nos dé un informe verídico de tantos oficios.
- GÜEGÜENCE.** Pues, entonces, Amigo Capitán Alguacil Mayor, ordene suspendan los Señores Principales la música, las danzas, cantos, robos y habladurías que Don Forcico dirá la verdad acerca de los oficios que tiene.
- ALGUACIL.** A sus órdenes, Güegüence. Dios los guarde, Señores Principales. Suspendan sus músicas, danzas y cantos para la conversación de Don Forcico con el Cabildo Real.
- Vuelve el Alguacil a sacar a Don Forcico.**
- DON FORCICO.** Señor Gobernador Tastuanes, hasta las uñas las tengo llenas de oficios.
- GOBERNADOR.** Será de tierra, Don Forcico.

DON FORCICO. Pues es más, he sido escultor, fundidor, repicador, piloto de alturas de aquellos que se elevan hasta las nubes, Señor Gobernador Tastuanes.

GOBERNADOR. No me satisface. Pues Don Forcico debía también saber algunos bailes y zapateados que contenten al Cabildo Real.

DON FORCICO. Oh, válgame Dios, Señor Gobernador Tastuanes. Entonces si el Amigo Capitán Alguacil Mayor, suspende en el campamento de los Señores Principales, la música, danzas y cantos, tendrán corridos y otras cosas para consolar al Cabildo Real.

GOBERNADOR. Caballero Capitán Alguacil Mayor. Suspenda en el campamento de los Señores Principales, la música, danzas, cantos y conversaciones, para dar gusto a este farsante del Güegüence.

ALGUACIL. A sus órdenes Señor Gobernador Tastuanes. ¡Por Dios! Guarden la música, bailes, cantos y danzas, canciones y conversaciones para que consuele al Cabildo Real el Gran Bufón Güegüence.

Primera bailada del Corrido y habla el Güegüence.

GÜEGÜENCE. ¿Señor Gobernador Tastuanes, está ya satisfecho y contenta su Excelencia de que tienen danzas y zapateados para consolar al Cabildo Real?

GOBERNADOR. No estoy satisfecho, Güegüence. Sabré bien si estoy contento, si acaso Don Forcico y Don Ambrosio nos pueden decir algo para consolar al Cabildo Real.

GÜEGÜENCE. ¿No lo sabe astuto Señor Gobernador Tastuanes?

GOBERNADOR. No lo sé, Güegüence.

GÜEGÜENCE. Ordene al Amigo Capitán Alguacil Mayor suspenda en el campamento de los Señores Principales, los sones, corridos, danzas y demás cosas para que Don Forcico y Don Ambrosio diviertan al Cabildo Real.

GOBERNADOR. Caballero Capitán Alguacil Mayor, suspenda en el campamento de los Señores Principales los sones corridos, danzas y demás cosas para que diviertan Don Forcico y Don Ambrosio al Cabildo Real.

Segunda bailada del Güegüence y los dos muchachos.

GÜEGÜENCE. Señor Gobernador Tastuanes, está ya satisfecha su Excelencia de que tenemos bailes y zapateados para divertir al Cabildo Real.

GOBERNADOR. No estoy satisfecho, Güegüence.

GÜEGÜENCE. El Señor Gobernador Tastuanes quizá sepa que Don Forcico y Don Ambrosio tienen danzas y zapateados del baile del San Martín para divertir al Cabildo Real.

GOBERNADOR. No lo sé de cierto. Caballero Capitán Alguacil Mayor, suspenda en el campamento de los Señores Principales los sones, etc. para que este farsante del Güegüence pueda entretener al Cabildo Real con los sones del San Martín.

Aquí se toca el San Martín y dan vueltas todos, bailando.

- GOBERNADOR.** Ah Gügüence. Ya estoy satisfecho de que ustedes tienen zapateados para consolar al Cabildo Real.
- GÜEGÜENCE.** Satisfecho o no, Señor Gobernador Tastuanes, acaso quiera saber mi Amigo el Capitán Alguacil Mayor, cómo pueden Don Forcico y Don Ambrosio divertir al Cabildo Real con los sones de Puerto Rico.
- GOBERNADOR.** Caballero Capitán Alguacil Mayor. Suspenda en el campamento a los Señores Principales. El Gran Bufón Güegüence nos va a consolar con los sones de Puerto Rico.
- Aquí se toca un son antiguo y dan vueltas todos bailando.**
- GOBERNADOR.** Ah Güegüence, ya estoy satisfecho de que usted tiene zapateados para divertir al Cabildo Real.
- GÜEGÜENCE.** Yo no estoy satisfecho, Señor Gobernador Tastuanes, porque unos van para atrás y otros para adelante.
- GOBERNADOR.** Eso no lo sé Güegüence. Pues, Güegüence, acaso se sepa bailes y zapateados como el del Macho-Ratón para divertir al Cabildo Real.
- GÜEGÜENCE.** Señor Gobernador Tastuanes y mi buen Amigo Capitán Alguacil Mayor, suspéndanse en el campamento de los Señores Principales, los sones, danzas y bailes, para divertir al Cabildo Real con sones como el Macho-Ratón.
- ¡Eh, muchachos! ¿Qué se hicieron los machos?
- DON FORCICO.** Ahí están papito.
- Aquí se toca la Valona o Segunda Ronda para los machos y habla el Güegüence.**
- GÜEGÜENCE.** ¿Señor Gobernador Tastuanes, ya está satisfecho de que sabemos danzas y zapateados con remates y corcobios como el Macho-Ratón?
- GOBERNADOR.** No estoy satisfecho, Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** Pues Señor Gobernador Tastuanes, ¿por qué no hacemos un trato y contrato entre este "sin tuno ni tunal" y Doña Flor de Malinche?
- GOBERNADOR.** ¿No lo sabe, Güegüence?
- GÜEGÜENCE.** No lo sé, Señor Gobernador Tastuanes.
- GOBERNADOR.** Caballero Capitán Alguacil Mayor, interrumpa en el campamento del Señor Escribano Real y hágale obedecer la orden de presentarse con Doña Flor de Malinche en mi Provincia Real.
- Va el Alguacil a hablar con el Escribano Real.**
- ALGUACIL.** Dios lo guarde, Señor Escribano Real.
- ESCRIBANO.** Dios le dé Buenaventura, Capitán Alguacil Mayor. ¿Cómo está usted?
- ALGUACIL.** Estoy aquí frente a usted Señor Escribano Real. Debe usted presentarse en la Provincia Real del Señor Gobernador Tastuanes para obedecer órdenes, lo mismo que Doña Flor de Malinche.
- ESCRIBANO.** Pues Caballero Capitán Alguacil Mayor, suspenda en el campamento de los Señores Principales, los sones rujeros y demás cosas para que yo pueda obedecer al igual que Doña Flor de Malinche.

ALGUACIL. A sus órdenes, Señor Escribano Real.

Aquí se toca el Rujero, dan vueltas bailando y habla el Escribano.

ESCRIBANO. Dios lo guarde, Señor Gobernador Tastuanes.

GOBERNADOR. Dios le dé buenaventura, Señor Escribano Real. ¿Cómo está usted?

ESCRIBANO. Estoy aquí en su presencia, listo a obedecer sus órdenes, al igual que Doña Flor de Malinche.

GOBERNADOR. Pues Señor Escribano Real, hay un trato entre el farsante Güegüence que es hombre rico y Doña Flor de Malinche.

ESCRIBANO. Señor Gobernador Tastuanes, que el trato sea vestirla con saya de la china güipil de pecho, güipil de pluma, medias de seda, zapatos dorados, sombrero de piel de castor, para ser yerno del Señor Gobernador Tastuanes.

Se vuelve el Escribano a su lugar bailando con el Alguacil.

GOBERNADOR. Ah, Güegüence, qué bien haces en escoger desposada.

GÜEGÜENCE. ¿Desmontada?

GOBERNADOR. Desposada, Güegüence.

GÜEGÜENCE. Yo no he hecho trato ni contrato con el Señor Gobernador Tastuanes, sólo que sea mi muchacho.

GOBERNADOR. Eso no lo sé, Güegüence.

GÜEGÜENCE. Ah, muchacho, ¿qué trato y contrato tienes con el Señor Gobernador Tastuanes?

DON FORCICO. De casarme, papito.

GÜEGÜENCE. ¿De casarte? ¿Y tan chiquito te atreves a casarte, muchacho?

DON FORCICO. Sí, papito.

GÜEGÜENCE. ¿Y con quién me dejas, muchacho?

DON FORCICO. Con mi hermanito Don Ambrosio.

GÜEGÜENCE. ¡Qué caso me hará ese jipato!

DON AMBROSIO. Y yo también me quiero casar.

GÜEGÜENCE. Para eso serás bueno, Don Forcico también desea escoger esposa. Ve qué bizarra dama aquí, muchacho.

DON FORCICO. No está de mi gusto, papito.

GÜEGÜENCE. ¿Por qué muchacho?

DON FORCICO. Porque está muy apretada.

GÜEGÜENCE. ¿Pues es iguana o garrobo para que esté apretada? ¿Quién la echó a perder muchacho?

DON FORCICO. Mi hermanito, Don Ambrosio.

GÜEGÜENCE. Para eso será bueno este soplado, ojos de sapo muerto, por éso está tan inflamado. Ve qué doncella más bizarra, muchacho.

- DON FORCICO.** Pero si está inflada, papito.
- GÜEGÜENCE.** ¿Quién la infló, muchacho?
- DON FORCICO.** Mi hermanito, Don Ambrosio.
- GÜEGÜENCE.** ¿Cómo inflaste a esta dama, Don Ambrosio.
- DON AMBROSIO.** De dormir con vos, Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** Cállate, mala casta. Ve qué bizarra dama esta otra, muchacho.
- DON FORCICO.** Esta si está de mi gusto, papito.
- GÜEGÜENCE.** Sabes escoger desposada, muchacho, pero no sabes escoger un buen machete para hacer una buena desmontada.
- DON FORCICO.** También, papito.
- GÜEGÜENCE.** Señor Gobernador Tastuanes, hagamos un trato y un contrato.
- GOBERNADOR.** Lo hacemos, Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** Lo hacemos, Señor Gobernador Tastuanes; lo que siento es mi muchacho que se me pierde.
- GOBERNADOR.** Eso no lo sé, Güegüence.
- Aquí se casan y habla el Gobernador.**
- GOBERNADOR.** Caballero Capitán Alguacil Mayor, hágase saber en la Provincia Real que este Gran Bufón va a corresponder con una yunta de botijas de vino de Castilla, para con bebidas y demás cosas brindar con el Cabildo Real.
- REGIDOR.** Interrumpa sus oficios Señor Alguacil Mayor y atienda al amigo y Gran Bufón Güegüence. En nombre del Cabildo Real te damos los parabienes y lo mismo a Doña Flor de Malinche, que goce muchísimo con Don Forcico, tu hijo, Güegüence.
- ALGUACIL.** Ah, Güegüence, se sabe en la Provincia Real del Señor Gobernador Tastuanes que va usted a corresponder con una yunta de botijas de vino de Castilla para con bebidas y otras cosas brindar con el Cabildo Real del Señor Gobernador Tastuanes.
- GÜEGÜENCE.** Ah muchachos, ya lo ven, provistos estamos. Bueno es ser casado, pero ahora se nos presenta un gran trabajo. Ya viene el provincial y no tenemos provisión.
- ¿Amigo Capitán Alguacil Mayor, a dónde dejó al provincial, en Managua o en Nindirí?
- ALGUACIL.** Acaso no me interesa el provincial, Güegüence, una yunta de botijas de vino.
- GÜEGÜENCE.** Ya lo ven, muchachos, una yunta de bueyes y ha de ser con carreta.
- ALGUACIL.** Tal vez no me interesan los bueyes ni la carreta, Güegüence. Una yunta de botijas de vino de Castilla para con bebidas brindar al Cabildo Real del Señor Gobernador Tastuanes.

- GÜEGÜENCE.** Ya lo ves, muchacho, en qué enredo me metes con ser casado. Ya ves el favor que pide el Señor Gobernador Tastuanes, un par de botijas de vino de Castilla para una bebedera del Señor Gobernador Tastuanes. ¿Te atreves a buscarla o a sacarla, muchacho?
- DON FORCICO.** No tengo de dónde, papito.
- GÜEGÜENCE.** Para escoger mujer sí eres bueno. Te atreves a buscar una yunta de botijas de vino de Castilla, Don Ambrosio?
- DON AMBROSIO.** No tengo de dónde, Güegüence.
- GÜEGÜENCE.** ¿Qué cosa buena has de tener, mala casta? ¿Con que no te atreves, muchacho?
- DON FORCICO.** No, papito.
- GÜEGÜENCE.** Pues a ganar o a perder, voy a buscar la yunta de botijas de vino.
- DON FORCICO.** No vaya papito que ya me hice de el par de botijas de vino.
- GÜEGÜENCE.** ¿A dónde las hubiste, muchacho?
- DON FORCICO.** En casa de un amigo.
- GÜEGÜENCE.** ¿Quién te enseñó a hacer amigos?
- DON FORCICO.** Usted, papito.
- GÜEGÜENCE.** Calla, muchacho, qué dirá la gente, que yo te enseñó a ser amigo.
- DON AMBROSIO.** ¿Y pues no es verdad que enseñas a malas mañas a tu hijo?
- GÜEGÜENCE.** ¡Arre ya mala casta! Mala mañas como las tenés vos. Amigo Capitán Alguacil Mayor, ya tenemos la yunta de botijas de vino, ¿no habrá un macho de la cofradía o de la comunidad?
- ALGUACIL.** ¡Vean qué fama de hombre de bien!
- GÜEGÜENCE.** Soy hombre de bien. Traigo mis machos, pero están algo raspados desde la cruz hasta el rabo, de hacer diligencias, Amigo Capitán Alguacil Mayor. ¡Ah! muchachos, ¿qué es de los machos?
- DON FORCICO.** Ahí están, papito.
- Aquí dan una vuelta bailando y cogen los machos.**
- DON FORCICO.** Ya están cogidos los machos, papito.
- GÜEGÜENCE.** ¿Encogidos? ¿Será de frío?
- DON FORCICO.** Los machos ya están cogidos.
- GÜEGÜENCE.** ¿Cojudos? ¿Pues no eran capones?
- DON FORCICO.** Cogidos los machos, tatica.
- GÜEGÜENCE.** ¿Cogidos los machos? ¡Pues hálame recio! ¿A dónde están los machos?
- DON FORCICO.** Aquí están, papito.
- GÜEGÜENCE.** ¿Qué macho es este puntero, muchacho?
- DON FORCICO.** El macho, viejo, papito.

GÜEGÜENCE. ¿Y este otro macho?

DON FORCICO. El macho flaco.

GÜEGÜENCE. ¿Y este otro macho?

DON FORCICO. El Macho Mohino.

GÜEGÜENCE. ¿Y este otro macho?

DON FORCICO. El macho huérfano.

GÜEGÜENCE. ¿Ya aparejaron, muchachos?

DON FORCICO. No, papito, póngale los aparejos usted.

GÜEGÜENCE. Todo lo ha de hacer el viejo.

DON FORCICO. Sí, es mejor, tatica.

GÜEGÜENCE. ¿Ya está sana la cinchera de este macho, muchacho?

DON FORCICO. Ya está, papito.

GÜEGÜENCE. Y este otro macho, ya está sana la riñonada.

DON FORCICO. Ya está, papito.

GÜEGÜENCE. ¿Qué sana ha de estar muchacho, si así tanta estaca tiene por delante? ¿A dónde se estacó este macho, muchacho?

DON FORCICO. En el potrero, papito.

GÜEGÜENCE. Eso merece por salirse de un potrero a otro potrero. Y la grupera de este macho, ¿ya está sana, muchacho?

DON FORCICO. Ya está, papito.

GÜEGÜENCE. Qué sana ha de estar, muchacho, si le ha bajado la flucción por debajo de las piernas y la tiene muy hinchada. Reviéntala muchacho.

DON FORCICO. Reviéntela usted, papito.

GÜEGÜENCE. Ahí se reventará sola muchacho. ¿Qué falta?

DON FORCICO. Alzar el fardo, papito.

GÜEGÜENCE. ¿Calentar el jarro?

DON FORCICO. Alzar el fardo.

GÜEGÜENCE. ¡Ah! El fardo. ¿A dónde está el fardo?

DON FORCICO. Aquí está, papito.

GÜEGÜENCE. ¡Ah, mis tiempos! Cuando era muchacho. El tiempo del hilo azul, cuando me veía en aquellos campos de los Diríomos alzando aquellos fardos de guayaba, ¿no muchacho?

ALGUACIL. Date prisa, Güegüence.

GÜEGÜENCE. ¿Date preso? ¿Por qué mi Amigo Capitán Aguacil Mayor?

ALGUACIL. Que te des prisa.

GÜEGÜENCE. Déjeme acordarme de mis tiempones, que con eso me consuelo. ¡Ah muchacho! Para dónde vamos. ¿Para atrás o para adelante?

DON FORCICO. Para adelante, papito.

GÜEGÜENCE. Pues jálenle ya, muchachos.

Aquí se montan los muchachos en los machos

GÜEGÜENCE. ¿Muchachos, no habrá un "cepillo" que quiera brindar por (con) el Cabildo Real del Señor Gobernador Tastuanes?

DON FORCICO. Sí, hay, tatica.

GÜEGÜENCE. Señor Gobernador Tastuanes, permítame brindar por Castilla con un trago de vino.

GOBERNADOR. Hágallo, Güegüence.

GÜEGÜENCE. Señor Escribano Real, brindemos por Castilla con un trago de vino.

ESCRIBANO. Hágallo, Güegüence.

GÜEGÜENCE. Señor Regidor Real, permítame brindar por Castilla con vinagre de vino.

REGIDOR. Hágallo, Güegüence.

GÜEGÜENCE. Amigo Capitán Alguacil Mayor, permítame brindar por Castilla con vinagre de vino.

ALGUACIL. Hágallo, Güegüence.

GÜEGÜENCE. Pues nosotros, a la repartidera, muchachos.

NICARAGUA

Por aquí pasó un soldado

Octavio Robleto

Poeta y dramaturgo, continuador de las más auténticas líneas creadoras de su tierra, Octavio Robleto (Nicaragua, 1935) ha publicado los poemarios Vacaciones del estudiante, Enigma y esfinge, Epigramas con catarro y Las noches de Oluma. Entre sus obras inéditas resalta, por el compromiso para con su pueblo y por su eficacia teatral, Por aquí pasó un soldado, farsa en un acto que denuncia a partir de juegos infantiles la realidad que viven varios países de la América Latina. Conjunto ha decidido publicar esta obra como un homenaje a Carlos Fonseca Amador, guerrillero y dirigente político nicaragüense, fundador del Frente Sandinista de Liberación Nacional, muerto recientemente en combate. Junto con El güegüense, Por aquí pasó un soldado representa dos momentos de la tradición teatral de Nicaragua.

PERSONAJES

ACTRIZ 1

ACTOR 1

ACTRIZ 2

ACTOR 2

ACTRIZ 3

ACTOR 3

ACTRIZ 4

ACTOR 4

SOLDADO

Farsa en un solo acto, basada en el juego infantil del mismo nombre. El director tiene libertad de mezclar lo absurdo con lo real, siempre que el efecto de la obra sea el pretendido por el autor.

Intercalada a la farsa se representa otra pequeña farsa, el director escogerá de entre el elenco quien represente a una Campesina y a un Soldado agresivo. Para esto no es necesario un vestuario especial, bastará con una buena actuación algo mimetizada.

Preparar un escenario de lo más simple posible. Se supone que los actores han estado jugando "juegos de prenda" y empiezan a aburrirse, decidiendo cambiar el tema. Son tres varones y cuatro mujeres. Aquí los designaremos por números. Al terminar la primera parte del juego entrará Actor 4. También actuará una mujer que hará el papel de Campesina como se indicará oportunamente. Al finalizar la obra aparecerá Actor 5 que hará de Soldado y será designado por este nombre. Si es necesario puede usarse telón y actuarán de frente al público, si no, y de preferencia, actuarán en círculo y rodeados por el público. Luces y música serán de mucha importancia y tendrán que ser manejadas con mucha delicadeza y exactitud. Al apagarse las luces cada actor deberá colocarse en su sitio respectivo; unos estarán sentados al estilo yoga, otros semiarrodillados y si es necesario también acostados. Cuando la iluminación sea completa (después de un fondo musical) comenzarán los parlamentos. A veces tendrán que hablar en coro, ya sea todo el conjunto o separadamente actores y actrices. El director buscará plasticidad y exactitud a la obra.

- ACTRIZ 1.** (Acostada.) Ya me están aburriendo estos jueguitos simplones, busquemos algo más atractivo.
- ACTOR 1.** (En cucullas.) Ciertamente.
- ACTOR 2.** (Dirigiéndose a Actor 1.) ¿Qué se te ocurre por ejemplo?
- ACTOR 3.** (Levantándose y con entusiasmo.) ¡Ya sé! En mi niñez jugábamos a "Por aquí pasó un soldado..." ¡Tratemos de ensayarlo nuevamente!
- ACTORES 1-2-3-4.** (En coro.) Sí, sí... Veamos cómo nos resulta ahora!

- ACTRIZ 4.** ¡Estupendo! **(Incorporándose e imperativa, dirigiéndose a Actor 3.)** Vos te llamarás Metralleta. **(A Actor 1.)** Vos vas a ser Tiros. **(A Actriz 1.)** Vos Cantimplora. **(A Actriz 2.)** Vos Uniforme. **(A Actor 2.)** Vos te llamarás Rifle. **(A Actriz 3.)** Vos Sombrero y yo Pistola.
- ACTOR 1.** **(Todos semiarrodillados.)** Repitamos cada nombre para que no se nos olviden. Cada uno dirá el suyo, conforme el orden más conveniente: "Tiros", "Uniforme", "Pistola"... etc.
- TODOS.** ¡Correcto! ¡Empecemos! **(Música mientras el conjunto está muy atento y se acomoda a su gusto, buscando plasticidad.)**
- ACTRIZ 4.** **(Recitativa.)**
- Por aquí pasó un soldado
todo sucio y derrotado
todo llevaba
menos... "Cantimplora".
- ACTRIZ 1.** **(Atenta.)** Cantimplora sí llevaba, lo que no llevaba eran "Tiros".
- ACTOR 1.** **(Rápido.)** Tiros sí llevaba, lo que no llevaba era "Pistola".
- ACTRIZ 4.** **(Medio sorprendida, pero contestando rápidamente.)** Pistola sí llevaba lo que no llevaba era "Uniforme".
- ACTRIZ 2.** Uniforme sí llevaba, lo que no llevaba era "Rifle".
- ACTOR 2.** **(Con seriedad y modulando lentamente.)** Rifle sí llevaba, lo que no llevaba era "Sombrero".
- ACTRIZ 3.** **(Sonriendo.)** Sombrero sí llevaba, lo que no llevaba era "Metralleta".
- ACTOR 3.** **(Ha estado muy atento al juego.)** Metralleta sí llevaba, lo que no llevaba **(Olvidadizo.)** era... era... era...

Entra en escena Actor 4 y va observando detenidamente el rostro de cada uno. Todos quedan estupefactos y amedrentados. Se miran entre ellos como alelados. Esto lo deben hacer ladeando la cabeza lentamente. Música agresiva.

- ACTOR 4.** **(Apasionado.)** Lo que no llevaba era Paz, sino Odio. Iba derrotado pero llevaba el odio por dentro. Le habían enseñado a odiar y odiaba. Lo habían vuelto malo de repente. Se odiaba él mismo y no tenía prójimo. **(Dirigiéndose a cada uno de los actores, conforme el papel que representaban. Aprovechar juego de luces.)** Con su Uniforme infundía miedo y no respeto. Su Metralleta era para matar y no para defender. Su Rifle te desbarataba la cabeza y con su Pistola, te daba un gracioso Tiro en la nuca. **(Con movimiento rápido y gesto despiadado acusa a quienes representaban los respectivos papeles. Pausa.)** Si te veía agonizando y muriéndote de sed, su Cantimplora no tenía agua para tu boca. Y a ti, muerto, con tus dientes llenos de moscas, su Sombrero nunca cubriría tu cara. Pero sigamos el jueguito. **(Marchando irónicamente y canturreando.)**

Por aquí pasó un Soldado
todo triste y derrotado
todo llevaba
menos...

Bien, haremos otra versión para ver cómo nos sale. **Se dirigirá a determinados personajes del elenco y los seleccionará para representar una pantomima. El director escogerá a quienes crea convenientes y éstos deberán ocupar lugares estratégicos.**) Tú, por ejemplo, harás el papel de una Campesina. **(La toma de la mano y hace un aparte con ella. Le da instrucciones al oído al mismo tiempo que hace gestos moderados pero significativos. Ella aprueba.)** En este papel encontrarás más indicaciones. **(Le entrega un papel, ella lo toma y queda leyendo. Él la deja sola y con saltos de balletista, se dirige a un actor determinado que supuestamente analiza a todos los del conjunto. Ya escogido, también lo aparta del grupo y lo lleva al extremo opuesto de la actriz que hará el papel de Campesina. También le da instrucciones en voz baja y le entrega otro papel que éste queda leyendo atentamente. Se dirige al grupo restante que ha estado pendiente de todo.)** Analizaremos qué sucede con esta representación **(Al público.)** Y todos nosotros también estaremos muy atentos. **(Señalando al actor que está leyendo.)** Él hará de Soldado. **(Dirigiéndose a un lado del escenario coloca una puerta imaginaria, es decir, solamente el marco de madera rolliza. Bajar luces.)**

La Campesina se dirige a la puerta ya representando su papel: humilde, triste, cansada y abatida. Música melancólica propia del campo. Mientras el Soldado va leyendo su papel va adoptando un aire marcial. La música termina. El Soldado se dirige a la supuesta choza. Es de imaginarse que va bien equipado pues sus gestos así lo denotan: se compone la pistola, cambia de hombro la carabina, etc. Golpea la puerta con agresividad. La percusión de los golpes se escuchará por todo el público.

- CAMPESINA.** (Desde adentro.) Un momento. Ya voy.
- SOLDADO.** ¡Abra pronto, que no estamos para perder tiempo!
- CAMPESINA.** (Sale al borde de la puerta, desgredada y llorosa.) ¿Qué se le ofrecía al Señor?
- SOLDADO.** (Brusco.) ¡Somos del Ejército Nacional y buscamos a su marido!
- CAMPESINA.** (Sollozando.) A mi marido se lo llevó una patrulla hace una semana y todavía no sabemos nada de él. Hemos preguntado en todos los cuarteles y...
- SOLDADO.** (No la deja terminar la frase y militarmente ordena.) ¡Nos va a preparar comida para cinco personas! ¿Entendido?
- CAMPESINA.** (Humilde.) Sí, señor. Aunque sea arrozito y frijoles. ¿Usted sabe algo de mi marido?
- SOLDADO.** (Indiferente.) Y gallina. Ahí tiene una. (Dispara un balazo.) Pero mientras registraremos la casa. ¿Y Jacinto, su hijo? (Hojea una libreta.)
- CAMPESINA.** Se fue a la huertecita.
- SOLDADO.** (Dirigiéndose a su pelotón, que no aparece en escena.) Registren bien toda la casa. Hasta los machetes me recogen. De estos jodidos del monte nunca hay que confiar nada. (Lee su libreta.) ¿Y su hija mayor?
- CAMPESINA.** Anda en el pueblo, fiando unas medicinas. Su hijito está con diarrea.

SOLDADO. ¡Huuuuunm! ¿Conque llevando algún mensaje, verdad? Bueno, aliste la comida, mientras registramos y esperamos que vengan sus hijos. Tenemos orden de interrogarlos a uno por uno. **(Amenazante.)** ¡Y sepa que conmigo todos CANTAN!

(Las luces iluminan con su primitiva intensidad.)

ACTOR 4. **(Dando palmadas cortas y dirigiéndose a los actores que representaron la pantomima anterior. Al Soldado.)** ¿Te gustó tu papel?

ACTOR X. **(Categórico.)** No.

ACTOR 4. **(Señalando a Actriz Campesina.)** ¿Y a ti?

ACTRIZ X. Tampoco.

ACTOR 4. **(Pregunta a los actores espectadores.)** ¿Y ustedes qué me dicen?

TODOS. No nos pareció bien. **(Entre ellos hay cambios de opiniones ininteligibles, acompañados de gestos contradictorios.)**

ACTOR 4. **(Irónico.)** Sin embargo, POR ALLÍ PASÓ UN SOLDADO.

ACTRIZ 1. **(Ingenua.)** Es que nosotras sólo jugábamos y vos querés hacer las cosas más realistas.

ACTOR 1. Ciertamente. Cambiemos otra vez de juego. **(Hay un silencio comprometedor.)**

ACTOR 4. No nos equivoquemos. En la vida se juega en serio. A veces crees que el papel que te correspondió lo estás haciendo muy mal y en realidad está desempeñado a la perfección.

ACTORES 1-2-3. **(De pie e increpándolo.)** ¿Esto que estamos haciendo nosotros es una farsa o es un hecho concreto?

ACTOR 4. Todo lo sabemos muy bien, pero queremos engañarnos.

Actores 1-2- y 3 ponen sus brazos en sus hombros respectivos. Caminan como sonámbulos, hasta lograr apoyarse en el marco de la puerta campesina. No se atreven a entrar aunque hacen varios intentos. Las Actrices se cubren sus rostros con las manos. Música triste.

ACTOR 1. **(Reaccionando y separándose de sus compañeros.)** ¿Por qué no cantamos?

ACTRIZ 1. **(Se levanta.)** O recitamos **(Con falsa alegría.)** "Margarita, está linda la mar..."

ACTOR 4. **(Se sienta en el suelo. Pensativo. Todos se quedan mirándolo con desconsuelo. Dice el siguiente poema de Nicolás Guillén como para sí mismo.)**

No sé por qué piensas tú,
soldado, que te odio yo,
si somos la misma cosa:
yo.
tú.

Tú eres pobre, lo soy yo;
soy de abajo, lo eres tú
¿De dónde has sacado tú,
soldado que te odio yo?

Me duele que a veces tú
te olvides de quién soy yo;
¡caramba! si yo soy tú,
lo mismo que tú eres yo.

Pero no por eso yo
he de malquererte, tú;
si somos la misma cosa,
yo,
tú,
no sé por qué piensas tú,
soldado, que te odio yo.

Ya nos veremos yo y tú
juntos en la misma calle;
hombro con hombro, tú y yo;
sin odios ni yo ni tú;
pero sabiendo tú y yo,
a dónde vamos yo y tú...
¡No sé por qué piensas tú,
soldado, que te odio yo!

(Queda pensativo. Pausa.)

ACTRIZ 4.

(Con poca convicción.) Ensayemos nuevamente. **(Pausa.)** Con más seguridad. Esto debe tener una solución y debemos encontrarla. ¿Por qué vamos a quedarnos sin esperanza? En mi niñez este juego nos causaba gran regocijo. Nos daba risa a todos y nos divertíamos de lo lindo. **(Dirigiéndose al Actor 4 y levantándolo de los hombros).** A ver. ¡Empecemos nuevamente otra versión!

Todos se reaniman. Se entrecruzan desordenadamente para tras una breve pausa, sentarse formando una rueda estrecha. El ambiente tiene una mezcla de frescura, alegría y tristeza.

ACTRIZ 1.

(Sonriente.) Ahora comienzo yo y dejen que haga mi gana. **(Inicia el juego casi cantando.)**

Por aquí pasó un soldado
todo sucio y derrotado...

Aparece en escena un Soldado verdadero, hecho un completo desastre, tal como lo pintan en el juego. Lleva todos sus atavíos, además un pañuelo rojo amarrado a la frente. Casi no puede sostenerse en pie y no sabe por dónde guiarse, dando vueltas y vueltas sin sentido alguno. A medida que van mencionando sus prendas castrenses, las tira al suelo, decepcionado de ellas. El juego no se detiene y Actriz 1 repite:

ACTRIZ 1.

Por aquí pasó un soldado
todo sucio y derrotado...
todo llevaba
menos Pistola

Soldado deja caer la Pistola.

ACTRIZ 4. (También canturreando.) Pistola sí llevaba, lo que no llevaba eran Tiros.

Soldado deja caer un montón de cápsulas vacías.

ACTOR 1. Tiros sí llevaba, lo que no llevaba era Cantimplora.

Cae la Cantimploras vacía.

ACTRIZ 1. Cantimplora sí llevaba, lo que no llevaba era Rifle.

Deja caer el Rifle.

ACTOR 2. Rifle sí llevaba, lo que no llevaba era Sombrero.

Soldado tira su casco de acero.

ACTRIZ 3. Sombrero sí llevaba lo que no llevaba era Metralleta.

Se le cae del hombro.

ACTOR 3. Metralleta sí llevaba, lo que no llevaba era Uniforme.

SOLDADO. Despojándose de su camisa rota, se acerca a la puerta del rancho campesino y con voz de lamento pide por favor un poco de agua. La Actriz que hizo de Campesina se levanta de la rueda, entra al rancho y le da un huacal con agua. El Soldado bebe y se desmaya. Todos se levantan a ayudarlos. El Soldado se apoya en hombros de sus compañeros y les dice emocionado.) ¡HERMANOS!

ACTOR 4. (Al público.) ¡Ahora sí podemos recordar nuestra niñez!

PERU

Nuestro firme propósito de ser útiles, de consolidar una línea teatral comprometida con los intereses de nuestro pueblo

Francisco Garzón Céspedes

Entrevista con Jaime Lertora Carrera, presidente del grupo de teatro Telba, y Enrique Urrutia, director ejecutivo del Teatro de la Universidad Católica (TUC), colectivos que ejemplifican dos de los caminos de mayor trascendencia del teatro peruano actual:

JAIME LERTORA CARRERA HABLA DEL GRUPO DE TEATRO TELBA

El grupo teatro Telba de Barranco no nació con propósitos políticos. Surgió en 1969 como una inquietud de jóvenes barranquinos por hacer teatro y de satisfacer, a la vez, la necesaria presencia de un grupo escénico en el Distrito. De este modo, Telba agrupó a estudiantes de nivel básico y superior, por vínculos de vecindad y amistad, teniendo como único requisito su vocación teatral y su entrega al trabajo.

Luego ingresaron al grupo algunos compañeros de experiencia teatral en otras instituciones, y, a través del estudio y del afán de superación personal y grupal, comenzamos a tomar conciencia del rol que socialmente debía cumplir el

teatro. Así, ya el Telba tiene trazado un objetivo, aún cuando consideramos que nos falta mucho, tanto a nivel individual como institucional, para alcanzarlo. Pero está nuestro firme propósito de ser útiles a nuestro pueblo, de expresarlo.

Telba es una institución sin fines de lucro. El grupo está administrado por una Junta Directiva que es elegida anualmente en asamblea de miembros, e integran un presidente, un vicepresidente, un secretario, un tesorero y el presidente de la Junta Directiva anterior.

En lo artístico desarrolla sus tareas en cuatro líneas:

a) Teatro para Adultos. b) Teatro para Niños. c) Títeres. d) Música, siendo ésta la más reciente, a través de la formación del Grupo Musical Telba.

La institución no cuenta con una Escuela Teatral y sus miembros se desarrollan por medio de los distintos trabajos que se realizan. Las direcciones artísticas están a cargo de los miembros del Grupo que tienen mayor experiencia y previa presentación de un proyecto que es aprobado en primera instancia por la Junta Directiva y en segunda instancia por la asamblea. Los fondos para los montajes provienen de los aportes de los miembros y de las recaudaciones de los espectáculos presentados.

El Grupo tiene por decisión del Consejo Municipal de Barranco, la administración del local del Centro Cívico de Barranco, donde da sus representaciones, e impulsa y promueve actividades culturales en el Distrito a través de otros grupos teatrales, conjuntos de música y/o danza y recitales poéticos o charlas de interés general.

TELBA DENTRO DEL MOVIMIENTO TEATRAL PERUANO

A grandes rasgos el movimiento teatral peruano podría ser hoy clasificado en los siguientes rubros:

- a) Los que realizan un teatro de consumo: integrado por profesionales que trabajan en salas, a precios generalmente altos y que escenifican obras de tipo escapista.
- b) Los que realizan un teatro universal: integrado por actores profesionales que no viven propiamente del teatro sino de la T.V. o de la radio y/o de otra actividad ajena al teatro. Trabajan en salas y escenifican obras del repertorio mundial.
- c) Los grupos teatrales universitarios: integrados por estudiantes de nivel superior. Trabajan a dos niveles: en salas teatrales y en difusión. La clara tendencia de estos grupos es la de ofrecer un teatro clarificador y político, tratando de acercarse en lo posible a las bases de trabajadores.

Son financiados por sus respectivas universidades.

- d) Los grupos de teatro populares: Trabajan por lo general, en las calles, en locales de sindicatos, centros campesinos, centrales de trabajadores. Los hay también en dos niveles: los formados por jóvenes egresados de la Escuela Nacional de Arte Dramático u otra escuela teatral, que acercándose a las bases tratan de recoger su problemática para llevarla a una obra dramática, cambiándola y enriqueciéndola con las presentaciones y los foros; y los formados por los propios trabajadores en las distintas comunidades del país. Cada vez existe una mayor preocupación por la integración de estos grupos y se ha llegado a crear la Federación Nacional de Teatro Popular (FENATEPO). Ya se han realizado dos encuentros a nivel nacional. Su teatro es netamente político de izquierda.
- e) El Teatro Nacional Popular, órgano de difusión del Instituto Nacional de Cultura, integrado por actores profesionales rentados. Realizan su labor en salas teatrales y en difusión.
- f) Los grupos integrados por aficionados, ya que son estudiantes o profesionales en otras ramas no necesariamente artísticas, y que también desarrollan su actividad escénica en salas teatrales o en difusión.

En este rubro está ubicado el Grupo de Teatro Telba de Barranco, al igual que la mayoría de los que hacen teatro para niños, mimo y algunos grupos de títeres.

En el caso particular de Telba, su principal interés ha sido hasta ahora el desarrollar a nivel de adultos y de niños, un teatro concientizador que nos ayuda tanto a nosotros mismos, como al público al que nos dirigimos, a ver con claridad nuestras contradicciones como clase media y las trabas que nos dificultan tomar una conciente posición junto a las clases populares.

UNA MAYOR CLARIDAD POLITICA, UN MAYOR CONTACTO CON LAS BASES POPULARES

El Telba viene evolucionando desde un primario interés en el quehacer del teatro como formación personal a este momento en que el análisis crítico de los montajes y el rol que cumplen en nuestra sociedad, constituye la preocupación básica de sus integrantes.

De esta forma es que los montajes han venido satisfaciendo las necesidades del grupo en cada una de sus etapas. Desde *Juego de niños* de Jaime Silva —primer montaje— a *Cuba: tu son entero* con textos de Nicolás Guillén, se han trabajado varios montajes que en las divisiones de teatro para niños y teatro para adultos han posibilitado el espíritu crítico de sus miembros.

Debido a este compromiso de avance es que Telba no ha formado repertorio, ya que cada trabajo constituyó parte de una etapa de desarrollo. Solamente dos de los últimos montajes *Los televisones* de Jorge Chiarella, en teatro para niños, y *Cuba: tu son entero*, constituyen repertorio, pero no para reposiciones en salas teatrales necesariamente, sino para cumplir con un plan de difusión que es motivo de estudio.

En cuanto a giras, Telba fue invitado al Festival de Manizales 1975, precisamente con *Los Televisones*, por razones de todos conocidas el Festival fue suspendido. De todas formas esta invitación permitió que nos preparáramos, como grupo organizado a afrontar la responsabilidad que demanda una salida al exterior, y hemos tenido el privilegio de que la aplicación de este trabajo se realizara en la República Socialista de Cuba. Como grupo teatral, Telba circunscribe su trabajo a la localidad de Barranco, en Lima, y es actual interés del grupo llegar con su labor a las grandes mayorías por lo que estudia el aludido programa de difusión. En cuanto a teatro para niños, Telba organizó el Primer Festival y Primer Seminario de Teatro para Niños

en 1974 y tiene el compromiso de su realización bienal, constituyendo este evento un significativo avance en el desarrollo del teatro en el Perú. En el Festival y Seminario antes mencionado participaron los doce principales grupos que en Lima desarrollan esta actividad. En el teatro para adultos, Telba que es conciente de su grado de formación, se propone continuar y acentuar sus reuniones de estudio buscando una mayor claridad política, un mayor contacto con las bases populares y encontrar las obras más adecuadas a su capacidad para cumplir mejor su rol social.

LA OBRA POETICA EXCEPCIONAL DE NICOLAS GUILLEN

Dentro del proceso evolutivo del grupo la acentuación de las tareas de crítica con respecto a la sociedad capitalista habían hallado durante el año 75 una importante línea de trabajo con la investigación de la problemática brechtiana y, de manera muy especial, con los nuevos métodos que nos habíamos impuesto en la división de teatro para niños. Siendo este último rubro el que más atención requirió de nuestra parte, el montaje de *Mahagony* (la pieza de Brecht que nos interesaba) sufrió algunos tropiezos. En estas circunstancias es que Hernando Cortés, actor y director peruano, nos propuso la realización de un espectáculo en base a textos de Nicolás Guillén que él había previamente estructurado. Las ventajas de esta proposición eran obvias. No sólo la obra poética excepcional de Guillén nos iba a permitir mostrar un conflicto social de gran trascendencia (la vieja lucha antimeritista del pueblo cubano) sino que a la vez permitía esclarecer al público con la visión de una realidad revolucionaria victoriosa y consecuente.

Todo esto y más se hallaba en la producción poética de Guillén. Él, al igual que Vallejo y Neruda, ha hecho de su poesía un arma militante que refleja no sólo los más caros intereses populares

sino el avance revolucionario de las masas y el progresivo asentamiento de su conciencia de clase.

En el caso de Guillén era preciso tomar de su propia obra poética aquellos textos que permitieran dar una visión de conjunto de la historia cubana contemporánea; la época de los gobiernos burgueses; el auge de los movimientos obrero-campesinos y, finalmente, el triunfo de la Revolución.

Esto se logró para la primera etapa con *West Indies, Ltd* que en su colorida y violenta atmósfera dejaba traslucir con gran fidelidad la situación de explotación y vasallaje del pueblo cubano a manos del imperialismo yanqui y la burguesía nativa.

La segunda etapa está representada por la famosa *Elegía a Jesús Menéndez* y en ella se ilustra la capacidad combativa de las masas lo mismo que su unidad en torno a un ideal revolucionario.

Para la tercera etapa utilizamos poemas de Guillén de diversas épocas. Indudablemente es la parte que demandó un mayor trabajo ya no sólo en lo que respecta a la estructura misma sino también a nivel de formulación escénica: la mayoría de los poemas que utilizamos habían sido tradicionalmente orientados por la crítica literaria en sentido diverso al que ahora pretendíamos imponer. Así "Llegada" (*Songoro Cosongo*, 1931); "La muralla" (*La paloma de vuelo popular*, 1958) o "Sensemayá" (*West Indies Ltd*, 1934) pasando por "Canción de cuna para despertar a un negrito" (*La paloma...*, 1958), nos debían ahora conducir necesariamente ante el hecho concreto de la gesta guerrillera desde su presencia inicial (a la cual aludimos con "Llegada") hasta el asalto final (que se plasma con "Sensemayá"). Lo que viene después se ubica ya en la época revolucionaria; es la celebración ininterrumpida y jubilosa que prosigue al triunfo del Movimiento 26 de Julio y que se hace carne en los "Buenos días" del "Canta el sinsonte en el Turquino", hasta llegar a la eclosión final del "Tengo".

El proceso de montaje nos llevó cerca de tres meses. En ese lapso dedicamos varias horas al estudio detallado de la variada y profusa obra poética de Guillén, así como a profundizar nuestras investigaciones sobre la realidad cubana. Esta grata labor nos ayudó mucho a caracterizar mejor el ambiente general de cada una de las etapas elegidas. En nuestro montaje algunos de los poemas de Guillén han sido musicalizados. Esta tarea corrió a cargo de Adolfo Polack, notable compositor peruano, quien últimamente ha dirigido sus esfuerzos a la creación musical dramática y muy especialmente en su formulación brechtiana. Es conveniente señalar que por la fácil identificación que podían promover al interior del público se decidió prescindir de utilizar forma musical alguna en poemas ampliamente conocidos como canciones: tal es el caso de "La Muralla" y también el de "Sensemayá". La casi totalidad de las musicalizaciones se hallan en la primera parte del espectáculo y corresponden a poemas de *West Indies Ltd*.

EN CUBA APRENDIMOS... Y MUCHO

La visita a Cuba en 1976 ha representado un cúmulo de experiencias de suma trascendencia para el grupo. El que haya sido precisamente Cuba el primer país al que mostramos nuestra labor, con su montaje realizado sobre poemas de Nicolás Guillén, ha constituido una confrontación invariable, puesto que nos ha permitido recoger importantísimas impresiones del propio Guillén, de la gente de teatro y del pueblo cubano en general. En Cuba aprendimos... y mucho. Y no sólo de la perspectiva teatral.

PONER NUESTRO ARTE AL SERVICIO DEL PUEBLO

Para el grupo Telba, el teatro es un arte y un medio de comunicación. Por lo tanto, piensa que su principal función es educar entretenidamente. Promover

la sensibilidad en el hombre mostrándole, lo más eficazmente posible, la realidad que lo rodea a fin de que, tomando conciencia de ella, inicie una acción para transformarla. El teatro en América Latina tiene así, un rol fundamental. Mucha gente va al teatro sólo para entretenerse, para escaparse de sus preocupaciones cotidianas. Si se encuentra con un teatro entretenido pero que a la vez lo clarifique, lo ayude a visualizar la opresión del sistema capitalista, el teatro, entonces, estará jugando el papel que le corresponde en este continente de plena ebullición revolucionaria. Ese es, a nuestro entender, el compromiso de la gente de teatro en América Latina. Esa es la responsabilidad que nos toca como hombres que queremos liberarnos. El espectro es, dentro de esta concepción muy amplio. Cada quien, dentro de su propia realidad, decidirá qué camino escoge para cumplir mejor su tarea. El reto es difícil, requiere de una preparación tanto a nivel político como artístico; sin caer en el panfleto ni en formalismos importados. El teatro es comunicación y debemos saber qué estamos comunicando, el teatro es un arma y debemos saber cómo la utilizamos, el teatro lo hacen los hombres y tenemos que tener conciencia de qué es lo que queremos como hombres. Y ya la historia nos lo dice a gritos: tenemos que poner nuestro arte al servicio del pueblo.

ENRIQUE URRUTIA HABLA DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

El Teatro de la Universidad Católica (TUC) fue fundado en junio del año 1961 en Lima, Perú. Inicialmente, por un considerable número de años, su repertorio constituyó una revista de buenas obras clásicas españolas de Lope de Vega, Tirso, Cervantes, Calderón de la Barca. Se montó alguna que otra de la Comedia del Arte y también las primeras piezas teatrales de nuestro compatriota Julio Ortega.

En esa etapa la preocupación era fundamentalmente esteticista. Por otro lado,

en el mismo periodo, la Escuela de Teatro del TUC estaba conformada sólo por alumnos de la Universidad Católica, quienes mientras estudiaban o al concluir sus estudios se incorporaban al elenco de teatro.

Creemos que con los montajes de obras como *Peligro a 50 metros*, basada en textos del dramaturgo chileno Alejandro Sieveking, y esencialmente con la creación del equipo de "teatro de difusión", que llevó la obra *En la diestra de Dios Padre*, del colombiano Enrique Buenaventura, a universidades, sindicatos y barrios marginales, se dio un vuelco a la línea del TUC; a ello se une el hecho de que en la actualidad su Escuela de Teatro (dos años de estudios, con cursos como Actuación I y II, Expresión Corporal, Impostación de la Voz, Dicción, Esgrima, Teatro Universal y Latinoamericano, Caracterización y Maquillaje) ya no está reservada a estudiantes universitarios sino que también permite el ingreso de obreros o empleados, los que además participan en montajes oficiales de la institución. En los últimos años el TUC ha puesto en escena, entre otras, *Mockinpott*, de Peter Weiss, *Libertad, libertad*, de Flavio Rangel y M. Fernández, *Proceso a la muerte de un burro* de F. Durremanntt, *Los fusiles de la Madre Carrar* de Bertolt Brecht.

Nuestro teatro está hoy estrecha y crecientemente vinculado a nuestra realidad sociopolítica y hemos desechado del repertorio el enfoque puramente formal. El TUC desarrolla sus actividades en una vieja casona que tiene una sala con capacidad para 120 espectadores. Realiza giras de difusión a ciudades del sur, oriente y norte del país (Ica, Chimbote y otras). Ha participado tres veces como invitado del Festival de Manizales, Colombia y, a partir de la creación de su equipo difusor, se presenta en sindicatos, comunidades, universidades y barrios marginales.

El TUC está constituido por una Asamblea General de Miembros, integrada por unas 35 personas; en ella figuran los

actores, técnicos, directores artísticos y exalumnos de la Escuela incorporados a una labor específica. Esta Asamblea elige por periodos de un año a un Consejo Directivo, integrado por un director ejecutivo, un director administrativo y el director de la escuela (este último es el único cargo rentado por la Universidad). El director administrativo organiza el trabajo de las comisiones y nombra para ello los responsables necesarios. La marcha general de la institución se ejecuta en un trabajo coordinado del Consejo Directivo con la Asamblea General.

Frente a la estructura orgánica y docente de la Universidad Católica, el TUC funciona casi autónomamente, dependiendo de la Dirección de Extensión Universitaria a quien informa de los trabajos efectuados; ésta proporciona los fondos imprescindibles para los montajes, pago del personal de la Escuela y otros gastos propios del quehacer teatral; sin embargo, con el ingreso por las funciones, estos fondos son reintegrados hasta con creces a la Universidad. En estos momentos existe un proyecto de organización del TUC en trabajo cooperativo para de esta manera además de lograr

una autofinanciación lo más amplia posible, poder remunerar económicamente a los participantes en las labores teatrales de la institución.

Nuestro último montaje ha sido la obra *Pequeños animales abatidos* de Alejandro Sieveking, Premio Casa de las Américas 1975, en el que toman parte tanto los actores más experimentados como jóvenes elementos de la Escuela de Teatro, sistema que ha venido caracterizando a las últimas puestas en escena.

Una muestra importante de las trascendencia del grupo es que el Teatro Nacional Popular, el Telba, el Conjunto Nacional de Folklore, La Alforja, el Instituto Nacional de Arte Dramático y otras instituciones teatrales cuentan entre sus miembros a elementos pertenecientes o formados en las filas del TUC. El Consejo Nacional de Teatro, organismo del Instituto Nacional de Cultura, tiene entre sus integrantes a dos compañeros de nuestro TUC.

Hoy enrumbamos nuestros esfuerzos a la consolidación de una línea teatral comprometida con los intereses y problemas de nuestro pueblo, esa es nuestra mayor fuerza, nuestra confianza.

Papel del teatro en un proceso revolucionario

Manuel Galich

Entre el 20 de abril y el 2 de mayo de 1976, Manuel Galich y Francisco Garzón Céspedes concurren en representación de la Casa de las Américas, al III Festival Internacional de Teatro, que tuvo lugar en Caracas, Venezuela. En tal oportunidad, ambos dictaron diversas charlas y conferencias. Textos, órgano de la Federación de Festivales de Teatro de América publicó, en su número de octubre del mismo año, la versión taquigráfica de la conferencia ofrecida por Galich, en el Ateneo Andrés Bello, de la capital venezolana, que Conjunto reproduce, debidamente revisada por el autor.

A mí no me gusta torturar a la gente. Por eso no voy a dar una conferencia. Deseo que lo que yo diga responda a lo que realmente quieren saber ustedes; no voy por eso a ponerme a hablar de cosas que para mí son muy bonitas, de las que yo estoy convencido y que me gusta autoirme y obligarlos a ustedes a oír cosas que tal vez no les interesa.

Por eso voy a hacer una muy breve introducción —calculo tal vez diez minutos— y luego la palabra será de ustedes. Harán preguntas y yo responderé a ellas. Desde luego no puedo responder a cualquier pregunta porque a lo mejor me preguntan algo que yo no sé. Nos vamos a poner de acuerdo en un campo determinado, muy bien delimitado den-

tro del cual vamos a mover nuestro diálogo que supongo y espero sea cordial. Como lo anunció Carlos Ariel, y aquí agradezco su introducción muy generosa, y desde luego ustedes comprenderán que la cortesía es la característica en estos casos —él lo hizo en una frase muy linda al decir que yo soy el más autorizado para abordar el tema— eso desde luego no es verdad pero siempre se agradece. El tema como ustedes lo escucharon es EL TEATRO EN UN PROCESO REVOLUCIONARIO. Propongo entonces que antes analicemos qué es exactamente lo que vamos a entender por proceso revolucionario y después cuál es la conexión de lo teatral —y no digo del teatro por las razones que diré después— de lo teatral en ese proceso revolucionario. La palabra revolución es una de las más castigadas que existe en nuestro idioma. Cualquiera la usa a su favor y sobre eso hay mil acepciones de la palabra revolución, por eso nosotros tenemos que prepararnos aquí para eso. Personalmente entiendo por revolución o para el caso creo que es lo mismo decir proceso revolucionario, los cambios profundos en las estructuras y superestructuras de una sociedad caduca, con vistas a la construcción de una nueva sociedad mejor. Eso es una revolución. Por supuesto, esto se dice muy fácil, se dice en el brevísimo tiempo que yo he empleado en decirlo aquí. Pero a partir de ese enunciado nos encontramos que eso tiene una profundidad, casi podríamos decir que no se llega al fondo esencial de la cuestión. Uno oye muy a menudo, por ejemplo, hablar de la revolución del veinte de octubre, para citar el ejemplo de Guatemala que es mi tierra nativa —allá hablamos de la del veinte de octubre— eso es un absurdo, o la revolución del 18 de julio o la revolución de cualquier fecha del calendario; sencillamente porque una revolución no se hace en un día. Yo estaba en Buenos Aires para pasar la antesala en un hospital, que ustedes saben que es siempre muy aburrido, siempre llevaba alguna lectura en ocasiones en que estaba bajo un

tratamiento médico. Y una mañana tomé al azar un folleto y resultó ser el discurso de Fidel Castro, cuando hizo entrega del antiguo campamento militar de Columbia al ministro de Educación Pública Armando Hart, de donde vino después el gran complejo educacional que se llama Ciudad Libertad. En esa oportunidad —estoy hablando de 1959— en esa oportunidad, el auditorio de Fidel Castro eran los niños. Estaba hablando con una adaptabilidad de gran pedagogo, precisamente al auditorio infantil que tenía. Entonces les hizo una pregunta: “¿Niños, ustedes creen que nosotros hicimos la revolución?” Claro, la respuesta de los niños fue inmediata: “Sí”. Entonces él les dijo: “No. Nosotros sólo hemos ganado el derecho a empezar; la revolución la van a hacer ustedes.” Ganar el derecho a empezar significó toda aquella larga lucha que ustedes conocen desde el asalto al Cuartel Moncada hasta el primero de enero de 1959 con el derrumbe de la tiranía y la toma del poder por el ejército rebelde. Así se ganó el derecho a empezar. Empezó el primero de enero de 1959 y sólo hace pocos meses se promulgó la Constitución de la República Socialista de Cuba. Es decir, fijense ustedes, 17 años en el desarrollo de las bases de un proceso revolucionario. Naturalmente, los procesos revolucionarios nunca terminan. Son una constante dinámica, porque en el momento en que se paralizan, en el momento en que dejan de ser dialécticos, en el momento en que no se modifican y se enmiendan a sí mismos, sobre las bases de los lógicos errores de una tarea naturalmente humana como es una revolución, en el momento en que esa línea se abandone, en ese momento se acabó la revolución. Y tenemos casos en América Latina, muchísimos en nuestro siglo; actualmente infinitos casos. Por eso, cuando uno dice proceso revolucionario, tiene que enfocar ambos aspectos del proceso revolucionario: la conquista del derecho a empezar, primero, y segundo, la construcción de una sociedad nueva.

Visto así el problema, ya podemos empezar a hablar de la conexión de lo teatral con un proceso revolucionario. Y vamos a encontrarnos entonces que la América Latina actual nos ofrece, tal vez, el mejor ejemplo simultáneamente, por un lado, de como el teatro pueda contribuir —y yo deseo enfatizar determinadas palabras para evitar confusiones— como el teatro puede *contribuir* a ganar el derecho a empezar, por una parte, y por la otra, de cómo el teatro puede *contribuir* a construir una nueva sociedad. Digo que yo no conozco otro ejemplo en la historia del mundo que ofrezca, a quienes se interesan por esa problemática, a la mano y simultáneamente, ejemplos de ambas cosas, como nosotros los latinoamericanos y del Caribe. Son los teatristas de América Latina y del Caribe, desde México hasta la Patagonia y las otras islas antillanas, los que nos ofrecen el ejemplo de cómo lo teatral puede contribuir a ganar el derecho a empezar. Y somos nosotros los cubanos, en este caso ya me pongo a hablar como cubano. Dije hace un momento que mi tierra natal era Guatemala, pero ahora sí ya estoy hablando como cubano, al referirme a un proceso del cual formo parte, que es lo teatral cubano, de como lo teatral puede contribuir a construir una nueva sociedad. Pero la contribución de lo teatral a ganar el derecho a empezar y a la construcción de una nueva sociedad, nos presenta una problemática de la más amplia variedad y de la mayor profundidad.

En América Latina y del Caribe, esto supone una revisión completa y total desde sus raíces, de todo lo que hasta hoy hemos entendido por teatro. Tenemos que abandonar la concepción de lo teatral que nos heredó la cultura europea desde los días de la conquista española. Sólo cuando abandonamos esta concepción teatral, abandonaremos definitivamente el colonialismo mental que sobrevive todavía en nuestra América. Nuestro proceso de independencia o como nosotros decimos en Cuba, y nosotros sabemos porqué lo decimos (ade-

más con esto recogemos la exactitud histórica de la frase de nuestro maestro José Martí), en Cuba llamamos "primera independencia", al proceso del siglo 19 y sabemos lo que estamos encarrando. Cuba está en el proceso de realización, como ustedes lo saben, de la segunda independencia. Pero esta primera independencia, es verdad, expulsó de nuestro continente a los poderes de las metrópolis portuguesa, española, francesa; a sus virreyes y también venció a sus ejércitos; pero eso no fue independencia; eso fue independencia superficial; en la entraña de los hechos, en la entraña de las sociedades, lo que se llama la estructura, allí el colonialismo sobrevivió y sobrevive todavía. Como sobrevive también en la superestructura, porque muchas de nuestras manifestaciones culturales, están todavía sometidas a un colonialismo mental, que a veces ejercemos sin darnos cuenta y hasta, a veces, creyendo que estamos siendo verdaderamente independientes en lo cultural. Y nuestro teatro sigue siendo colonial. Para nosotros todavía no ha sonado la hora de 1810, por ejemplo, como sonó la hora para Venezuela en la rebelión contra el dominio español. Y ahí está ya la primera cuestión de cómo a través de lo teatral se puede contribuir a ganar el derecho a empezar; es decir lo teatral tiene que ser un enorme proceso de liberación contra el colonialismo intelectual y cultural de origen europeo que sobrevive, porque ese fue el origen de nuestra colonización en el siglo 16. Ahora bien: preguntémonos hasta dónde hay que ahondar para inquirir en qué consiste la liberación de lo teatral en nuestra América. En nuestra América. Aquí y ahora. No me comprometo con ustedes a responder preguntas abstractas, soy enemigo de lo abstracto. Y en este caso vamos a aprovechar el tiempo para ir a lo concreto. No nos vamos a ir por ejemplo a especular sobre procesos revolucionarios que no dicen relación estrecha y directa con Venezuela, con México, con Colombia —y aquí afortunadamente tenemos grandes

de teatristas de estos países— como en Uruguay —y ya estoy viendo a quien estoy aludiendo cuando digo grandes teatristas colombianos, uruguayos, puertorriqueños y, no soy gran teatrista pero también yo apporto mi arte en lo que toca a Cuba. Ustedes podrán preguntarme sobre Cuba; no vamos a ir a hablar de abstracciones, de teoría teatral, metafísica. Eso es muy bueno, pero eso en una escuela de teatro donde se estudia historia del teatro, posiblemente y además disponemos de muy poco tiempo porque queremos ir al teatro a las seis de la tarde. Bien, el hecho es que la liberación contra el colonialismo, ya entrando en definiciones, es la función de lo teatral en un proceso revolucionario. Quiere decir: liberar al teatro de la tara colonialista en América Latina de la cual todavía padece. Primera definición. Segunda definición: ¿y en qué consiste esa tara colonialista? Esa tara colonialista consiste en la supeditación de lo teatral a los intereses de una sociedad clasista. Cuando abandonemos la concepción de un teatro pensado, construido, hecho como parte de la industria del espectáculo, para la satisfacción espiritual —si se quiere— o la culturización —en el mejor de los casos— de una minoría que es la clase dominante que es la que puede disponer de todos los elementos que hacen a lo teatral desde el punto de vista del público, entonces podemos empezar a hablar de liberación de la tara colonialista del teatro en América Latina. Con esto estoy diciendo que uno de los primeros objetivos dice relación con el público, en el sentido de destruir el privilegio de clase que hasta hoy y desde las sociedades monárquicas medievales, ha venido siendo la característica del teatro; un privilegio de clase, para convertirlo en un derecho de toda la sociedad. En otras palabras, socializar el teatro; elevarlo a un derecho de todas las categorías sociales, a las grandes masas populares sobre todo. En América Latina eso se está haciendo, y, claro, es aquella falange heroica y valiente de los nuevos teatristas latinoamericanos,

la que está realizando esta gran labor. De ahí se deduce que el teatro hecho para una clase dominante, para el servicio de una clase dominante, como parte de la industria del espectáculo, está regido por un concepto de empresa, está normado por el objetivo esencial y definitorio de toda empresa, que es el lucro; y si es así, si es una concepción de industria del espectáculo cuyo fin fundamental, por parte de la empresa es el lucro, quiere decir que tiene que ser muy convencional; un producto se elabora para la buena venta a su clientela; el cliente siempre tiene la razón, es la norma del comercio capitalista. Nosotros allá pensamos de otro modo. La norma de nuestro comercio socialista es: "de compañero a compañero". Pero en la industria capitalista es el cliente el que siempre tiene la razón, para explotarlo mejor, por supuesto. Lo cual quiere decir que el teatro colonizado, al cual me estoy refiriendo, si su cliente es la clase dominante, la burguesía, hay que darle el producto que pida y quiera, o sea, aquello que no ofenda las bases de su sistema. Se le puede ironizar y satirizar y ella misma se puede reír de la sátira que se hace a su costa, siempre y cuando no se pase de allí, siempre y cuando no se cuestione la vigencia de su sistema la vigencia de la estructura social a la cual representa. Luego entonces hay que acabar con esa temática regulada por un criterio de empresa. ¿Y cuál otra temática tenemos? Como no se trata de que el cliente siempre tiene la razón, en la nueva concepción, porque el público son las grandes masas populares al que no se trata de halagar, sino al contrario, se trata de irle a plantear su propia problemática para que esas grandes masas populares a través del planteo de su propia problemática alcancen un nivel de concientización, un nivel de concientización que las mueva a la acción. Ahora, una acción se realiza por algo o contra algo; y ¿dónde está el por algo y el contra algo de la acción de las grandes masas populares? Eso ya no lo ignora nadie, lo saben mis nie-

tos que son muy chiquitos; lo sabe un recién nacido. Hablando aquí, y ahora es decir América Latina y en este momento, en esta segunda mitad o último cuarto del siglo veinte. El por qué, mejor dicho, el contra qué, primero, para ser lógicos. Contra todos los factores de poder que impiden el desarrollo hacia una nueva sociedad de beneficio mayoritario, porque indiscutiblemente la sociedad, tal cual está estructurada hoy en nuestra América Latina es una sociedad para beneficio minoritario, es decir, de las minorías dominantes. Eso es evidente. Pero nosotros queremos que sea una sociedad de beneficio mayoritario, es decir para las grandes masas populares, caiga quien caiga, derribese la cabeza que se derribe, suprimanse las libertades que se supriman, impónganse las dictaduras que se impongan, el objeto de una nueva sociedad es el beneficio de las grandes mayorías con detrimento de los privilegios de las minorías. Está involucrado al contestar "contra qué", el "por qué". Lo acabo de decir. Ahora, ¿cuáles son aquellos factores de poder que impiden el tránsito hacia una nueva sociedad? Ya lo sabemos. Son las minorías oligárquicas. Y decir minorías oligárquicas es presentar una gama infinita de factores de poder: el económico, el moral, el de conciencia, el militar, el policial, el industrial, etc., etc., etc. Ustedes los conocen demasiado bien. Aquí no estoy descubriendo nada a un auditorio tan ilustrado como el que tengo en frente. Ahora bien, concientizar acerca de esta realidad, traducir estas palabras mías en términos y en lenguaje teatral, ustedes comprenden que nos ofrece un horizonte infinito, inagotable de temática teatral. Hay que pensar un poco en eso y ustedes se empiezan a imaginar cuáles son los cuestionamientos contra una sociedad de privilegios minoritarios que se pueden hacer a través del teatro. Y cuando se hace eso, pues se está llevando a la concientización de las masas; y cuando se está llevando a la concientización de las masas la clara concepción de que se vive una

sociedad injusta, y se le está presentando la necesidad impostergable de que solo las masas y nadie más que las masas pueden realizar la transformación de esa sociedad injusta, y cuando se le señala concreta y claramente las metas de esa lucha y de ese proceso ¿qué se está haciendo? Se está preparando a las masas para que ganen el derecho a empezar. Después viene la segunda parte: cuando se gana el derecho a empezar, lo teatral sigue vigente, y es, tal vez, digo tal vez y subrayo, *en este momento más útil y necesario* un teatro que se vincule estrechamente al logro revolucionario que en el caso anterior, y digo tal vez porque no estoy seguro, ¿Por qué razón? Mi experiencia de convivir íntimamente con la revolución cubana, como parte insignificante que ya soy de ella, me ha demostrado una cosa: si usted tiene en sus manos la suma total del poder, y no le deja al enemigo absolutamente nada de poder (y así es como debe ganarse el derecho a empezar, de otra manera no, sencillamente nunca se podrá empezar porque el enemigo no deía, y esto lo conocemos por hechos recientes, dolorosos, patéticos, no uno, sino varios), usted puede, por decreto, transformar la estructura agraria de un país: da la ley de reforma agraria y la aplica ¿y qué?, usted tiene la totalidad del poder en sus manos. Usted puede expropiar los monopolios transnacionales. Bueno. Que reaccionen violentamente a ver qué les pasa, y encontrarán cada vez su Plava Girón. Usted puede transformar la educación, iniciar nuevos planes educativos; desde luego, usted puede equipar y preparar su ejército y siempre estar atento y listo ante cualquier movimiento enemigo y aplastarlo. Su buena Playa Girón otra vez y así. Lo que por decreto usted no puede transformar, aunque sea con la suma del poder revolucionario en sus manos, es la conciencia del hombre. Eso no lo transforma por decreto; eso tiene que transformarlo a través del propio proceso revolucionario, e incluso a lo mejor, luchando para preparar una nueva generación,

porque la generación que usted encontró ya no tiene arreglo. Acordémonos de Lenin, cuando nos dice: "¿Con qué elemento humano vamos a construir el socialismo si no es con el que nos dejó el capitalismo?". Y es así; porque lo que usted no puede hacer con la suma del poder en sus manos es lo que hace Dios —¡imagínense ustedes!— (después ya verán por qué lo voy a decir), lo que hace Dios, que es primero mandar diluvios para acabar con el género humano y hacer muñecos de barro, pegarles un soplido y sacar un hombre nuevo. Eso no lo puede hacer una revolución. Por consiguiente, tiene que quedarse con la gente que hay y con esa construir el socialismo. Ahí es donde está el inmenso problema de una revolución, desde el punto de vista humano. En otras palabras, el Ché Guevara ya dejó la definición con dos palabras, con tres si ustedes quieren: el hombre nuevo. El hombre nuevo no se hace por decreto ni de barro con un soplido. Allí es donde lo teatral, en esta segunda parte del proceso revolucionario, de la construcción de una nueva sociedad, ahí es donde ejerce y tiene que ejercer su inmensa función colaboradora, colaboradora del proceso revolucionario; porque el teatro, como todos los teatristas aquí presentes lo saben, es el medio masivo de comunicación por excelencia. Eso lo sabía Aristófanes, lo sabía Shakespeare y lo sabía Brecht para citar tres grandes hitos en este proceso. Los elementos comunicativos de medio masivo de comunicación del teatro, le dan su inmensa potencialidad como factor de concientización revolucionaria, dentro del proceso de construcción de una nueva sociedad. Y allí entonces también entramos en los problemas de contenido; de forma, de recursos, de métodos, de lenguaje, etc. Ya hablaremos con las preguntas de ustedes. Me pasé, creo, de los diez minutos.

Y para terminar con los temas que propongo como discusión (aquí no estoy exponiendo todavía, estoy proponiendo temas a discusión.) Para terminar con

las proposiciones de temas a discusión, nos queda un problema: los, no los groseros, no los tontos, porque esos no vale la pena tomarlos, los muy inteligentes críticos del capitalismo, muchas veces usando un lenguaje de izquierda, o muchas veces escribiendo en las publicaciones de izquierda, o en fin de las mil maneras de mimetismo de que el ser humano es capaz —porque no solo los insectos pueden mimetizarse—, el ser humano se mimetiza a veces también cuando se pone en plano de insecto, escriben, cuestionan, y objetan un teatro de contenido social diciendo que el teatro no debe meterse en política. ¡Cómo va a ser eso! Es ensuciarlo, es degenerarlo, es convertir un espectáculo bello, de gozo para el paladar exquisito de la gente, convertirlo en la brutalidad de una tribuna política, en panfleto. Y les gusta la palabra panfleto. Pues bueno, hagamos panfleto, que es muy bonito. Pero sepámoslo hacer. No confundamos, como se dice en Guatemala —esta frase es del pueblo—, no confundamos "el sebo con la manteca". Si yo estoy haciendo teatro, en el teatro yo puedo decir todo lo que cabe en la mente humana. En otras palabras, puedo aplicar al teatro ese lugar común que viene de Séneca, me parece. Sólo que yo no lo voy a decir en latín, porque no sé hablar latín. Lo voy a decir en español: "nada de lo que es humano me es ajeno". Esto mismo puede decir el teatro acerca de su contenido: nada de lo que es humano le es ajeno. Todo se puede dar, se puede decir en el teatro. En cambio ¿cómo decirlo? No, ahí no, ahí, al revés, allí solo de un modo. No de cualquier modo, de uno solo: teatralmente, artísticamente, estéticamente, bellamente, o sea usando el lenguaje que le es propio al teatro. Y cuando digo lenguaje, no estoy diciendo solo teatro hablado. Los artistas saben que el teatro es un arte de síntesis. Por eso todo el mundo quiere ser teatrista, pero muy pocos lo son de verdad. Condición *sine qua non* entonces, para que el teatro pueda emparentarse con lo revolucionario es no apelar

al lenguaje del oportunismo —en el peor de los casos— o al lenguaje de la consigna, en el mejor de los casos con la mayor buena fe. No. Un teatro que busca ese lenguaje es totalmente ineficaz, porque yo, trabajador, que escucho en mi fábrica al dirigente sindical, que, en mi comité, discuto a nivel político laboral, que, en mi partido político o en la seccional de mi partido político, hablo todos los días con mis correligionarios de política, en el lenguaje político, que leo todos los días el periódico político de mi partido y de los otros partidos, para saber qué malo dicen del mío, etc., etc. cuando voy a ver el teatro o cuando me llevan el teatro a mí, quiero que me hablen un lenguaje distinto; porque de lo otro yo ya lo sé todo; ya sé cómo se enuncia, por ejemplo, la lucha de clases, en un lenguaje científico-político, en un lenguaje sindical, en un lenguaje de combate, y, si usted quiere, hasta en un lenguaje guerrillero. Pero yo quiero que también me digan lo mismo en otro lenguaje, teatralmente, con elementos técnicos, con toda la plástica, con toda la infinita gama de elementos que componen lo que se llama el lenguaje teatral. Si es feo, yo no vuelvo a ver ese espectáculo. Para qué voy a ir... En primer

lugar, yo no creo en ese actor que, siendo actor, me está simulando el mismo lenguaje que me dijo el dirigente sindical; porque entonces el actor me suena falso. El dirigente sindical era auténtico porque hablaba como dirigente sindical, pero el actor que quiere hablar el lenguaje del dirigente sindical, el lenguaje (me refiero a la manera del dirigente sindical) ya me resulta falso. No quiero decir que yo esté en contra de que un actor represente el papel de un dirigente sindical. Pero el texto y todos los elementos tiene que decirlos en el lenguaje teatral, debe ser eminentemente teatral. Entonces sí creo en él. Porque me está transmitiendo conceptos a través del lenguaje válido, para lo cual lo busco, que es el lenguaje del teatro. Yo creo que los teatristas presentes han comprendido bien. No necesito alargarme más. Sólo voy a dejar muy reiterado, muy confirmado esto: nosotros, los que siempre hemos estado convencidos del teatro de contenido social político etc., no renunciamos, mejor dicho, no nos creemos liberados del deber de que el teatro sea, ante todo, arte y quien dice arte dice belleza, y punto... La palabra es de ustedes.

Introducción al teatro en Santiago de Cuba

Carlos Espinosa

De los tiempos de la colonia viene ya la afición de los santiagueros por el teatro. Así, por ejemplo, Emilio Bacardí y Moreau describe en sus crónicas de la ciudad que en la esquina de la calle del General de Torre, Loma Hueca, en el barrio del Tivolí, los franceses edificaron una glorieta de cal y canto, con jardines donde se celebraban conciertos y escenificaciones teatrales. Alejo Carpentier también se refiere a esta tradición dramática del barrio, y según cuenta el novelista, los franceses levantaron allí "un teatro provisional, de guano, donde se representaban dramas, comedias y óperas cómicas. Se declamaron versos de Racine y una Madame Clarais cantó la Juana de Arco de Kreutzer. En un café concierto, inaugurado bajo el nombre de Tivolí, se ejecutaba buena música, cuando no se hacía aplaudir una bailarina"...

En nuestras visitas al lugar, hemos encontrado algunos viejos actores y relacioneros, que narran anécdotas de sus experiencias como teatristas populares. El escritor santiaguero José Soler Puig

cuenta: "Yo recuerdo un monólogo de un hombre que hacía de dentista y sacaba muelas al público, y se estaba quince o veinte minutos. Era una cosa muy interesante y muy cómica."

Muchos son, en fin, los testimonios que se pueden recoger en el Tivolí, en Los Hoyos y en otros barrios de Santiago de Cuba, acerca de estas manifestaciones de genuino teatro popular. A ellos habrá que acudir cuando se quiera escribir la historia de nuestro movimiento teatral, porque en ellos encontraremos muchos elementos que constituyen el germen de muchas de las búsquedas actuales.

UNOS RELACIONEROS DE LOS NUEVOS TIEMPOS

Sin embargo, hacía falta el cambio radical y profundo de la Revolución para que el teatro en Santiago de Cuba tomase una nueva orientación, con formas y contenidos nuevos y revolucionarios. El primer paso en ese sentido, y el más

importante, se dio en 1961: ese año se creó el Conjunto Dramático de Oriente, uno de los grupos profesionales más serios y laboriosos de todo el país.

Ha sido la última etapa de trabajo del CDO, iniciada en 1972 con *Del teatro cubano se trata*, la que ha significado para el teatro cubano los aportes más significativos y renovadores. No obstante, es necesario destacar los esfuerzos anteriores, pues permitieron al grupo nuclear un público a su alrededor y ofrecerle una muestra panorámica de las corrientes más representativas de la escena cubana y universal.

El encuentro con las *relaciones*, manifestación teatral de carácter juglaresco cuyos orígenes datan de la segunda mitad del siglo XVIII, significó para el conjunto el inicio de una profunda labor de investigación de las relaciones, para determinar cuáles de sus elementos tienen validez actual para crear una dramaturgia propia y "un teatro de afirmación de la cultura nacional".

Este camino nuevo se inicia con el estreno de *El 23 se rompe el coroón*, un guión escrito por Raúl Pomares. Sobre esta obra, compendio de varios siglos de nuestra historia a través de un espectáculo con características tanto teatrales como de las comparsas santiagueiras, no nos detendremos: en el número 23 de *Conjunto* se publicó, por primera vez, el texto de la misma, junto con un trabajo teórico escrito por Carlos Padrón, actor, director artístico y dramaturgo del CDO.

En 1974, el colectivo teatral estrena un nuevo montaje: *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra*, también de Raúl Pomares. Más compleja y de mayor duración que *El 23...* en esta pieza se narra cómo Santiago Apóstol, personaje símbolo de la ciudad y exponente de la cultura hispánica, entra en contacto con la realidad cubana de la época colonial y es obligado "a poner los pies en la tierra" y cambiar sus ideas.

Estructurada a la manera de las viejas relaciones santiagueiras de finales del siglo XIX y principios del XX, la puesta utiliza como aparato escénico pendones pintados, trajes muy vistosos y hasta una carroza que sirve de pedestal a Santiago Apóstol, y en la cual "se mezclan elementos litúrgicos como el palio, junto a la africanía del henequén, el mate y los cayajabos." El espacio escénico, por otra parte, es empleado al máximo y con una gran libertad, tanto, cuando representan la obra en salas, como cuando la llevan a calles, solares y parques, sitios preferidos por los artistas para trabajar. Con esta obra, el CDO obtuvo el primer premio del Segundo Panorama del Teatro y Danza, celebrado en La Habana en 1975, con la participación de representantes de distintas provincias.

En ese mismo año, el grupo enriquece su repertorio con dos nuevos espectáculos: *Juan Jaragán y los diablitos* y *Jugando*. El primero es la adaptación teatral de un cuento popular recogido por el infatigable investigador y folclorista cubano Samuel Feijóo, en su libro *Diario abierto*. La anécdota refiere la historia de Juan, quien llega a vender su alma al diablo con tal de no trabajar.

Con esta especie de Fausto cubano, Rogelio Meneses escribió y dirigió un espectáculo lleno de originalidad y frescura, que incide sobre un tema de mayor vigencia y actualidad: la persistencia del subdesarrollo durante el proceso de transición al socialismo, como secuela de un pasado colonial. Esto se evidencia en la vagancia del protagonista, el rasgo más visible para el espectador, pero también en las relaciones que establece con su mujer y sus compañeros de trabajo, en el machismo y en su pretendida "viveza".

Manteniendo las características de las *relaciones*, la obra establece un novedoso tratamiento del tiempo y del espacio escénico. La acción va pasando libremente del campamento cañero a los planos oníricos, aunque sin llegar a hacerse demasiado confusa para los es-

pectadores. Como escenografía, emplea una suerte de módulo o dispositivo que se abre por los cuatro costados, y con el cual los actores forman la ambientación requerida, e incluso cuelgan sus telones y letreros. La representación, por último, incorpora a los propios asistentes, quienes escenifican, con la ayuda de Ño Pompa, la obra presenciada.

"En el contenido ideológico, estos compañeros, han dado, a nuestro criterio, en el centro del clavo. En cualquier escuela, en cualquier fábrica hay un Juan Jagán que quiere vivir de los demás", nos expresó desnúes de una función de la pieza, Tomás Castillo, coordinador de la zona 76 de los Comités de Defensa de la Revolución, en el barrio del Tivoli.

Con *Jugando*, espectáculo montado por Raúl Pomares, con música de Alina Torres y dirección de Carlos Padrón, el CDO incursiona en el género infantil. La obra, de agradable factura, propicia la participación activa de los niños, y el grupo acostumbra representarla en el Parque Zoológico de la ciudad.

El año pasado, el colectivo santiaguero realizó dos nuevas puestas. Era un viejo sueño de los artistas participar en los desfiles de carnaval que cada año se celebran en Santiago: en 1976 pudieron lograrlo. Para ello, Carlos Padrón escogió un pasaje histórico relatado por Emilio Bacardí, y lo teatralizó en *De cómo Don Juan el Gato fue convertido en Pato*, relación con unos pocos minutos de duración y con la cual se integraron a la comparsa de los CDR.

En octubre, el grupo estrenó su obra más reciente: *Mientras más cerca más lejos*, sobre un libreto de Pedro Castro y Raúl Pomares, y con la cual iniciaban las actividades para festejar los primeros quince años del conjunto. Bajo la asesoría histórica de Joel James, el equipo emprendió una labor investigativa sobre las luchas campesinas en la antigua provincia de Oriente entre 1925 y 1945, tarea que les sirvió para preparar más de cien fichas sobre el tema.

Volvemos a hallar aquí las características de las *relaciones*: el empleo de la música y el baile, la libertad en la estructura dramática, el lenguaje y la entonación populares, el teatro dentro del teatro. Como escenografía, dieciocho taburetes en forma de herradura; algunas mesas; al fondo, los telones en cuyas partes superiores se van deslizando los letreros de cada cuadro; y, al frente, una cerca de alambre que limita, significativamente, el escenario.

El CDO inicia así un nuevo período de trabajo, después de haber sobrecumplido su plan técnico económico del año y de haber superado la cifra de 41 000 espectadores en 1976. Ahora se preparan para los próximos montajes: *Trisagio*, de Carlos Padrón; *Yarini: réquiem por una pseudo-república*, de Rogelio Meneses; y un espectáculo con entremeses de Cervantes.

Debemos aclarar también que este conjunto representa, junto con algunos más, la creación colectiva en nuestro país.

Como ha dicho Padrón, subdirector del CDO, "ninguna de nuestras obras puede considerarse totalmente como creación de un solo autor. Nuestro grupo trabaja a partir de la creación colectiva, donde cada cual aporta en el aspecto que más conoce. Además, el actor no sigue la técnica convencional del texto fijo, sino que se mueve con bastante independencia dentro del campo delimitado por la dirección".

Estos artistas, en quienes los viejos actores ambulantes reconocen a los nuevos relacioneros, saben que su trabajo será más valioso en la medida en que profundicen en las raíces populares. Por eso, han dicho: "Nosotros no hemos descubierto un teatro. Sencillamente, eso estaba ahí. Tampoco lo estamos reproduciendo, sino bebiendo, tratando de sacarle a eso lo mismo que aprendimos con otros autores y otras técnicas. Esto está vinculado a la problemática que expresa el grupo: la historia de Cuba, como el devenir de pueblo hacia su consolidación con nación."

EL NUEVO UNIVERSO DE LA PALABRA HABLADA - CANTADA

"Nuestro grupo surgió de adentro hacia afuera, como una necesidad expresiva de tres amigos que, además de haber sido compañeros de trabajo durante más de diez años, pensaban y querían lo mismo, y sentían la urgencia de trabajar juntos, para demostrar una especie de teoría: el teatro se puede hacer si uno cuenta con tres elementos fundamentales: el público, el actor y algo que hacer y decir."

Así define Adolfo Gutkin, director del destacado grupo santiaguero Teatrova, el surgimiento del pequeño colectivo artístico. Claro, después de esta explicación teórica y docta, se impone otra más sencilla e ilustrativa.

Todo empezó hace más de tres años, cuando Adolfo Gutkin, María Eugenia García y Augusto Blanca formaban parte del Conjunto Dramático de Oriente, como director artístico, actriz y escenógrafo, respectivamente. A partir de esta labor conjunta, empezaron a utilizar las posibilidades musicales de Augusto, integrante del Movimiento de la Nueva Trova, sobre todo en el montaje de la comedia musical de Gutkin *La Creación*.

De ese modo, surgió la idea de reunirse y formar un grupo para profundizar esas búsquedas en cuanto a la relación entre la música y el teatro, y crear un nuevo universo a partir de la *palabra hablada-creada*. Como ha expresado Gutkin, "las obras para comenzar nuestro trabajo no estaban escritas, por eso la tarea fue mucho más compleja. Pretendemos servir de instrumento en la lucha ideológica que no cesa con la toma del poder. Para eso utilizamos muy escasos medios, casi o ninguna escenografía, de manera de ir al encuentro del público en los actos masivos, las asambleas y los centros de trabajo. Nos servimos de algo que está en la sensibilidad de nuestros jóvenes".

El primer montaje de la Teatrova fue una obra del propio Gutkin: *La cuestión de*

Panamá. No por gusto el autor la ha llamado un "juego de agitación"; porque todo comienza como un divertimento o como un juego: vestida simplemente con una malla y un leotard negros, con una cinta alrededor de la cintura, aparece de pronto María Eugenia: "¡Ay, señores, por favor, ayúdenme! ¡Hagan algo, por favor! ¡Yo no puedo seguir así! ¡Esto es tremendo! Vamos a ver, señores: ¿a ustedes les gustaría vivir así, con el cuerpo partido en dos? ¿Eh les gustaría? Dígan...". se dirige la actriz a los espectadores.

De una forma en la cual se mezclan situaciones de poética sencillez con elementos, al parecer, absurdos, la Teatrova realiza una representación metafórica de la división del país centroamericano y de la penetración yanqui en la zona del canal, esa franja blanca que "es su alegría y su tristeza, porque la mantiene partida en dos". Y así, ante el público va desfilando el drama de una nación ocupada, hasta culminar con la decisión de lograr su soberanía, porque "en lo adelante, compañeros, hay que contar con Panamá".

Después vino *La sierra chiquita*, la obra de creación colectiva cuyo texto se publica, por primera vez, en este número de *Conjunto*. Estructurada como una especie de narración oral y monólogo de la actriz, la obra evoca, con un verdadero despliegue de buen gusto y de encanto, el tema de la lucha insurreccional en Santiago de Cuba. "Esta es una obra que cuidamos mucho, ha dicho María Eugenia. Sólo la ponemos cuando nos la solicitan. Es decir, no la hacemos por hacer, sino que siempre hay algo que nos reta y nos motiva."

A *La sierra chiquita* le siguió la puesta de otra pieza de Adolfo Gutkin: *La compañera*, con la cual el grupo participó en el Tercer Panorama de Teatro, en Cuba. Se trata de un monólogo que compendia simbólicamente la trayectoria de la mujer esclavizada al marido, a los hijos y al hogar, hasta el triunfo de la Revolución, cuando se inicia el proceso de su libe-

ración; y por otra parte, de uno de esos textos que representa una prueba de fuego para cualquier actriz.

Con dos sillas, algunas prendas masculinas, un pañuelo de cabeza y un conjunto de dados forrados con afiches, en forma de collage, Mariá Eugenia debe dar en la escena toda esta evolución de la mujer. Y gracias a su talento y a sus tremendas posibilidades actorales, esto se logra a plenitud: la obra así se lo exige, y ella es niña, joven y vieja: es virtuosa y frívola, ligera y profunda; es, en fin, muchas mujeres a la vez.

Con *Papobo*, de David García, la Teatrova realizó un nuevo y valioso aporte al repertorio del teatro para niños. Es un trabajo que se distingue por su frescura, su lenguaje original y depurado y su limpia y novedosa concepción escénica.

Acerca de la puesta de *Papobo*, la crítica cubana Rosa Ileana Boudet ha escrito: "El ámbito que se crea es noble, elevado, con algo del juego 'porque sí', de la creación lúdica y desinteresada de otra realidad sobre la que han pensado todos los grandes escritores para niños de Saint Exupéry y Arkadi Gaidar, incluidos Collodi y los Grimm. El montaje no emplea el rejuego del actor con su títere, sino con sus muñecos, los cuales viven a través del actor y su precisa manipulación. Los actores juegan a *Papobo* y hasta la música, porque la guitarra se incorpora como un elemento más y Augusto no sólo canta con su belleza habitual, sino que es un elemento dramático necesario."

Su último montaje estrenado es *Los zapatos de rosa*, una maravillosa y sorprendente versión teatral del famoso poema escrito por José Martí para los niños latinoamericanos. Despojando el texto poético de toda la carga sentimental y melodramática con la cual se le presenta, generalmente, en las escenificaciones escolares, los artistas han hallado la esencia básica del poema y la forma dramática adecuada para llevarlo a los espectadores.

La Teatrova, sin embargo, evoluciona y se mantiene en constantes búsquedas. Ahora, el grupo ha crecido con la incorporación de tres nuevos miembros: Isidro Botalín, René Urquijo y José Pascual. Con ellos, preparan ya un nuevo trabajo: *La creación*, comedia musical de Adolfo Gutkin, y definida por su autor como "una parodia de la historia, de la creación de la vida y del hombre, según la Santa Biblia traducida al español. Con ella, queremos reafirmar el carácter de autonomía, de independencia, y de autoafirmación del ser humano. Y lo hacemos utilizando un elemento muy característico de la cultura cubana: el choteo, puesto aquí al servicio de una irreverencia necesaria".

UN REPERTORIO PARA NIÑOS A PARTIR DE NUESTRAS TRADICIONES

La labor teatral para los niños está representada por dos grupos que comparten, junto con la Teatrova, la sala de teatro de San Basilio y Heredia: el Guiñol Santiago y La Edad de Oro. De los dos, es el último el de línea creadora más interesante.

Seis actores integran este conjunto, dirigido por David García, joven teatrista de una larga y destacada trayectoria en esto de trabajar para los niños. Ellos mismos son, además, quienes se encargan de diseñar y confeccionar los muñecos y los elementos de utilería empleados en los montajes.

Aunque el colectivo teatral es de reciente creación, sus integrantes trabajaron durante varios años en el Guiñol Santiago. De esta etapa es *Papobo*, la obra de David montada también por la Teatrova, y con la cual obtuvieron el primer premio de música por los valores folclóricos y mención de honor por los valores estéticos e ideológicos del libreto, durante el IV Encuentro de Teatro Infantil y Juvenil, celebrado en La Habana en enero de 1975.

Dos son los espectáculos montados, hasta la fecha por este pequeño colectivo. Uno lo integran *Canciones, La Calabaza*, adaptación teatral de un cuento de David premiado en el Concurso La Edad de Oro, y *La abeja haragana*, sobre un cuento de Horacio Quiroga.

En este espectáculo se combinan los títeres planos y de guante con canciones infantiles ilustradas con muñecos y elementos escenográficos. Los teatristas ponen en escena jutías, gatos jíbaros, cotorras y otros animales de nuestra fauna, de modo que los niños reciben dentro de un ambiente ameno y agradable, una útil enseñanza didáctica. La obra, además de presentarla en la sala, la han llevado a escuelas, círculos infantiles y repartos de la ciudad, como parte de las actividades de brigada que sistemáticamente realiza el grupo.

Mucho más ambiciosa y de mayor aliento es *El reicito tolteca*, escrita por David. La pieza fue realizada por encargo del Sector de la cultura, con el objetivo de reflejar una problemática que se confrontaba con los niños del distrito José Martí.

"Escogimos los toltecas porque ellos llegaron a tener una civilización urbana muy desarrollada, y porque por otro lado, realizamos así una labor educativa de divulgación de una cultura latinoamericana poco conocida por los niños", nos explica David.

"Por lo demás, el tema es el mismo, lo que cambia es la forma en la cual se le dice a los niños. La maestra les enseña todos los días que deben cuidar los pupitres, los jardines, los libros. En *El reicito tolteca* se les dice eso mismo, pero dentro de otro ámbito. Uno es el de la vida cotidiana; el otro, el del teatro".

Para el diseño de los muñecos, los jóvenes teatristas se basaron en las pinturas y en las esculturas de los toltecas. Es decir, no hay nada inventado, sino que todo está concebido en el verdadero estilo tolteca, aunque, claro, adaptado a las convenciones escénicas. El conjunto,

construido a base de yarey y de telas de mucho colorido, se distingue por su belleza y por sus grandes dimensiones. Acerca de los planes inmediatos de La Edad de Oro, nos dice su director: "Queremos trabajar en obras como ésta. Por ejemplo, ahora estamos montando una pieza sobre el reino africano de Benín, y cuyo título será *Las aventuras de Mam-bí*. Y es en esa línea, de búsquedas de las verdaderas tradiciones cubanas, latinoamericanas y africanas, en la cual nuestro grupo se propone encaminar su trabajo para los niños."

UN TEATRO A LA MANERA ORIENTAL

No hay dudas de que el movimiento teatral de Santiago de Cuba posee una importancia fundamental dentro del teatro cubano. No sólo son sus formas renovadoras, sino es esa peculiar manera de hacer. Es eso que ha definido certeramente el periodista y crítico cubano Alejandro G. Alonso: "Siempre hemos pensado que en Oriente¹ se es cubano de una manera . . . , ¿cómo definirla?, más intensa, más fuerte, mucho más afinada en esa naturaleza que es criolla en un grado superior.

"A lo mejor son las montañas o el calor lo que da a sus gentes y a las expresiones artísticas que ellas generan, ese peculiar acento que escapa todo proceso racional y que simplemente se siente allá, corazón adentro."

Y sea por una u otra razón, pero las experiencias teatrales de los colectivos santiagueros están ahí, como una invitación sugerente para que nos lleguemos hasta las salas, calles y escenarios naturales de la hospitalaria ciudad, a encontrar una antigua y hoy rejuvenecida tradición, que viene desde el lejano siglo XVIII, cuando en el barrio del Tivoli se representaban comedias y se declamaban versos de Racine.

¹ Hasta hace poco, Santiago de Cuba era la capital de la provincia de Oriente. Actualmente, la antigua provincia oriental se dividió en cinco: Granma, Holguín, Tunas, Guantánamo y Santiago de Cuba.

Consideraciones sobre la puesta en escena de

De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra

Ramiro Herrero

Con el montaje de *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra*, el Conjunto Dramático de Oriente continúa una línea de trabajo que se inició hace un lustro con el *teatro de relaciones* ("...dramas y comedias en un acto que suelen representar durante los mamarrachos —es decir, los días 24, 25 y 26 de julio, Santa Cristina, Santiago, Santa Ana, respectivamente— en Santiago de Cuba, pequeños grupos de actores improvisados, negros y mulatos, con muy escasa presencia de blancos en los últimos tiempos, próximos ya a la desaparición del género, y en los cuales los papeles femeninos son interpretados por hombres, como en los comienzos del teatro."¹)

Esos pequeños grupos teatrales, integrados por comediantes que tenían un interés común, constituyeron durante mucho tiempo en Santiago de Cuba, el centro focal de las masas no habituadas a la butaca del teatro.

Como expresión artística popular, las relaciones no interesaron a la clase dominante, colonizada por Europa y Norteamérica. Nacidas con un mal endémico, languidecieron paulatinamente hasta constituirse en triste historia de una manifestación cultural de nuestro pueblo con "sólo posibilidades ilimitadas".

Revelador fue para nosotros encontrar en nuestro contexto cultural esa forma de expresión teatral. A partir de ese momento, se produjo una real conmoción en el Grupo. Al parecer habíamos encontrado una llave demiúrgica que nos abrió un camino no explorado por otros grupos: el mundo de la relación y el relacionero, es decir, el mundo de formas expresivas cercanadas, pertenecientes a una cultura mestiza sojuzgada, magullada y explotada.

Con la relación y lo que ella nos sugiere vislumbramos la posibilidad de encontrar un lenguaje teatral lo suficientemente coherente que nos proporcionara una comunicación eficaz con nuestro espectador: lenguaje como tensión dialéctica

¹ Portuondo, José Antonio

entre forma, contenido y público. La tradición sería nuestra fuente y a ella acudimos sin dilación.

Vimos que el relacionero se debía a la comunidad y de ella tomaba los elementos que en el espectáculo expresaba con símbolos, signos, ritmos, mitos, temas, asuntos, gestos, etc. Para el relacionero, el vestuario tenía una significación económico-social, y como consecuencia: psicológica. Su anacronismo estaba en función de la condición social del personaje que se representaba. La música era una condición *sine qua non* de la estructura dramática. Al decir de la relación, ésta deja de serlo si no tiene música (guarachas, sones, congas, guajiras...). Descubrimos que el relacionero utilizaba una serie de objetos que tenían un significado histórico para la comunidad y que en el contexto de la obra adquirían nuevas connotaciones hasta convertirse en imágenes escénicas, del dominio popular, contribuyendo plenamente a la comunicación.

Estos y otros elementos de las relaciones los tratamos de utilizar en forma consciente en el montaje de *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra*, aunque nuestro propósito, no es copiar esa forma de representación teatral, como haría un grupo folclórico, sino emplear aquellos elementos dinámicos que en nuestro contexto connotan nuevos significados.

SOBRE LA DRAMATURGIA

Como es usual en nuestro grupo, el texto literario de la obra en cuestión, se sometió al análisis minucioso del equipo de dramaturgia, integrado por el director de la puesta (Ramiro Herrero), el asesor literario e histórico (Joel James), el escenógrafo (Pedro Castro), el autor (Raúl Pomares) y los otros dos directores artísticos del grupo (Carlos Padrón y Rogelio Meneses). En las primeras lecturas hubo de destacarse el desarrollo a saltos del tema fundamental de la obra: la oposición entre dos culturas (la del colonizador y la del co-

lonizado), las diferentes problemáticas, el poco desarrollo de los personajes, la trayectoria del narrador-personajes, la utilización de los diferentes planos temporales y la misma estructura de la obra como representación de la representación.

Cada uno de estos aspectos constituyó una preocupación constante en el equipo, incluso durante el proceso de montaje, cuando éste no concordaba con la dramaturgia a priori realizada.

La obra, estructurada sobre la base de la relación tradicional, es decir, con un prólogo o presentación cantado, donde se alude en forma popular al aspecto anecdótico del argumento, y un epílogo o despedida, también cantado, donde se incide sobre la solución política del conflicto y su significación contextual, responde a una concepción temática y no anecdótica. Aquí la anécdota sólo es un pretexto, o más bien una circunstancia que sirve de detonante para aflorar, en una dinámica contradictoria y piramidal, las fuerzas en pugna que se enfrentan en el contexto político-social en que los sucesos se insertan. Al autor, como al director, no les interesa mostrar en toda su magnitud y profundidad los inextricables amores de don Juan, doña Guiomar y Micaela Ginés, sino, lo que ellos connotan metafóricamente como consecuencia de una problemática latente, históricamente cuestionada y que aún en nuestros días y específicamente en nuestro continente constituye una rémora, cuya desaparición es inaplazable: la imposición de la cultura de las clases privilegiadas minoritarias, nacionales o extranjeras sobre la cultura de las grandes mayorías explotadas, que trae como consecuencia la lucha entre culturas. Para ello se establecen las reglas del juego: la representación, relación dentro de la relación; teatro dentro del teatro; personajes que se mueven en diferentes planos temporales y acción dramática que se desarrolla del presente al pasado y viceversa, y que trasciende en futuridad.



Señalada la gran problemática y sus subordinadas, comenzamos a destacar las tendencias fundamentales y secundarias

de la obra y a cuáles respondían los personajes. De dicho análisis resultaron los esquemas siguientes:

PRIMER ESQUEMA

Contradicción fundamental antagónica

Colonialistas	vs	Pueblo cubano
Gobernador		Ño Pompeya
Obispo		Micaela
Doña Guiomar		Toribio
Cayetano		Libertos
Mayoral		Esclavos
Oficiales		
Soldados		
Comerciante		
Santiago Apóstol.		

Contradicciones subordinadas no antagónicas

1. Gobierno militar (Gobernador) vs Iglesia (Obispo)
2. Gobernador vs Comerciante
3. Esclavos vs mulatos libres

SEGUNDO ESQUEMA

Contradicción fundamental antagónica

Colonialistas	vs	Pueblo cubano
Gobernador		Ño Pompeya
Obispo		Micaela
Doña Guiomar		Toribio
Cayetano		Libertos
Mayoral		Esclavos
Oficiales		Mulatos libres
Soldados		
Comerciante		Santiago

Al agudizarse las luchas de clases, con las guerras por la independencia como consecuencia de la oposición entre las dos culturas enunciadas, las contradicciones no antagónicas se polarizan en ambos bloques y Santiago que en el primer esquema formaba parte del bloque de los colonialistas, asumiéndose, pasa al bloque del pueblo y como un soldado más se integra a las luchas por la liberación nacional.

Siempre caminando de lo general a lo particular, elaboramos la fábula. En ella establecimos las relaciones existentes entre la gran problemática desarrollada y los conflictos económicos, políticos y sociales que el texto de la obra plantea como signo artístico e ideológico. Así organizamos los hechos fundamentales, estableciendo un ordenamiento de causa-efecto que nos llevase a hallar los elementos contradictorios y la causa

particular de la contradicción. Para ello no fue necesario alejarse de la propia estructura de la obra. Por el contrario, nos servimos de ella, sin que nuestro objetivo se viera perjudicado en lo más mínimo.

FABULA GENERAL

Un santo, representante de la cultura de la clase dominante foránea, critica los hábitos, costumbres y formas de vida de los hombres de la cultura dominada, pero uno de estos lo refuta y valiéndose de verdades ignoradas por aquél, lo hace bajar a tierra. En esta conoce, y también es víctima, de las injusticias, represiones y explotación a que son sometidos los habitantes del país colonizado. Toma partido por las luchas de liberación de ese pueblo y se convierte en un soldado más de las huestes independentistas.

Al concluir la fábula, formulamos un punto de vista que debía incidir política, ideológica y artísticamente en el montaje. ¿Qué queríamos decirles a nuestro espectador actual? ¿Qué elementos debíamos destacar escénicamente? ¿Qué problemáticas?

No nos interesaba mostrar sólo un pedazo de nuestra historia. Sino en qué medida, determinados hechos históricos, al calor de la progresión dramática, connotan nuevas significaciones en nuestro contexto actual y cómo determinados valores culturales foráneos pueden ser asimilables en beneficio de una cultura nacional, en tanto no comporten elementos decadentes que desvíen, frenen o cercenen su desarrollo y funcionalidad. Por otro lado, se hacía evidente destacar que la lucha revolucionaria contra los explotadores es necesaria, ya no sólo en el orden económico-político-ideológico, sino también como salvaguarda de nuestros genuinos valores nacionales.

PUNTO DE VISTA

1. Que una sociedad dividida en clases crea valores que responden a satisfacer las necesidades de las diferen-

tes clases. Una de ellas se impone sobre las otras haciendo prevalecer su cultura.

2. Que dentro de ella, las clases, poderosas (los colonialistas) imponen su cultura valiéndose del poder, a través de la ley del más fuerte.

Que dichas clases utilizan la religión, la ley, la muerte, la tortura, la golpiza, el poder, etc., como medios represivos para asegurar su hegemonía sobre las demás.

Que al explotado sólo le es permitido hacer lo que les conviene a las clases dominantes en detrimento de sus propios valores. Para el colonialismo (burgués o fascista) no existe otra ley que la del embudo, ni otra filosofía que la del egoísmo, la explotación y el servilismo: "Haz lo que yo digo, pero no lo que yo hago".

3. Que frente a esa realidad, el hombre se ha de imponer la necesidad de luchar a cualquier precio y con todos los medios a su alcance por preservar sus genuinos valores nacionales, por cambiar el régimen de explotación imperante, por eliminar todo elemento decadente, producto de esa sociedad también decadente y por asimilar aquellos valores que puedan enriquecer nuestra cultura nacional.

Ya con este punto de vista, comenzamos a desmontar la obra por unidades, dividiendo las mismas cuando aparecía la contradicción. Obviamos hacerlo en el momento que la contradicción se resolvía por un problema metodológico. Así fuimos separando los diferentes eslabones de la gran cadena, siempre con el punto de vista presente, de manera que dicho análisis lo reforzara o modificara positivamente.

El tono feriado de la relación, sus juegos y chanzas, y su origen popular, nos movieron a titular las unidades con refranes y dichos propios de la sabiduría del pueblo. Ello nos brindaba la

oportunidad de utilizar la sátira, mordacidad, ironía y choteo cubanos y a ritmar con la idiosincracia de nuestro pueblo. En muchos casos modificábamos el refrán de acuerdo con los intereses de la obra en cuestión.

DIVISION POR UNIDADES

U-1. De como los relacioneros sientan plaza y cantando y bailando nos cuentan la verdadera historia.

El que ríe último ríe mejor.

U-2. De como San Santiago se creyó estatua de madera.

El que se cree columna hasta los perros lo mean.

U-3. De como San Santiago se encontró con la horma de sus zapatos. Hay quien no ve más allá de sus narices.

Debajo de cualquier piedra sale un sijú cabezón.

U-4. De como Ño Pompa valiéndose de tramoya logra que San Santiago entre en la "comedia".

Más vale maña que fuerza.

U-5. El que hace la ley hace la trampa. Hay quien no quiere monos en la costa.

U-6. Donde la mula tumbó a Santiago y perdió el San.

El que entra en la danza tiene que bailar.

U-7. De como a Santiago le dan el rol de alcahuete.

Fue por lana y salió trasquilado.

U-8. En la noche todos los gatos son negros.

El que no sabe es como el que no ve.

U-9. El bautizo.

De como Sanitago se convierte en Chago.

El que no tiene de congo tiene de carabalí.

U-10. De como Chago entra en la salsa y en el brete.

Porque con una mulata brava, no hay carapacho duro.

U-11. De como Chago es mezclado en la intentona.

El que juega con candela algún día se quema.

U-12. Donde las dan las toman.

Le dieron gato por liebre.

U-13. En una fiesta de pueblo, los pobres sacan los trapitos de los poderosos al sol.

La alegría de muchos es la desgracia de pocos.

U-14. De como al Gobernador le viran el pastel.

Le salió el tiro por la culata.

U-15. En un gallinero, los gallos que están arriba cagan a los de abajo.

Hay quien quiere tapar el sol con un dedo.

U-16. La ley del más fuerte.

Donde manda capitán, no manda marinero.

U-17. De como Chago abre los ojos.

Los golpes enseñan.

U-18. Mientras los colonialistas piensan en las musarañas, Chago se da cuenta que no es de España.

A todo santo le llega su sanmartín.

U-19. De como Chago se convierte en mambí.

Hay que tener los pies en la tierra.

Con relación a este aspecto, establecimos para el montaje una serie de normas, de las cuales destacamos en primer lugar que los actores debían rehuir la composición de un personaje con los parámetros tradicionales, y en segundo lugar, desechar toda imitación a *la manera de...* y todo folclorismo, a pesar de que nos apoyábamos en algunos elementos de nuestro folclor.

Tratamos de trabajar sobre la base de la espontaneidad del actor, asumiendo su propia cultura, para que ello no limitara su libertad interpretativa y fuera lo suficientemente expresivo en tanto que ente de una determinada sociedad, con una cultura específica, una filosofía científica, una ideología marxista... en fin, con una nueva visión del mundo.

Inferíamos —y eso tratamos de inducir— que un cubano actual a la hora de interpretar aquellos hechos, temas y asuntos que le eran caros a su vida, como ser individual y social, por su historia y cultura, no podía —si pretendía lograr una comunicación plena con su público— actuar con patrones preconcebidos, importados. Lo que no implica —valga la aclaración— ignorar las diferentes técnicas que sobre la actuación se han descubierto y desarrollado en otros países. A lo que nos referimos, y es nuestra experiencia, es que el actor debe ser él y no “otro”, él y su contexto, él y su sociedad, él y su historia, él y su cultura, y como tal pensar, moverse, gestuar, hablar, vibrar, significar... ¿Qué eso entraña una forma diferente de actuar, un método de actuación? De ello estamos convencidos, pero desafortunadamente no lo tenemos en estos instantes.

A la hora de enfrentarse a los personajes, tratamos que los mismos fueran trabajados como hacen muchos directores y grupos actualmente: desde fuera y desde dentro. En ningún momento, señalamos los aspectos psicológicos como

premisas indispensables para la conformación de un personaje. Por el contrario, ellos siempre se trataron como consecuencia lógica de un proceso. Lo verdaderamente importante, y en ello insistimos mucho, fue en la ideología de los personajes, su posición clasista, su relación económica, su contexto, sus acciones, sus relaciones con otros personajes y con los objetos, etc.

También hubo un elemento que modificó sensiblemente la interpretación de los actores, determinando un mayor acento en el gesto y en el desplazamiento: la máscara. Esta tiene una significación importante en el montaje. Su función no es meramente denotativa como unidad expresiva de un carácter o una individualidad. Por el contrario, connota un conjunto de significaciones económico-político-ideológicas de una sociedad específica y que en el montaje se expresa como señalización de una fuerza antagónica retrógrada, represiva y contrarrevolucionaria: el colonialismo. Por eso, a los actores que utilizan máscaras se les pidió —independientemente del personaje que representaran: Gobernador, Obispo, Oficial, Mayoral, doña Guiomar... actuar en forma similar, como bloque o fuerza, aunque diferenciando los distintos planos temporales. De ahí que expresáramos el esquema de la forma siguiente:

Actores CDO	1975
Relacioneros	1868
Colonialistas, esclavos y criollos	1540
Relacioneros y colonialistas	1868

Los actores del Conjunto Dramático de Oriente interpretan relacioneros del siglo pasado. Y estos a su vez, con una visión crítica representan a la clase dominante y su relación con el pueblo en los siglos XVI y XIX. Para algunos actores la actuación comprendía tres planos, mientras que para otros se ampliaba a cuatro.

SOBRE LA ESCENOGRAFIA, UTILERIA VESTUARIO, MUSICA E ILUMINACION

La escenografía jugó un papel no menos importante en el montaje. Su realizador, Pedro Castro, valoró e hizo evidente la concepción general de la puesta, al plasmar en toda su magnitud los requerimientos políticos, ideológicos y culturales de la sociedad colonial cubana. La selección rigurosa de determinados elementos, tales como: telones y pintados con alusiones históricas, emblemas o distintivos relacionados con los personajes, machetes cruzados (que aluden a las

luchas del pueblo cubano), estrellas (símbolo patrio), postes semejantes a los de la tumba francesa (institución cultural santiaguera), cintas con los colores propios de Oyá (oricha africano), mapas antiguos de la ciudad de Santiago de Cuba hechos por españoles, cayajabos, ojos de buey, henequén, caballos, pendones con el escudo de la ciudad, barcos piratas perseguidos por galeones españoles y viceversa, un dios mitológico greco-latino con su tridente, dragones azotando los mares caribeños, soldados con perros persiguiendo a negros esclavos, etc., expresan en un todo único ese

Fotos Grandal.



abigarramiento, yuxtaposición y mezcla de elementos hispánicos, africanos y franceses que incidieron en la conformación de nuestra cultura nacional.

Por otra parte, queríamos que la escenografía fuera lo más funcional posible, ya que la puesta estaba concebida para la representación en calles y plazas preferentemente y al mismo tiempo sugiriera un mayor espacio escénico. Ello se logró plenamente con la utilización de telones independientes que podrían unirse con sogas y postes. Esto nos resolvió dos problemas: en primer lugar, que el arme y desarme de la escenogra-

fía se hiciera con prontitud, y en segundo lugar, la posibilidad de modificar el espacio escénico, no sólo con el objetivo de utilizar otros planos espaciales, sino también para que los actores siempre se sintieran estimulados y no mecanizaran sus movimientos, desplazamientos.

Alejada de la concepción constructivista y decorativa, la escenografía se concibió como unidad dialéctica de significantes y significados, integrando contenidos y formas de acuerdo con las premisas del director de escena, producto de todo el proceso dramático.



Vestuario. El vestuario responde enteramente a la concepción de los antiguos relacioneros: mucho colorido, abigarramiento y anacronismo. Aunque en este caso, la diseñadora, María Luisa Bernal, tuvo en cuenta elementos de modelos de los siglos XVI y XIX. Tratamos que el vestuario no sólo sugiriera la posición clasista de los personajes y su rol dentro de la sociedad, sino también su funcionamiento como miembro de un grupo económico explotador. Por ejemplo: El primer Obispo que aparece en la obra posee un rol social inherente a su condición de miembro de la jerarquía eclesiástica, pero al mismo tiempo representa las piratescas funciones de la clase dominante. Esto tratamos de sugerirlo visualmente con el vestuario, al combinar sotana y cruz con espada, bota y sombrero de pirata.

Utilería. Con la utilería también tratamos de significar, mezclando los elementos reales con los convencionales. Algunos de estos subrayan o exageran situaciones y pintan rasgos del carácter y la posición social de los personajes.

Música. La música fue creada y ejecutada por los propios actores casi en su totalidad. Combinamos algunas piezas grabadas con la ejecución viva por necesidades de la propia puesta. Usamos sonos, guajiras, congas, la música de la Carabali (institución folclórica santianera), música religiosa grabada.

Iluminación. Con la iluminación se plantearon tres posibilidades: luz plana, luz

blanca con efecto, o luz blanca combinada con la luz mortecina de las teas y coronas y colores fríos. Escogimos esta última porque nos proporcionaba, no sólo una solución práctica, sino porque nos diferenciaba las dos fuerzas contradictorias que aparecen en la obra. A los colonialistas los significamos con una luz verde y al pueblo explotado con luz blanca. Esto nos permitía contrastar y señalar dos posiciones, dos maneras de ver el mundo, dos culturas; una de las cuales, la de los colonialistas, fue concebida como un daguerrotipo, pero incidiendo como pasado en nuestro presente cultural.

CONCLUSION

Ningún elemento de la puesta en escena está fortuita o intuitivamente indicado. Todo ha sido pensado y analizado profundamente, aunque cabe la posibilidad de que algunos aspectos no estén lo suficientemente desarrollados. De eso estamos conscientes. Lo verdaderamente importante para nosotros lo constituye la búsqueda que hemos iniciado de un lenguaje teatral coherente que nos permite una comunicación más eficaz con nuestro espectador y que responde culturalmente a las necesidades de reafirmación y desarrollo de nuestra nacionalidad. Este objetivo está en consonancia con el desarrollo de una dramaturgia, una dirección escénica y un método de actuación, consecuentes con esos principios.

De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra

Raúl Pomares

Creación colectiva del Conjunto Dramático de Oriente



Entra en plaza comparsa con ritmo carabalí. Trae estatua de Santiago Apóstol sobre pedestal rodante, pendones alusivos a la conquista y colonización de Cuba e instrumentos musicales típicos. La comparsa evoluciona, siguiendo a los caperos. Uno de estos dirige la evolución sonando un pito.

ÑO POMPA. (Parando la comparsa.)

Buenas noches, santiagueros, venimos con gran afán a mostrarles con esmero nuestra historia. Y hoy verán: el teatro (**Los actores saludan.**), el carnaval (**Vuelven a saludar**), cuenteros y trovadores, y a los hábiles actores de este Conjunto Oriental. (**Presenta a los actores.**)

Ana Guerrero, la versátil
Nancy Campos, la ninfa de la Rebalisa
Agustín Quevedo, el enigma del Cristo
Migdalia García, la tímida
Andrés Caldes, el alfaqueque de Cuabitas
Carlos Padrón, el último blanco que nos queda en Vista Alegre
Miguel Peña, el artista de calle K
Rogelio Meneses, el metafísico
Dagoberto Gainza, el gorrión de carretera del Morro
Xiomara Vidal, la única mujer guitarra
Mireya Chapman, de los Chapman de Holguín
y Raúl Pomares Bory

TODOS. ¡Ño Pompa!

ÑO POMPA. Volatineros, tocadores de guitarra y de bocú, cómicos y bailarines, batiéndonos de tú a tú, teniendo en cuenta, eso sí, que cantar bien o cantar mal en tu casa es diferente, pero alante de la gente...

TODOS. ¡Cantar bien o no cantar!

MUSICOS. Levántamelo, José.
Levántamelo, José.
Si tú no me lo levantas,
yo me lo levantaré.

SONERA. Señores, yo les ruego
que me presten atención
y sabrán el desenlace
de esta alegre relación.
En esta obra verán
varios ejemplos cubanos
como son Santiago Apóstol,
Ño Pompa y su alegre tropa.

MUSICOS. Levántamelo, María
Levántamelo, José.
Si tú no me lo levantas,
yo me lo levantaré.

SONERA. El pobre Santiago Apóstol
se vio metido en la cosa
por un truco de Ño Pompa,
que quiso enseñarle a él
cómo fue la real historia
de este pueblo prodigioso.

MUSICOS. Levántamelo, María.
 Levántamelo, José.
 Si tú no me lo levantas
 yo me lo levantaré.

SONERA. Y acabando esta fiesta,
 vamos todos a arrollar,
 calle arriba y calle abajo,
 y al que no le guste el cuento
 que se vaya pal... trabajo.

MUSICOS. Levántamelo, María
 Levántamelo, José.
 Si tú no me lo levantas,
 yo me lo levantaré.

La Sonera hace un gesto con la mano y se cambia de ritmo. Saliendo todos, arrollando.

TODOS. Rumbambá, rumbambá.
 Qué mujer más sandunguera.
 Rumbambá, rumbambá.
 Yo me voy para la Trocha.

(Se repite el estribillo.)

Los actores arrollando abandonan la plaza. El actor que hace de Ño Pompa se separa del grupo, se pone una chaqueta, arregla su sombrero, toma un saco lleno de enseres y se prepara para actuar. El actor que hace Santiago Apóstol ejecuta acciones similares. Los actores dejan de moverse y por un instante forman un cuadro. Ño Pompa avanza hacia el público.

ÑO POMPA. **(Mueve una maraca rítmicamente y canta.)**
 Que las mujeres tienen tres y los hombres tienen dos **(Bis.)** Yo soy
 Ño Pompa, nacido en el Tivolí, y todo lo que diga aquí es verdad de a
 porque sí. Ete que ta ca trá, es Santiago Apóstol. Buena gente. Pero
 como buen gallego al fin, cabeciduro como palo de majagua. Estamos
 en el año en que empezó la cosa: 1868. Y vamos a ver como Santiago
 pone los pies en la tierra.
 Que las mujeres tienen tres y los hombres tienen dos **(Bis.)**

Irrumpe en la plaza el Hombre del Caballito con una matraca y una adarga.

H. CABALLITO. Santiago y Castilla
 Santiago y Galicia
 Santiago y León.
 Aquí estoy yo: Santiago Apóstol,
 natural de Compostela
 y de buena condición
 que pide que en vez de velas,
 le enciendan un litro de ron.

ÑO POMPA. **(Bailando.)** Los hombres tienen dos y las mujeres tres...

SANTIAGO. ¿Adónde vamos a parar, Santa Bárbara bendita? Esta gente son unos
 salvajes. ¿Tú oíste lo que dijo el tipo ese?

ÑO POMPA. ¿Y qué?

- SANTIAGO.** ¿Cómo que y qué? Ño Pompa, yo soy el Apóstol Santiago.
- ÑO POMPA.** Usted es un infeliz pedazo de madera que unos cuantos delincuentes han cogido para el trajín.
- SANTIAGO.** ¿Qué tú dices?
- ÑO POMPA.** Lo que oyó.
- SANTIAGO.** ¿Cómo? Mis pendones flamearon en Málaga y Andalucía haciendo huir a los moros. El destello de mi espada guió al Gran Capitán en la conquista de México y obnubiló a los aztecas en sus templos paganos. Mis ejércitos hacen retemblar montañas y ríos, burgos y castillos, y el León de España refulge a mis pies.
- ÑO POMPA.** ¡Oleeeee!
- SANTIAGO.** Yo soy la esencia de lo hispánico, la fuerza por la Fe.
- ÑO POMPA.** **(Gesto de burla.)** ¿Y qué?
- SANTIAGO.** Esto está de madre. Aquí no se respeta a nadie.
- ÑO POMPA.** ¿Antes se respetaba más?
- SANTIAGO.** Sí, antes se respetaba más.
- ÑO POMPA.** ¿Quién respetaba más a quién?
- SANTIAGO.** Tú me respetabas más a mí, por ejemplo.
- ÑO POMPA.** ¿Y ahora?
- SANTIAGO.** Ahora es un relajo.
- ÑO POMPA.** ¿Y antes no había relajo?
- SANTIAGO.** Antes como ahora el relajo era entre el elemento bajo.
- ÑO POMPA.** ¿Entre el elemento bajo? Si la historia está ilena de relajo entre el elemento alto.
- SANTIAGO.** ¿Qué sabes tú de historia?
- ÑO POMPA.** ¿Te apuesto a que yo sé más historia que tú?
- SANTIAGO.** **(Irónico, profesoral.)** ¿Qué tú sabes más historia que quién? Ño Pompa, si yo estoy aquí casi desde que se fundó la ciudad.
- ÑO POMPA.** Pero encaramado allá arriba, mirando siempre para las nubes. ¿Te enteraste de lo que pasó alrededor de tí?
- SANTIAGO.** No me vengas con cuentos tratando de confundirme. Ya quisieras tú haber visto la mitad de las costas que he visto yo.
- ÑO POMPA.** A ver, ¿cómo era la ciudad antes?
- SANTIAGO.** ¿La ciudad? Era más chiquita.
- ÑO POMPA.** ¿Qué más?
- SANTIAGO.** ¿Cómo que qué más?
- ÑO POMPA.** Sí, sí, ¿qué más?
- SANTIAGO.** ¿Había menos gentes?

- ÑO POMPA.** ¿Y no pasaba nunca nada?
- SANTIAGO.** Pendencias sin importancia...
- ÑO POMPA.** Que le costaron la vida a mucha gente... ¿Tú quieres saber cómo era de verdad la cosa al principio? ¿Tú quieres ver lo que pasaba? ¿Tú quieres saber cuál fue la verdadera historia? **(Toca un pito y entran corriendo todos los actores.)** ¡Relacioneros, viene la representación! Te voy a contar una historia, pero vista desde aquí abajo. ¿Título de la relación?
- RELACIONERA:** "Donde hay mulata brava, no importa carapacho duro".
- RELACIONERO.** "No hay peor ciego que el que no quiere ver".
- ÑO POMPA.** ¿Epoca?
- RELACIONEROS.** 1540.
- ÑO POMPA.** ¿Lugar de la acción?
- RELACIONEROS.** Aquí en Santiago de Cuba, en esta Plaza de Armas.
- ÑO POMPA.** Al principio, la ciudad no fue ciudad. Santiago de Cuba no era una ciudad. Diez o doce bohíos y una o dos casas de mampostería. Calor. Fango. Mosquitos. Y unos hombres extraños que vinieron por el mar, con armas de fuego y caballos. Y que obligaron a los demás a trabajar para ellos. **(Sonidos de gritos y lamentos. Se desarrolla el cuadro vivo. Los Relacioneros representan diferentes escenas de la época de la conquista y colonización española.)** Y levantaron la primera catedral de palma y guano. Es pobre la primera catedral y ni siquiera tiene imágenes. Pero, en fin, es la catedral. ¿Ves esa casa que está allí? Esa es la casa del Gobernador, Licenciado Juan de Avila. Todo está oscuro. Nada se mueve. Ni las hojas. Y de pronto...

Redobles. Entran soldado y pregonero.

- PREGONERO.** A los vecinos de la muy noble y muy leal villa de Santiago de Cuba. De parte de su gobernador, su Excelencia, don Juan de Avila. **(Redobles.)** Yo don Juan de Avila, hijo de Madrid, Comendador de Crip-tana entre los caballeros de Santiago, Alcaide del Alcázar de Zego-bia, Tesorero de Aragón, Señor de las Baronías de Algar y Escala en Valencia, Grande de España de Primera Clase. Alfaqueque de Casti-lla y Paracuello, Teólogo del Rey, Licenciado y Gobernador de estos parajes, feudos y demarcaciones. Hanme dado cuenta de que en de-servicio de su majestad y en agravio de la honra que Dios me dio, algunos vecinos malhadados, aprovechándose del manto negro de la noche, ocultos en la floresta y en desdoro y ofensa de la cruz y el manto de la virgen, delinquen pecaminosamente contra la moral cris-tiana en el ejercicio de sus funciones orgánicas, omitiendo la trase-ra parte. **(Redobles.)** Por ende, procederéis con la mayor prestanza y cuidado, de no ser apercibida, ni persona, ni animal, ni cosa, ni si-quiera ánima en pena en esta Plaza de Armas, a partir de las diez horas de la noche oscura, so pena que el delincuente sea deposita-do en la cárcel, e juzgarle e condenarle a que fuese cabalgado a hor-cajadas cabo el lomo de un jamelgo por toda la Villa, e flagelado, e escarnecido públicamente. Esto si evadiere el garrote vil. Cúmplase. **(Se va.)**

ÑO POMPA.

¿Qué pasará? ¿Qué asunto tan grave ha obligado a que se dicte un bando tan duro? Mira, una luz. Prendieron una luz en casa del Gobernador. ¿Por qué no duerme su Excelencia? ¿Será la gravedad del asunto lo que le quita el sueño al Licenciado? No señor. Lo que pasa es que el señor Gobernador está enamorado...

SANTIAGO.

¿Enamorado?

ÑO POMPA.

Sí, don Juan de Avila está enamorado.

SANTIAGO.

¿De quién, mi negro?

ÑO POMPA.

¿Ve aquella otra casa?

SANTIAGO.

¡Noooo!

ÑO POMPA.

Allá adentro, otra persona tampoco tiene sueño.

SANTIAGO.

¡Mentira!

ÑO POMPA.

¡Uh...! ¡Hace rato!

SANTIAGO.

¿La viuda de Pedro de Paz?

ÑO POMPA.

Esa misma.

SANTIAGO.

¡Doña Guiomar! ¡Mira, prendieron otra luz en casa de la viuda!

Santiago se baja del caballo y va hasta la casa de Doña Guiomar. Ño Pompa se lleva el caballo de Santiago.

GOBERNADOR.

(Saliendo de su casa.) ¡Serenos! ¡Serenos!

SANTIAGO.

¿Yo?

GOBERNADOR.

Sí, tú. Acércate. **(Santiago da unos pasos.)** A las diez me traes a Doña Guiomar. Ella te espera.

SANTIAGO.

Señor... yo... **(Busca con la mirada a Ño Pompa y su caballo que ha desaparecido.)**

GOBERNADOR.

Que no te vea nadie. Ten cuidado con la Catedral. Ahí siempre hay algún cura mirando por las ventanas. **(Le da una botella.)** Para que te la bebas a mi salud. **(Entra en su casa. Apaga las luces.)**

SANTIAGO.

(Solo.) ¡Señor! ¡Pero usted ha visto! ¡Le zumba el mango! **(Tropieza con un esclavo que duerme en el suelo.)**

TORIBIO.

(Asustado.) Perdón, mi amo.

SANTIAGO.

¡Perdón!

TORIBIO.

¿Qui ti pirdón? ¡Ja cará! **(Se levanta agresivo.)**

SANTIAGO.

(Retrocede y llama a Ño Pompa asustado.) ¡Ño Pompa...!

TORIBIO.

No llame gente, compay. **(Se arrodilla.)** Yo so Toribio Anfi. Clavo di don Jua Rui y pidí pirdón.

SANTIAGO.

(Sin comprender lo que pasa.) Levántate. **(Lo ayuda a levantar.)**

TORIBIO.

¿Qué cosa e eto, compay?

SANTIAGO.

Una botella.

TORIBIO. Aguardiente, ja cará. E cosa rica, compay.

SANTIAGO. Me la dio el Gobernador.

TORIBIO. ¿Licencia? E cosa buena cará. Toma poquito, compay.

SANTIAGO. Sí, yo creo que me hace falta un trago. **(Bebe.)**

TORIBIO. **(Tira los caracoles.)** Ja cará. Dale poquito, compay.

SANTIAGO. Toma.

TORIBIO. **(Bebe.)** Ja, e cosa grande cará. Tóma poquito, compay. **(Le da la botella y Santiago bebe.)** Ay, cará. ¿Qué pasa ahora, compay?

SANTIAGO. ¡Nada!

TORIBIO. Dale poquito, compay.

SANTIAGO. **(Rie.)** Toma poquito.

TORIBIO. **(Bebe.)** Ja cará. Ta bueno eso, compay. Guardiente bueno de Licencia.

SANTIAGO. Dame poquito, compay.

TORIBIO. Guta, relajo, cará.

SANTIAGO. Esto está bueno, jajá.

TORIBIO. Dale poquito, compay.

SANTIAGO. No corras tanto, negrón. **(Le da la botella a Toribio. Este bebe.)**

TORIBIO. Toma poquito, compay. **(Da la botella a Santiago.)**

SANTIAGO. **(Bebe largo.)** ¡Misericordia, cará!

TORIBIO. ¡Jecua jey!

SANTIAGO. Ta bueno eto, compay.

Toribio saca un pañuelo rojo y empieza a bailar alrededor de Santiago.

TORIBIO. Toma poquito, compay.

SANTIAGO. ¿Pero qué es esto, señor? **(Bebe.)**

TORIBIO. Toma poquito, compay.

SANTIAGO. Ave María, cará. **(Bebe.)**

TORIBIO. ¿Quién eres tú, camará?

SANTIAGO. Santiago Apóstol, cará. **(Bebe.)**

TORIBIO. Toma poquito, compay.

SANTIAGO. **(Bebe.)** Viva la Pepa, cará.

TORIBIO. ¿Quién eres tú, camará?

SANTIAGO. Ogún Guerrero, cará.

Toribio baila a ritmo de tambores. Santiago trata de imitarlo. Entra Micaela. Al verlos hace un gesto, pero se compone.

MICAELA. ¿Qué dice la juventud? Parece que algo se celebra...

TORIBIO. Delante, Reina, qui to eto e suyo.

MICAELA. No es mucho, pero bueno... **(Mirando a los caracoles y a Santiago.)**

TORIBIO. Siempre tan pidigueña, cará

MICAELA. **(Por Santiago con intención.)** Buenas...

SANTIAGO. Buenas...

Silencio

TORIBIO. **(Rompiendo el hielo.)** Acá, amigo.

MICAELA. **(Con gracioso ademán.)** Mucho gusto, Micaela Ginés para servirle a usted y a su majestad, el Rey.

SANTIAGO. Encantado. Santiago **(Le da la mano. Micaela se estremece.)** Yo estaba ahí conversando con Ño Pompa...

MICAELA. ¿Quién?

TORIBIO. No hace caso, tocó con eto. **(Enseña la botella.)**

SANTIAGO. Lo ando buscando, pero parece que se fue.

MICAELA. Ah...

TORIBIO. ¿Cómo trevite salí sin mi permiso, castigadora?

MICAELA. Usted sabe bien que yo no tengo dueño, señor don esclavo.

TORIBIO. No crea duele palabra suya, eta niña. Dici uté mu buen, cará. Clavo, pero clavo suyo, cadena y to.

MICAELA. Qué pena que lo defraude, pero es que yo cuando esclavizo, escojo el personal.

TORIBIO. Bueno, no e po a la bame, pero Toribio Anfi no e cura y treve dici misa.

MICAELA. Irreverente.

TORIBIO. Reverente e tú que to lo ofende, abusadora.

MICAELA. Echate para allá si no quieres que te dé un aletazo.

SANTIAGO. **(Interviniendo.)** ¿Y va usted para alguna parte?

MICAELA. **(Atenta.)** ¿Cómo dice?

SANTIAGO. Digo que si se dirige a algún lugar.

MICAELA. No, no voy a ninguna parte.

SANTIAGO. Se lo pregunto porque si quiere yo puedo acompañarla.

MICAELA. Muchas gracias, pero es que precisamente venía para aquí.

TORIBIO. ¿Ta perando gente?

MICAELA. No, señor. Alguien me está esperando a mí. ¿Qué más quiere saber?

TORIBIO. Na má. Otra cosa magino, cará.

Silencio mortal.

SANTIAGO. (Rompiendo el hielo.) ¿Quiere tomar algo. (Le da la botella.)

MICAELA. Un sorbito para mojarme los labios... (A Santiago.) Usted sí me parece una persona decente. (Bebe largo.)

TORIBIO. ¡Piola!

MICAELA. ¡Ay, me quemé la puntica de la lengua!

TORIBIO. ¿Puntica e lengua? Toitico güergüero.

MICAELA. ¡Oiga, es bueno!

SANTIAGO. Me la dio el Gobernador.

MICAELA. ¿Tan amigo es usted de él?

SANTIAGO. Nos conocimos ahorita y entramos en confianza... A propósito. ¿Se enteraron de la última? Parece que la viuda de Pedro de Paz y el Gobernador... (Hace señas con las manos.)

MICAELA. ¡Ay, eso es viejo!

SANTIAGO. Y dicen que el Obispo Sarmiento dice que la viuda es una perversitadora y el Gobernador un corrompido...

TORIBIO. ¿Dónde vamo pará, Santa Bárbara bendita? ¿Esta gente no tie curtura?

SANTIAGO. ¿Eh?

MICAELA. No pasa nada, muchacho. Al final se ponen todos otra vez de acuerdo y aquí no ha pasado nada.

SANTIAGO. Por cierto, que el Gobernador parece que me confundió con el sereno y me dijo que a las diez, le llevara a Doña Guiomar.

MICAELA. ¿Qué fue lo que te dijo el Gobernador?

SANTIAGO. Que a las diez le llevara a la viuda.

MICAELA. ¿Qué más?

SANTIAGO. Nada, que ella me estaba esperando.

MICAELA. Toribio, ¿qué hora es?

TORIBIO. (Mirando para el cielo.) Nueve... cincuentinueve minutos...

MICAELA. Santiago, esta noche yo tenía una cita con don Cayetano...

TORIBIO. Mulata, ¿tú te deperdicia con cosa tan vieja?

MICAELA. A mí me pica el hambre como a cualquiera. El asunto es que don Cayetano me dijo que viniera a las diez. Pero tú me vas a llevar a la casa del Gobernador.

SANTIAGO. ¿Yo?

MICAELA. Sí, y primero vas a llevar a la viuda con don Cayetano.

SANTIAGO. ¿Qué tú dices?

MICAELA. Tenemos que andar rápido.

SANTIAGO. Pero muchacha, ¡tú estás loca! ¿Y cuando se descubra?

MICAELA. Eso es lo bueno.

SANTIAGO. Eso es jugar con candela.

MICAELA. Vamos, que se hace tarde.

TORIBIO. Compay, no se diga uté namá va etar lleva y trae esa gente. ¿Tie mío?

SANTIAGO. ¿Qué hora es?

TORIBIO. **(Mirando para el cielo y abriendo los brazos.)** Die, quince segundo.

SANTIAGO. ¿Dónde vive el don Cayetano ese?

MICAELA. Allí.

Santiago sale.

TORIBIO. ¡Jecua jey!

MICAELA. ¡Misericordia!

Pasan la Plaza, Santiago acompañando a doña Guiomar. Lleva a esta hasta la casa de don Cayetano y la mete dentro. Regresa a donde Toribio y Micaela.

SANTIAGO. Ahora tú.

TORIBIO. ¡Ja cará! La cara que va poné Doña Giomá cuando trompiece con otra cara don Cayetano.

SANTIAGO. No tiembles.

MICAELA. Es la emoción.

Santiago mete a Micaela en la casa del Gobernador y vuelve a donde Toribio.

TORIBIO. **(Llamando a los vecinos.)** ¡Eeeeeeeh! Tajona va a soná sin mucha complicación. Cosa se ha pueto buena en villa e señó.

Entran en la plaza otros esclavos con instrumentos musicales cantan y bailan. Santiago también.

TODOS. ¡Viva Doña Giomá!
¡Viva Gobernadó!
(Se repite.)

SANTIAGO. Vive aquí una viuda rica,
la cual con un ojo llora
y con el otro repica.

TODOS. ¡Viva Doña Giomá!
¡Viva Gobernadó!

SANTIAGO. Si es que no he errado la ruta
vive aquí Doña Giomar,
que es tan grandísima...
como su madre y su abuela.

TODOS. ¡Viva Doña Giomá!
¡Viva Gobernadó!

Los esclavos ejecutan una relación para burlarse de los amos. Toribio vestido de mujer imita a Doña Giomar. Trae un abanico sombrero, una máscara, un paño rojo amarrado en la cabeza y una falda de colores chillones. Otro esclavo trae un bocú e imita a Don Cayetano. Este lleva un sombre de copa y unos enormes bigotes.

MASCARA DE CAYETANO. Doña Giomar, doña Giomar, doña Giomar. Vamos a bailar al ca chumbambé.

MASCARA DE GIOMAR. ¡Ay no! ¡Ay no! Coge a la vieja Inés.

MASCARA DE CAYETANO. Doña Giomar, doña Giomar. Fuma tabaco y bebe café.

MASCARA DE GIOMAR. ¡Ay no!

MASCARA DE CAYETANO. ¡Ay sí!

MASCARA DE GIOMAR. ¡Ay no!

MASCARA DE CAYETANO. ¡Ay sí!

MASCARA DE GIOMAR. ¡Ay no! ¿Y el Arzobispo dónde está?

MASCARA DE CAYETANO. ¿El Arzobispo? ¿El Arzobispo dónde está?

TODOS. Bailando la misa está.

MASCARA DE GIOMAR. ¿Dónde?

TODOS. Bailando la misa está.

(Los esclavos cantan y bailan haciendo gestos muy significativos.)

MASCARA DE GIOMAR. (Bailando.) ¡Ay no! ¡Ay no! ¡Ay no! ¿Dónde está el Gobernadó?

MASCARA DE CAYETANO. ¿El Gobernador? ¿Dónde está el Gobernador?

TODOS. Durmiendo la mona está.

MASCARA DE GIOMAR. ¿Dónde?

TODOS. Durmiendo la mona está.

Máscara de doña Giomar se acerca a la máscara de don Cayetano. Muy coqueta y zalame-
ra extiende una mano, pero la retira cuando máscara de don Cayetano trata de cogerla.

MASCARA DE GIOMAR. Si no hay bolorio, no hay casorio.

Risa general. Continúa el baile.

MASCARA DE
GIOMAR. ¡Don Cayetano!

MASCARA DE
CAYETANO. ¡Doña Giomar!

MASCARA DE
GIOMAR. ¡Don Cayetano!

MASCARA DE
CAYETANO. ¡Doña Giomar!

MASCARA DE
GIOMAR. ¡Don Cayetanoooo!

MASCARA DE
CAYETANO. ¡Doña Giomaaa!

Ambas máscaras avanzan hacia el proscenio. Toribio y esclavo se quitan las máscaras.

TORIBIO Y
ESCLAVO. Don Cayetano y Giomá
gozaron del son tercero,
mientras el Obispo Sarmiento
y el Gobernador don Juan
se jalaban de los pelos.

Se retoma la música y el baile.

GOBERNADOR. **(Saliendo con espada en manos.)** ¡Silencio, raza maldita! ¡Mal rayo
me parta! ¡Vive Dios! ¿Que hay del escándalo ese? **(Se para la mú-
sica y los esclavos se lanzan al suelo. Dirigiéndose a Santiago.)**
¿Qué has hecho, cabo de vela?

SANTIAGO. Señor... yo...

GOBERNADOR. **(Tomándole por la solapa.)** ¡Te voy a partir el alma! ¿Y doña Giomar,
imbécil?

SANTIAGO. **(Señalando a Micaela que sale abrochándose el vestido.)** ¡Es esa!

GOBERNADOR. Esa no es Doña Giomar **(Le va a pegar y sale doña Giomar corriendo
con el pelo suelto seguida por Cayetano.)**

GIOMAR. ¡Socorro! ¡Auxilio! ¡Que me quiere morder! ¡Socorro!

CAYETANO. Ven viudita, ven.

GOBERNADOR. Traición. **(Corre detrás de don Cayetano para matarlo.)**

CAYETANO. ¡Por tu madre, Juan!

GOBERNADOR. ¡Pérate, cabrón!

GIOMAR. ¡Ay, ay, ay, que me da...! **(Cae en brazos del Obispo que en ese
momento entra.)**

OBISPO. ¿Pero qué es esto, Dios mío? Anátoma y excomuni3n, Don Juan
de Avila.

GOBERNADOR. Callese, Obispo Sarmiento.

OBISPO. Anátoma y excomuni3n. Voy a convocar el Santo Oficio.

GOBERNADOR. ¡Silencio! ¡Que el Rey soy yo!

OBISPO. ¡Y yo soy la Iglesia!

SONERA. **(Irrumpiendo en medio de la escena.)** ¡Señores, silencio!
Que pare la discusión **(Canta.)**
Si no me oyes
porque no quieres
si yo te traigo el son sansí.
Doña Giomar y Don Juan
bailaron el son primero
Si no me oyes
porque no quieres.
El son sansí prefiero.
¡Señores, silencio...!

GOBERNADOR. ¡Silencioooo! **(Se para la música.)** Ustedes tienen la culpa raza con-
cuspiciente. Mis queridos vecinos, como habrán podido comprobar,
hemos asistido a una intentona de difamación y escándalo público.
Los hechos fueron así: Esta noche la señora Doña Giomar, viuda del
inolvidable contador de este Cabildo, don Pedro de Paz, fallecido el
verano pasado a causa del hidrópico cuico... **(Todos lloran exage-
radamente.)** ¡Silencio! Avisóme que necesitaba consultarme un asunto
con urgencia, por lo cual díle autorización para que viniese a mi
casa, pues el caso parecióme grave. Así mandé al sereno de la villa
para que trajese acompañándola, pero el muy débil, emborrachóse
por el camino con estos negros que le indujeron a llevar adelante
un plan, elaborado por ellos, que tendría a poner en tela de juicio la
moral de una dama española, vecina ilustre de este Gobierno, al
mismo tiempo que yo me veía acosado por esta mulata liberta y
lujuriosa que ha intentado violarme... ¡Sí, violarme!... Creo que
el momento es bueno para hacer justicia y dar un escarmiento a los
sediciosos.

PREGONERO. **(Con redobles.)** A los ilustres vecinos de la muy Noble y muy Leal
Villa de Santiago de Cuba, de parte de su Gobernador, su excelencia,
el Licenciado Juan de Avila.

GOBERNADOR. ¡Santiago y Castilla! ¡Santiago y Galicia! ¡Santiago y León! Aquí
estoy yo, don Juan de Avila, que reto, llamo y emplazo a mortal ba-
talla a todos los que negasen y tiendan a poner en tela de juicio el
honor y la notoria hidalguía de Doña Giomar, y así lo mantendré y
haré confesar a golpe de espada y a bote de lanza y mojiçón cerrado
y a bofetada abierta, si necesario fuese, para lo cual, aguardaré en
vigilia en este palenque, sin yantar ni beber hasta que Febo esconda
su rubia cabellera. A los judíos, negros, pardos o mulatos, indios y
jabados, no importa la condición de esclavo, libre o emancipado, que
sean osados de afirmar lo contrario anteriormente dicho, que vengan,
y me encontrarán firme mantenedor de la empresa. ¡Santiago y Cas-
tilla! ¡Santiago y Galicia! ¡Santiago y León! ¡Cuero con ellos! ¡Cuero
con ellos hasta que no quede un hueso sano!

Leña general. Entra soldado con espada en mano y comienza a dar leña. Obispo, Goberna-
dor y Giomar salen en procesión.

SANTIAGO. ¡Basta! ¡Basta! ¡Está bueno ya! ¡Ni un palo más! Que esto es una representación de mentiritas, pero los palos, me los están dando de verdad.

Relacioneros dejan de representar los personajes de 1540 y se ríen.

TODOS. **(A Santiago.)** ¿Tú quieres mímbré? ¡Coge majagua!

SONERA. **(Canta.)** Coge palo porque bogas
y si no bogas también.
Esta historia no es mentira
que me la contó Setién.

TODOS. **(Cantan.)** ¿Tú quieres mímbré?
¡Coge majagua!

SONERA. **(Cantan.)** Doña Giomar la ejemplar
y el Gobernador don Juan
armaron tremendo rollo
porque don Juan en su embullo
le quiso coger... la mano
a la viuda del barullo.

TODOS. **(Cantan.)** ¿Tú quieres mímbré?
¡Coge majagua!

SONERA. **(Cantan.)** Hay muertos que no hacen ruido
porque van en alpargatas
y las gallinas de arriba
empujan con las dos patas.

TODOS. **(Cantan.)** ¿Tú quieres mímbré?
¡Coge majagua!

Una relacionera saca a bailar a Santiago. Gran algarabía. Entra oficial español, soldados y Obispo. Se para la música.

OFICIAL. ¿Qué relajo es éste?

TORIBIO. Es para divertirnos, Excelencia.

OFICIAL. ¿Con Permiso de quién?

OBISPO. **(Acercándose. Todos hacen una reverencia a una señal de Toribio.)**
A ti te conozco, Toribio Anfi. Instigador contra el poder de España.
(Al Oficial.) Son insurrectos. Cuero con ellos.

OFICIAL. **(A los Soldados.)** ¡Cuero con ellos! Cuero con ellos hasta que no quede un hueso sano.

Golpiza real. Los colonialistas salen en procesión.

OBISPO. ¡A los herejes!

CORO. ¡Cuero con ellos!

OBISPO. ¡A los judíos!

CORO. ¡Cuero con ellos!

OBISPO. ¡A los negros!

CORO. ¡Cuero con ellos!

OBISPO. ¡A los hugonotes!

CORO. ¡Cuero con ellos!

OBISPO. ¡A los pardos o mulatos!

CORO. ¡Cuero con ellos!

OBISPO. ¡A los indios!

CORO. ¡Cuero con ellos!

OBISPO. ¡A los jabados!

CORO. ¡Cuero con ellos!

TORIBIO. **(Levantándose del suelo.)** ¡Guiri munangueye! Que yo emboba, el capitán generá pa liviá dura condio en vida e clavo, dice en lo libro de la Gobernació y la policía.

ESCLAVOS. **(Levantando sus cabezas responden al tequina con un sonido que va incrementando al ritmo de la música conga.)** ¡Aaaahhhhuuuu!

TORIBIO. Pa suavizá vida de negro y otro clavo...

ESCLAVOS. ¡Aaaaahhhhuuuu!

TORIBIO. ¡Patrón tie que enseñá clavo religió católica, hombre!

CORO. ¡Aaaaahhhhuuuu!

TORIBIO. ¡Amo no pue maltratá ningún hombre!

ESCLAVOS. ¡Aaaaahhhhuuuu!

TORIBIO. ¡Namá pue catiga con grillete y cepo hombre!

ESCLAVOS. ¡Aaaaahhhhuuuu!

TORIBIO. ¡Namá pue metelo preso hombre!

ESCLAVOS. ¡Aaaaahhhhuuuu!

TORIBIO. ¡Namá pue dale mazazo hombre!

ESCLAVOS. ¡Aaaaahhhhuuuu!

TORIBIO. ¡Namá que pue acocotá hombre negro hombre!

ESCLAVOS. ¡Aaaaahhhhuuuu!

TORIBIO. ¡Namá que pue dale cinco mano azote con música hombre!

CORO. ¡Aaaaahhhhuuuu!

TORIBIO. ¡Namá pue bañarlo con agua e socorro hombre!

CORO. ¡Aaaaahhhhuuuu!

TORIBIO. ¡Patrón tie que enseñarle reverencia sacerdote hombre!

ESCLAVOS. ¡Aaaahhhhuuuu! **(Todos comienzan a danzar alrededor de Santiago. Este es levantado entre cuatro esclavos que danzan con él cargado.)**

TORIBIO. ¡También repetá gente blanca hombre!

ESCLAVOS. ¡Aaaahhhhuuuu!

TORIBIO. ¡Rezá el rosario por la noche hata dipué trabajo hombre!

ESCLAVOS. ¡Aaaahhhhuuuu!

TORIBIO. ¡Namá pa que negro ni enferma ni muera hombre!

ESCLAVOS. ¡Aaaahhhhuuuu!

TORIBIO. ¡Negro tie que trabajá diez y seis hora diaria hombre!

ESCLAVOS. ¡Aaaahhhhuuuu!

TORIBIO. ¡Namá tie que darle de comida diaria hombre!

ESCLAVOS. ¡Aaaahhhhuuuu!

TORIBIO. ¡Poquito arroz hombre!

ESCLAVOS. ¡Aaaahhhhuuuu!

TORIBIO. ¡Poquito de quindiambo hombre!

ESCLAVOS. ¡Aaaahhhhuuuu!

TORIBIO. Poquito de boniato
Poquito mokondo
Poquito mangoro
Poquito mayango
Pa fiata en bumbo pa lebiá (El coro de esclavos repite.)
Mia tata
E paran toto
Dio lo curulento
Emira ganga
Mira congo que biemboba
E mira ganga
E quiri gongo

La plaza queda vacía. Entra Ño Pompa con un par de claves en las manos.

ÑO POMPA. (Canta.)
El rayo surca sangriento
el lóbrego nubarrón
echa el barco ciento a ciento
los negros por el portón.

El viento fiero quebraba
los almácigos copudos,
andaba la hilera andaba
de los esclavos desnudos.

El temporal sacudía
los barracones henchidos,
una madre con su cría
pasaba dando alaridos.

Rojo como en el desierto,
salió el sol al horizonte
y alumbró a un esclavo muerto
colgado a un ceibo del monte.
y alumbró a un esclavo muerto
colgado a un ceibo de monte

(Hablado.)

Un niño lo vio, tembló
de pasión por los que gimen
y al pie del muerto juró
lavar con su vida el crimen.

Ño Pompa sale. Entra procesión con el Obispo a la cabeza, seguido por colonialistas: oficiales, soldados, dama española, comerciantes y gente de pueblo encadenados. Santiago y dos negros vienen escalerados. La gente es castigada por el látigo del contramayoral. Se arma la gran misa negra. Los tres escalerados son colocados alrededor del monumento a Santiago Apóstol, cuya imagen cerámica aparece enhiesta. Los colonialistas toman la hostia que les suministra el Obispo mientras la gente del pueblo se reuerce de dolor por el bárbaro castigo.

OBISPO. Plugue a Dios tener piedad de este pueblo y suspender su enojado brazo, perdonando sus culpas, y concediendo la misericordia que le imploramos por la poderosa intercesión de su divino santo, San Santiago Apóstol, sentado en su alado Rocinante en esta sacra de Santiago de Cuba. Ameén.

COLONIALISTAS. ¡Amén!

OBISPO. **(Reiniciando la procesión.)** No más enfermedades Santiago, por favor.

COLONIALISTAS. ¡Santo, Santo, Santo!

OBISPO. No más hambre y miseria, Santiago, por favor.

COLONIALISTAS. ¡Santo, Santo, Santo!

OBISPO. No más temblor de tierra, Santiago, por favor.

COLONIALISTAS. ¡Santo, Santo, Santo!

OBISPO. No más revoluciones, Santiago, por favor.

COLONIALISTAS. ¡Santo, Santo, Santo!

OBISPO. No más independentismo, Santiago, por favor.

COLONIALISTAS. ¡Santo, Santo, Santo!

El cortejo de los colonialistas sale en letanía. Ño Pompa entra con su saco al hombro.

ÑO POMPA. Oh tiempos iniciales en que la vida no valía un real y que con palos y fuetes sobre la espalda del pueblo se imponía la mentira como si fuera verdad. Tiempos en que el señor colonialista machacaba nuestra cultura en el pilón capitalista. Tiempos, en fin, de cuando Santiago Apóstol bajaba de su altar a espantar las desgracias, cumpliendo un previsor acuerdo extraordinario del Cabildo reunido siempre en vela, ojo avizor... **(Deposita el saco en el suelo y extrae de él un machete. Se dirige a Santiago que se encuentra atado a una de las escaleras.)** ¿Santiago, qué año es este?

SANTIAGO. El de 1868, Año del Señor.

ÑO POMPA. Amén. **(Alza el machete y lo deja caer con fuerza sobre los escalerados. Estos liberados de las ataduras, corren a liberar a sus hermanos. Suena la corneta china con la tonada del himno invasor. Ño Pompa sigue sacando machetes del saco.)** ¡A la carga!

Los esclavos gritan y dan vivas. Toman los machetes y danzan al compás de una conga santiaguera. No Pompa se sube al pedestal desnuda a la estatua dejando al descubierto su armazón de madera. Luego salen por un lateral. Por el otro entran en plaza los colonias que despavoridos huyen seguidos por los insurrectos. Santiago queda solo enfrentado a su propia imagen. Sube al pedestal y toma la espada.

SANTIAGO. Ahí te dejo infeliz. Si algún día te bajas de ese pedestal y pones los pies en la tierra, vas a ver por primera vez en tu vida cómo son las cosas verdaderamente. Y si te queda un poco de vergüenza y sangre en las venas, no tendrás más remedio que seguir a esa gente donde quiera que vaya. ¡Adiós Apóstol! Santiago se va. ¡No Pompa! ¡No Pompa! ¡No Pompa!

Epílogo. Entra una charanga típica: guitarra, bocú, quinto, cucharas y maracas; a golpe de pie comienzan a tocar. Entra Sonera.

SONERA. Compañeros, ya nos vamos
con grande satisfacción
porque ustedes han gozado
de esta alegre relación.
Esta historia ya se cierra,
Santiago llegó y venció
El Apóstol entendió
y puso los pies en tierra.

TODOS. Amarra la macha
que se come la yuca. **(Bis.)**

SONERA. Yo te quiero y te venero
Cuba, tierra querida
y con esta despedida se van los relacioneros

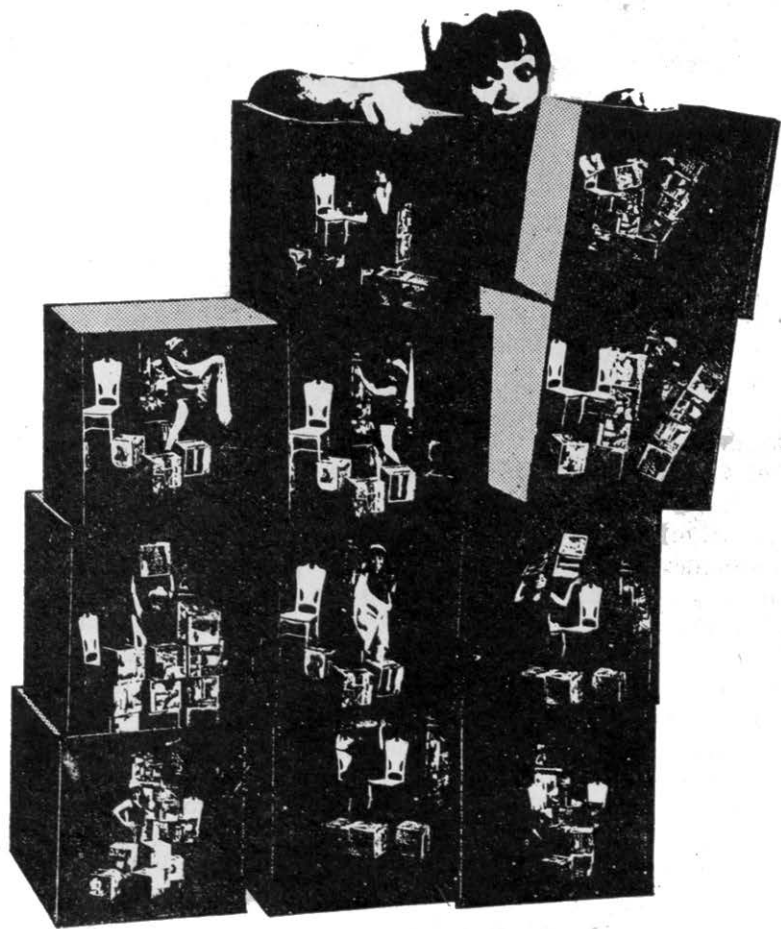
TODOS. Amarra la macha
que se come la yuca

SONERA. Señor sereno
por qué me manda a dormir
con tanta gente en la calle

Todos se van cantando y saludando.

LA TEATROVA: DAR, INVENTAR Y REINVENTAR EL TEATRO

Francisco Garzón Céspedes



El teatro cubano de la Revolución posee hoy líneas propias y definidas que se sustentan, entre otros factores, en un conocimiento de nuestra múltiple realidad revolucionaria, y en un quehacer cada vez más riguroso, exacto, hermoso y colectivo. Es posible hablar con orgullo del Teatro Escambray, del Conjunto Dramático de Oriente, del teatro de la comunidad —La Yaya y otros—, y del Teatro de Participación Popular. De igual significación es el experimento consecuente y lúcido del Grupo Teatrova en las provincias de la zona oriental del país.

La Teatrova consiste en proyectar, en integrar a un mismo nivel el teatro —y su palabra hablada— y la canción trovadoresca —y su palabra cantada—. No la música como pretexto o fondo, no la simple referencia, sino la canción como uno de los dos elementos básicos para representar el tema elegido. La acción conductora de las canciones trovadorescas con igual jerarquía que la acción conductora de la palabra hablada, y la interacción continua entre ellas, su modo único de entregar un conjunto.

La Sierra Chiquita, que hemos seleccionado como texto inédito para incluir en este número de la revista, es una creación colectiva donde el monólogo de la actriz y las canciones del trovador se fusionan como un instrumento estético para narrar teatralmente las experiencias de una niña de diez años, en Santiago de Cuba, el 1º de enero de 1959, y contar de la lucha clandestina contra la dictadura y del triunfo de la Revolución. De las referencias al papel de los cuentos para niños, y a varios legados por la literatura universal, se pasa armónicamente a lo nuestro, al tema cubano, a la épica del pueblo. La obra fue construida a partir de los recuerdos de dos de los integrantes del grupo, niños por aquellos años, e interesa a todas las edades; la manera de narrar: textos hablados, canciones y movimientos de gran plasticidad, tiene detrás de sí dos antiguos modos de comunicación, el del cuentero, el del juglar con el público, y

el del trovador con el público; viejos caminos donde uno de los principales cimientos retomado por la Teatrova es su capacidad para crear una rápida corriente con el espectador, para apelar a su imaginación en cualquier plaza o campo. El eje expresivo de *La Sierra Chiquita* gira alrededor de ese conversar con los espectadores que en el teatro es una de las pruebas de fuego más difíciles, casi nunca lograda en su justo equilibrio, y que la Teatrova ofrece con la magia de la mejor poesía y la naturalidad de un acontecer real.

No puedo dejar de referir una anécdota que sus integrantes señalaron en una de nuestras entrevistas:

Recordamos una presentación el 26 de julio de 1974 en lo que fuera el Cuartel Moncada. Ese día se nos pidió que, después del asalto simbólico que todos los años realizan los mejores pioneros del país, a la misma hora y ruta de los asaltantes del Moncada, hiciéramos un cuento a los niños: *La Sierra Chiquita*; y habíamos calculado que a esa hora ya habría claridad y no pedimos reflectores. Comenzamos en la semipenumbra a las seis de la mañana; habían algunos sobrevivientes del Moncada y muchos niños. Cuando la actriz habló de aquel amanecer del 1º de enero de 1959, amanecer en tantos sentidos, amaneció en el Centro Escolar 26 de Julio. ¿En qué teatro, ni con qué luces se hubiera producido lo que allí ocurrió?

Esa certeza ha permitido el desarrollo orgánico y valioso de la Teatrova, sus miles de espectadores en estos años, pero también lo ha permitido la suma de experiencias profesionales de sus tres fundadores; y hay que decir, como acto de justicia, que cada uno por separado son: Adolfo Gutkin, uno de nuestros más extraordinarios directores, hombre de teatro, que lo conoce integralmente por ser además actor, dramaturgo y teórico; María Eugenia García, una de nuestras mejores actrices, de sólida técnica capaz de deslumbrar a un núcleo campe-



sino y a un inmenso recinto repleto del más informado público urbano, que termina ovacionándola de pie, como ocurrió en la Casa de las Américas; y Augusto Blanca, una de las voces fundamentales de la Nueva Trova cubana, compositor que a partir de un conocimiento musical incorporado sistemáticamente, experimenta para configurar canciones donde melodía y texto son del mundo de la poesía.

El trabajo colectivo de estos tres creadores originó la Teatrova, hoy una de las líneas definidas por donde anda el movimiento teatral cubano, aporte de nuestro teatro al teatro de Nuestra América, método eficaz que responde no sólo a nuestras necesidades sino también a nuestras aspiraciones de un verdadero arte revolucionario, con calidad en lo estético y con certera óptica política e ideológica. Donde llega la Teatrova llega un teatro colectivo, que asume la estética de la participación con un mínimo de recursos y un máximo de eficacia y posibilidades, que busca sus cocreadores en su público y los encuentra en cualquier sitio para, por un camino nuestro dar, inventar y reinventar el teatro.

ENTREVISTA A ADOLFO GUTKIN: TODOS LOS ESPACIOS NOS CONVIENEN Y TODOS LOS PUBLICOS SON NUESTROS COCREADORES

Nuestro grupo Teatrova surgió como resultado de una búsqueda expresiva que iniciamos en el Conjunto Dramático de Oriente, aproximadamente en 1968. Luego de algunos años, desde 1962, durante los cuales, de algún modo seguimos los moldes trazados por el movimiento de teatros independientes del Río de la Plata (medio del cual yo provenía), descubrimos que nuestro trabajo se hallaba afectado de aplicar, un poco mecánicamente, aquellas experiencias.

Santiago de Cuba, pese a ser una de las ciudades más antiguas de América y de poseer un rico patrimonio cultural, (sus

fiestas populares, por ejemplo: el carnaval, son muestra plena de la creatividad de las masas y contienen algunas formas de manifestación ingenua de teatro nacional), carecía de tradiciones teatrales en un sentido clásico. Carecía de teatros, de grupos estables, de actores, de temporadas, de técnicos, de autores, de críticos. En su historia, estuvo presente el teatro, pero en los años a que hacemos referencia, el espectáculo teatral no formaba parte de los hábitos culturales de la población.

Frente a ese panorama, nos propusimos crear un punto de partida: una modesta escuela, un grupo de actores, un local de trabajo (dedicamos largos años a la construcción de esa salateatro), formación de técnicos, de autores. Se trataba de crear un movimiento y de fomentar en el pueblo la afición al teatro, pero eran años poco propicios para la lenta sedimentación que requiere una buena preparación profesional. Fueron los años de la Crisis de Octubre, de los desembarcos de espías y saboteadores, de los ataques piratas, de las constantes movilizaciones militares, de los rápidos y sustanciales cambios de la estructura socio-económica con su repercusión en los hábitos de vida, años de la desertión de los técnicos burgueses, de las bandas de "alzados". Se trataba, en primer lugar, de sobrevivir y luego, de consolidar el primer proceso triunfante de la clase obrera y el campesinado del continente americano.

A nosotros, hombres de teatro, se nos pedía que estuviéramos a la altura de las circunstancias, pero la realidad revolucionaria nos desbordaba a cada instante, la magnitud de las tareas era superior a nuestras fuerzas y conocimientos. Había que poner el teatro al servicio de esa histórica batalla, se nos pedía que participáramos de la forma más vital y concreta, con nuestros medios específicos, en las ingentes tareas de dinamización cultural y profundización de la conciencia revolucionaria del pueblo. La misión consistía en abrir un camino, pero como carecíamos de antecedentes, te-

níamos que replantearnos la misión a cada instante y replanteárnosla en términos de la más estricta artesanía.

Cuando en 1927 triunfa la Revolución de Octubre, Rusia poseía el mejor teatro del mundo (entre otros el Teatro de Arte de Moscú). En su libro *Mi vida en el arte*, Stanislavsky cuenta qué significó la irrupción violenta en su teatro, del nuevo público revolucionario, cuántas tensiones produjo. Cómo el repertorio siempre estaba por debajo de las necesidades y motivaciones del espectador. (¡Y contaban con Gorki!).

En Santiago, si queríamos poner el teatro al servicio de la Revolución, antes que nada había que aprender a hacerlo. No era fácil, en ese contexto cultural y urgidos por la necesidad de resultados. Nos convertimos en escuela-teatro (al revés de lo que suele suceder, los grupos, cuando alcanzan un gran desarrollo, se convierten en teatro-escuela), estudiábamos por las mañanas (los rudimentos del arte escénico) y exigíamos a los actores por las noches como a técnicos experimentados. Los ensayos eran un modo inadecuado de adelantarse a los estudios y se convertían en interminables discusiones. Fatalmente eran una prolongación de las clases matutinas.

Aunque, en algunos aspectos estábamos repitiendo una experiencia, como dijimos anteriormente, el rigor del aprendizaje en ese contexto histórico, dio algunos frutos que hoy ya podemos considerar estables para Santiago de Cuba, al mismo tiempo se creó un repertorio, un estilo de trabajo y una ética.

Nos fuimos haciendo sobre la marcha, por un lado difundíamos rudimentos técnicos (y éramos bastante exigentes), pero por otro, la Revolución nos trabajaba a todos nosotros y hacía madurar nuestra personalidad con perfiles que ni siquiera sospechábamos al comenzar nuestra tarea.

La Revolución nos creó las condiciones de vida y de trabajo indispensables, no eran años muy propicios para la investigación, pero había que hacerla o desa-

parecer. Estábamos convencidos de que la batalla, por decirlo de algún modo, había que ganarla también en el frente de la estética. Había pues que ser rigurosos.

Era una tensión permanente, tanto en los aspectos de pura artesanía y de concepciones estéticas, como en los de las responsabilidades políticas y culturales. Realmente no podía ser de otro modo. En Cuba ningún resultado se podía concebir fuera del contexto revolucionario. No trabajábamos en abstracto para un laboratorio sin compromisos.

Las urgencias de las transformaciones sociales exigían de nosotros progresivas definiciones éticas y la funcionalidad de un instrumento idóneo en las arduas tareas de la lucha ideológica. La realidad se nos iba por delante, cualquier sueño o esperanza anterior se quedaba por debajo. Se concretaba aquel verso de Pedroni: "todo es posible, el corazón lo sabe".

Cuando en 1974 formamos el grupo Teatrova, ya teníamos doce años de experiencias, y se había consolidado el primer punto de partida: existía un grupo, el Conjunto Dramático de Oriente, con sus técnicos, actores, un local, repertorio, una línea de trabajo y un público. Este grupo, hoy, continúa funcionando y en pleno desarrollo.

El grupo Teatrova, desprendimiento del Conjunto Dramático de Oriente, tiene apenas un poco más de dos años de experiencias. En este segundo punto de partida continuamos las investigaciones que habíamos iniciado en 1968 y tratamos de llevarlas a sus más profundas consecuencias.

Veamos algunos aspectos: desde hacía años veníamos notando que la palabra hablada, tal como la utilizábamos tradicionalmente en el escenario (aún se la utiliza así en muchos casos), resultaba insuficiente para expresar las profundas impulsiones interiores del actor en situaciones de alta tensión, los grandes sentimientos humanos, la poesía de determinadas escenas y personajes, el lirismo de ciertos textos.

La palabra nos resultaba un instrumento insuficiente, apenas sobrepasaba el nivel de lo explícito (cuando no tergiversaba su esencia convirtiéndose en pretexto del exhibicionismo personal de actores "dotados"). Tratamos de ir más allá, por rechazo al engolamiento declamatorio, llegamos hasta la negación de la palabra.

Experimentamos, como muchos otros grupos en el mundo, un tipo de comunicación escénica a base de sonidos interjeccionales y onomatopéyicos. Es decir, hicimos un largo y laborioso camino de retorno al origen del lenguaje. Pronto nos dimos cuenta que este lenguaje inarticulado, si bien podía ser útil (experimentalmente) como cauce expresivo, apenas alcanzaba para comunicar tres o cuatro sentimientos primarios: amor-odio - alegría - tristeza, y así; esto resultaba un empobrecimiento, una mutilación del pensamiento y una negación de la cultura. Sin embargo, en la base había algo...

Volvimos lentamente a la palabra, re-descubrimos el valor de esa "envoltura material del pensamiento" según defi-

nición de Lenin. Sin embargo estábamos nuevamente en el punto de partida de nuestra impugnación, el viejo mundo del falso patetismo y la didascalía. Los actores seguían buscando el "tono", ahora con más seguridad y fuerza, y en el lugar de las grandes ideas y sentimientos, volvía a aparecer el "efecto seguro". La vanidad tomaba el lugar del contenido. El espectador podía hasta deslumbrarse, pero seguía lejos de convertirse en el cocreador al que aspirábamos.

A veces, en la búsqueda de lo "natural" (confundiendo naturalidad con naturalismo) poníamos el acento en un tipo de habla callejera, sin afectaciones; pero este rechazo a la afectación resultaba un modo demasiado "gris" y pobre; en la práctica era otra forma de traición a la verdad y un flaco favor a la poesía.

Con el grupo Teatrova iniciamos la búsqueda de una palabra hablada-cantada que satisficiera las necesidades expresivas del actor en las más diversas situaciones, en concordancia con el mundo poético de los textos en cuestión y



con las peculiaridades de cada personalidad creadora.

Esta búsqueda la hacíamos en una dirección diferente a la del teatro lírico tradicional donde la melodía suele ser un fin en sí mismo y la palabra apenas un pretexto de la música. Al mismo tiempo continuamos nuestros trabajos sobre la expresión corporal, de modo que en el actor surgiera ese bailarín subyacente, que permite convertir su cuerpo en instrumento. En ese sentido también trabajamos con ardor.

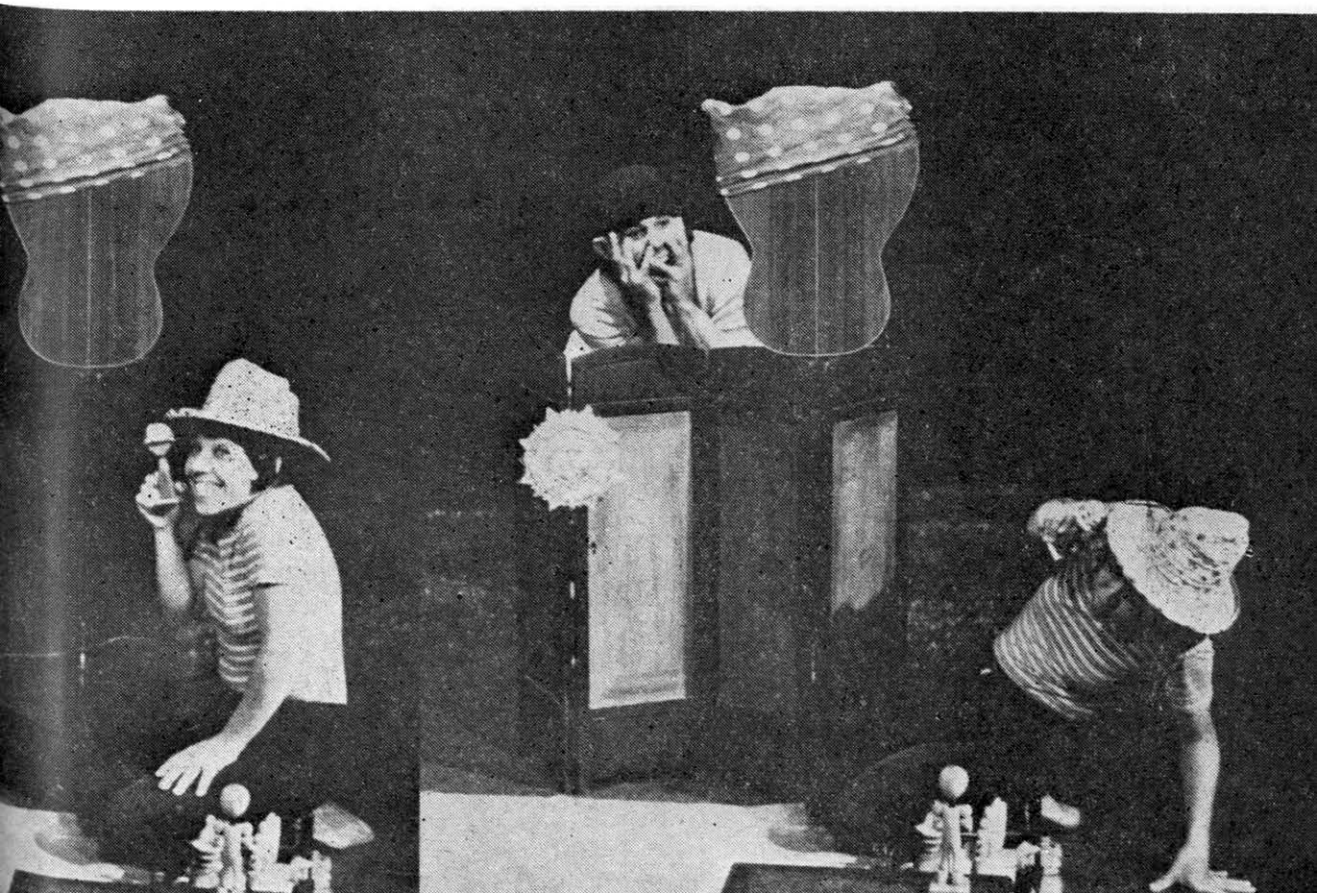
Todo esto nos iba llevando de manera orgánica a un estilo, pero para él carecíamos de repertorio y de antecedentes. Fue así que comenzamos a interesarnos en ese tipo de poesía cantada o canción poética que caracteriza a una de las expresiones estéticas más logradas de los últimos años: me refiero al movimiento cultural surgido alrededor de las experiencias de los jóvenes trovadores cubanos agrupados en el Movimiento Nacional de la Nueva Trova.

Tuvimos la suerte de que uno de sus integrantes, el trovador Augusto Blanca, estuviera con nosotros. Augusto había

comenzado en el Conjunto Dramático de Oriente como escenógrafo y llevábamos muchos años trabajando juntos. La actriz y cantante María Eugenia García, que también había hecho con nosotros sus estudios fundamentales, se interesó en la experiencia y con ellos formamos un grupo. Eramos solamente tres, esto también constituía toda una novedad para un grupo de teatro; pero recibimos apoyo.

Con ellos vamos acercándonos, poco a poco, a esa palabra hablada-cantada de la que hablábamos al principio. En nuestro repertorio se puede ver claramente esa evolución. Hay que tener en cuenta que nosotros constituíamos una unidad profesional de servicios culturales y que tenemos planes que cumplir. Esto se logró. En los dos primeros años de trabajo sobrecumplimos notablemente nuestros compromisos: en un 70% en el rubro de actividades y en casi un 100% en cuanto a espectadores. Realizamos algunos trabajos para la televisión, y la radio.

Nuestro repertorio (que continúa activo) aborda un amplio temario, se dirige



tanto a adultos como a niños. La "Teatrova Infantil" trabaja para niños de 6 a 96 años. Y tratamos, entre otros objetivos, de reflejar en él los sentimientos de solidaridad con la lucha de los pueblos (*La cuestión de Panamá*), de rescatar historias y personajes de la heroica lucha clandestina en Santiago de Cuba (*La Sierra Chiquita*); de abordar la problemática de la plena igualdad de la mujer en un proceso como el nuestro (*La compañera*), de actualizar ciertas tradiciones culturales olvidadas del siglo XVII cubano (*Papobo*) y además, rendir un humilde homenaje a quien se inscribe en nuestra praxis revolucionaria con indeleble vigencia: José Martí (*Los Zapaticos de rosa*).

Precisamente en este espectáculo, al tener que resolver los problemas de un texto martiano no concebido originalmente para el teatro, nos dimos cuenta de la utilidad de la búsqueda antes mencionada: habíamos logrado acercarnos a la atmósfera del autor, sin traicionarlo. La palabra hablada-cantada funcionaba.

Más reciente es *La creación*, una parodia de la historia de la creación de la vida y del hombre, según la Santa Biblia traducida al español. Con ella, queremos reafirmar el carácter de autonomía, de independencia y de autoafirmación del

ser humano. Y lo hacemos utilizando un elemento muy característico de la cultura cubana: el choteo, puesto aquí al servicio de una irreverencia necesaria. Aún es prematuro hablar de resultados, recién ahora es que entramos en posesión del instrumento. Esto apenas puede ser un hallazgo formal o limitado. Hay que seguir trabajando. Estamos perfilando un estilo de trabajo, eso es todo. Aún tenemos que resolver problemas de crecimiento, de repertorio y otros.

Por varias razones nos inscribimos en un movimiento que rechaza las coordenadas culturales de la herencia teatral burguesa, en sus componentes de respuesta a las oscilaciones del mercado que lo hace posible.

No estamos solos, en Cuba socialista existen ya varios grupos, cada uno, con sus características y métodos de trabajo, con sus objetivos propios, trata de dar una respuesta teatral a las exigencias de su medio; podemos mencionar al Grupo de Teatro Escambray, al Grupo de Participación Popular, al Teatro La Yaya, a los grupos de las comunidades de la Agrupación Genética del Este, al Conjunto Dramático de Oriente. Es todo un movimiento que viene gestándose desde hace ya varios años. No es una moda. No nos hemos puesto de acuerdo.



Es el resultado natural de un proceso. De un modo u otro todos estos grupos se inscriben, a su vez, en un movimiento más amplio de teatro latinoamericano, cuya característica principal es la de su participación en las luchas de la clase obrera y el campesinado. De todo esto ha hablado certera y reiteradamente la revista *Conjunto*.

Este teatro en algunos países se le conoce como teatro de agitación, en otros como grupos de creación colectiva.

Este movimiento va pasando de la protesta a la agitación, de la agitación a lo ideológico y de lo ideológico a lo estético, rindiendo frutos expresivos de los cuales puede ser testimonio el abundante material que participa en el Premio Casa de las Américas, los premios de los últimos años y la destacada actuación de diversos grupos en diferentes países.

No tiene nombre específico, pero los grupos se articulan alrededor de objetivos comunes: acelerar los cambios que vienen produciéndose en América Latina (a veces con retrocesos, a veces al precio de mucha sangre), incorporando al disfrute del teatro al campesinado y a la clase obrera, convirtiendo el espectáculo dramático en instrumento de lucha. Las necesidades y motivaciones de

este nuevo público y las condiciones de trabajo, van generando nuevas concepciones, repertorios y técnicas expresivas.

Si hay posibilidades de algún aporte al teatro latinoamericano, no hay que esperar que éste surja de los cenáculos (colonizados culturalmente por los polos de atracción de moda: París-Londres-Nueva York...) sino de estos grupos que, continuando la más noble tradición de nuestra cultura, tratan de asumir la realidad y de tomar partido en este gran proceso por la segunda y definitiva independencia de nuestros pueblos. Es interesante señalar la actitud general de estos grupos respecto a mostrar nuestra verdadera historia, tantas veces falseada en los manuales oficiales de nuestras escuelas públicas.

Son muchos los motivos por los cuales estamos convencidos de que este movimiento ganará también la batalla en el plano de la calidad artística. Y ya hay pruebas de ello en diferentes grupos. Lógicamente la maquinaria burguesa tratará de "recuperarlos" o hacerlos desaparecer, pero eso es ya otro problema.

Con nuestro grupo Teatrova sucede que nuestras funciones se parecen un poco a lo que deben haber sido aquellas de la "Commeddia dell'Arte" o a las sesiones



de jazz, porque siempre hay un elemento aleatorio. Cada función es "única"; de algún modo se respetan los textos, pero tanto las actuaciones como las puestas en escena e incluso la música, dependen de múltiples factores.

Estas improvisaciones no alteran el contenido esencial de las obras, por la comprensión que tienen los intérpretes de los objetivos fundamentales de la obra y del grupo en relación con la comunidad en cuestión. Lo que vamos obteniendo no es sólo fruto de las nuevas condiciones de trabajo y de los distintos espacios y públicos, sino que se apoya en investigaciones previas; las peculiaridades en el trabajo del actor, impugnación del espacio tradicional, estudio de la función social del teatro en la nueva sociedad, nuevas concepciones sobre la puesta en escena, rol del creador en el espectáculo, y otros.

El problema principal consiste en el repertorio. En la historia del teatro sucede así, a veces los autores se anticipan a su época, a veces son los actores o directores, a veces es el público el que exige los cambios. Nosotros vamos resolviendo los problemas del repertorio un poco "sobre la marcha". Esa es la realidad.

También participamos en el desarrollo del movimiento de aficionados; en la práctica hemos observado que quienes más nos enriquecemos somos nosotros, las reservas de creatividad del pueblo son infinitas y de allí tomamos muchas de las soluciones "técnicas".

Como hasta hace poco sólo éramos tres —hoy se han incorporado el trovador René Urquijo y el actor José Pascual— se nos decía que tratábamos de resucitar la juglaresca con actuaciones unipersonales y el elemento trovadoresco. Ante todo, no olvidemos que los juglares surgieron por una necesidad histórica y que mantuvieron vivo el teatro durante varios siglos. De todos modos queremos aclarar que no nos proponemos un retorno al medioevo, sino, por el contrario, palpar al ritmo de esta generación de artistas revolucionarios

que sienten sobre sí, quizás como ninguna anterior, la responsabilidad de trabajar por el futuro.

Haciendo un análisis de las condiciones en que tiene que desarrollarse nuestro trabajo, decidimos que para nuestros espectáculos era idóneo emplear estructuras estéticas abiertas, sin impugnar definitivamente el espacio tradicional "a la italiana" o "circular" (estos teatros están ahí, funcionan, el público los visita y no resulta económico derribarlos). A veces realizamos temporadas estables en estos teatros. Tampoco despreciamos las posibilidades (sobre todo didácticas), de los medios masivos de difusión.

Pensamos que en un futuro es posible que los arquitectos construyan espacios escénicos abiertos de múltiples posibilidades, en los cuales el espectador pueda ubicarse donde más le guste y desde donde le sea más fácil participar, físicamente inclusive, en los espectáculos dramáticos.

Claro que esto requerirá una tarea lenta y difícil, se trata de incorporar a las masas al mundo de la cultura artística. No se trata simplemente de locales. Para ello habrá que trabajar, a la vez, desde múltiples vías. Por ahora llegamos a la conclusión de que todos los espacios nos convienen y de que todos los públicos son nuestros cocreadores, lo único que en verdad necesitamos es que nuestros espectadores realmente *deseen* nuestro trabajo; en cuanto al espacio solo es necesario que el espectador vea y oiga bien, la ornamentación es interna. Ser cocreador significa asumir responsabilidades y completar el espectáculo. Cualquier hombre de teatro sabe que esto sucede cuando el actor se "juega", cuando la actuación viene a ser algo así como un acto de vida. Hay que correr ciertos riesgos para que el espectador sienta el teatro como suyo. No se trata de reabrir aquí la polémica: expresión versus instrumento.

No es fácil luchar contra los hábitos de consumidor pasivo que el público ha adquirido durante largos años de manipu-

lación de su gusto, con todos los recursos de la llamada industria cultural.

Nosotros somos un grupo itinerante. Gran parte de nuestro público potencial se encuentra estudiando en las Secundarias Básicas, en el campo, o movilizado en las ingentes tareas de la construcción del socialismo, o en la defensa del país. Es lógico que queramos estar a su lado. Para facilitar nuestra movilización hemos prescindido de casi todos los elementos externos de una representación teatral clásica, apelamos a la imaginación, sensibilidad y motivación del espectador. ¡Como siempre ha sucedido en la historia del teatro!

Solemos llegar a las regiones con una pequeña maleta y una guitarra. Los elementos que nos faltan, generalmente unas sillas, las localizamos en el lugar de la representación. Para resolver nuestros problemas pedimos ayuda a la comunidad. Es el primer paso: su actitud demostrará su motivación.

Hemos descubierto que para que se produzca la magia del teatro, esa tensión dramática entre actor y espectador que constituye su esencia, lo principal es el espectador interesado. No hay nada que interese más que participar, por lo tanto, debe asumir responsabilidades y roles. Desde la mañana, la representación debe ser un "problema" de toda la comunidad.

Cuando no sucede así, cuando el espectador asume una actitud pasiva, sin darse cuenta se queda fuera del juego y no disfruta. Tiene que dar de sí, no sólo debe aceptar las convenciones teatrales que le proponemos: que una silla es una montaña, y una ametralladora, y una cárcel, y un amante imaginario y ¡hasta una silla!

También tiene que sostener el espectáculo según las contingencias. Así, por ejemplo, debe ocuparse de los meches y convertirse en iluminador, si estamos en un albergue cañero. O situarse



entre nosotros y el viento para hacer "de cámara acústica", como nos sucedió en la Secundaria Básica provisional de Mayari Abajo.

A veces una puesta en escena pensada "a la italiana" debe resolverse de modo "circular", como nos sucedió en la playa Las Coloradas de la región minera, donde, además, tuvimos que incorporar un árbol como obligada y funcional escenografía, y desplazarnos sobre la arena.

Hemos hecho algunos descubrimientos, por ejemplo, actuar sobre una cisterna de agua es magnífico para la amplificación acústica, como pudimos comprobar en el albergue para mujeres macheteras, en Tacajó. Antes, cuando salíamos de gira con los espectáculos "terminados" y con miles de objetos, sentíamos que el espectáculo se deterioraba a cada función y que al volver al teatro había que reensayarlo todo o bajar la obra de cartel, ahora estas soluciones de "campaña", nos divierten y además nos enriquecen. Podemos llegar a cualquier parte, aunque no trabajamos de "cualquier forma".

Ya dijimos que el espectador debe asumir sus responsabilidades. Hemos comprobado en la práctica que nada puede impedir que se haga teatro, pero esto no significa que rechacemos la técnica, no somos propagandistas del atraso. Tampoco compartimos el criterio simplista que ve al espectador urbano como

a público aburguesado o indiferente. Si hay problemas en las temporadas estables se debe a la falla de otros mecanismos, la culpa no la tiene el público. El no está reñido con la cultura.

Este es el espectador que nosotros nos encontramos en las escuelas, en las fábricas, en los talleres. Es el mismo pueblo en diferentes roles y situaciones. Cada espacio tiene sus leyes, eso es todo.

Estamos seguros de que el teatro cubano contará en poco tiempo con todos los adelantos de la ciencia y de la técnica de la industria teatral, pero esos recursos externos nunca podrán reemplazar el interés por ver y sentir la vida a través del arte del actor.

Aunque la técnica momentáneamente pueda deslumbrar y se desarrolle hasta el refinamiento, no debe usurpar el sitio del actor, por el contrario, debe ponerse a su servicio.

De no ser así, se tergiversaría la esencia del teatro por otra vía y obligaría a los verdaderos artistas a comenzar de nuevo. El teatro es un lugar de diversión, como dice Brecht, pero de una diversión especial, como la que se puede experimentar en un laboratorio del comportamiento humano. Se trata del placer de la política y de la posibilidad de reflexionar y actuar sobre la historia, mediante los mecanismos del placer estético.

LA SIERRA CHIQUITA

**Creación colectiva del Grupo
Teatrova**



El escenario a cámara negra, al fondo una pantalla cinematográfica en la cual se proyectarán vistas fijas apropiadas. A uno de los costados, sentado, el trovador. En el centro una silla de madera de espaldas al público. Otra silla en el costado contrario al del trovador. El espectáculo comienza con una conversación con los niños (y adultos) presentes, se explica que ésta es una obra para niños de 6 a 96 años. El que habla se bautiza a sí mismo de "telón de boca". A continuación el trovador da un recital que termina con la canción El Velero, tema introductorio de la obra.

TROVADOR.

(Canta.) Ahí llega el velero
que ya nos viene a buscar
y en su mástil, el del centro
está naciendo una flor.
Ahí llega el velero
vamos, de prisa, a subir
por el puente hasta cubierta
que el viento sopla del sur.
Vamos, que al mar le crecen
rizos blancos
y a las velas,
les da el viento,
les da el cielo,
les dan ganas de correr.
Vamos: ¡Leven el ancla!
Vamos: ¡Suelten amarras!
Vamos: ¡Ojos abiertos!
Vamos: ¡Grita el Capitán!
Vamos: ¡Grita el Capitán!

ACTRIZ.

(Entra por el otro costado tarareando el tema final del Velero, lleva un pañuelo de gasa fina en la mano. Danza y canta muy contenta. Al terminar la frase se para frente al público y tira papelitos de colores que forman una nube a su alrededor y sobre los niños. Se apoya en la silla del centro.) ¡Oh! ¡Hace muchísimo tiempo que la Teatrova quería trabajar para los niños, porque los niños son lo mejor de la vida!

(Danza y canta, el trovador la acompaña con la guitarra.) Nos costó decidírnos, porque para trabajar para los niños hay que ser verdaderos artistas y nosotros teníamos miedo de no estar a la altura. Pero queríamos comunicarnos y nos preguntábamos: ¿A ver?, ¿qué es lo que más les gusta a los niños? ¿Qué es? **(Los niños responden, la actriz improvisa según las respuestas, finalmente continúa más o menos así.)** ¿Y los cuentos? ¡Ah! También a los niños les gusta que les hagan cuentos, porque los cuentos son juguetes que no se rompen nunca. ¿Verdad?... **(Vuelve a cantar y a danzar utilizando el tema del "Velero").** Y así fue que comenzamos a leer muchos libros de cuentos para niños; y leímos cuentos de los hermanos Grimm, y de Andersen; fábulas de Esopo y de La Fontaine; viejas leyendas andaluzas!

(El trovador toca cante jondo, la actriz zapatea.) ¡Y árabes! **(La actriz se lleva el pañuelo a la cara como un velo musulmán. Gira alrededor de la silla, ríe invitando a los niños a burlarse de aquello.)** ¡Cuentos de mariposas que hablan, de sirenas que se convierten en espuma,

El Pequeño Príncipe

(FRAGMENTOS)

Augusto Blanca

This musical score is for a piece titled "El Pequeño Príncipe" by Augusto Blanca, consisting of fragments. The score is written for piano and voice. It is organized into two columns of staves. The left column contains piano accompaniment, while the right column contains the vocal melody. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). There are also repeat signs and first/second endings marked with "I" and "II". The score is presented in a clean, black-and-white format, typical of a printed musical manuscript.

y de brujas! **Se encarama grotescamente sobre la silla cubriéndose la cabeza con el pañuelo, grita.)** ¡Que vuelan por las noches en sus escobas de paja! **(Ríe nuevamente.)** También conocimos historias de los indios taínos, leyendas de nuestro continente, de cuando los indios vivían felices antes de la llegada de los españoles con sus barcos y sus balas. Y así: anduvimos por ríos mágicos **Al mismo tiempo que habla describe el río con el pañuelo.)** que no vienen en los mapas. Supimos de animales que hablan, de viejecitos que hacen milagros y de hadas maravillosas que convierten las calabazas en carrozas. **(Hace el efecto con el pañuelo.)** ¡Y bellas durmientes! **(Se cubre el rostro.)** ¡También conocimos la historia de un pequeño príncipe que vivía en un asteroide lejano, y cuidaba una rosa y domesticaba a una zorra. Y este cuento nos gustó tanto, que hasta le hicimos una canción y todo. ¿Cómo era Augusto? **(Entre los dos tratan de recordar la canción, finalmente se acuerdan.)**

TROVADOR Y ACTRIZ.

(Cantan entre los dos; por momentos la actriz danza y realiza juegos escénicos con el pañuelo. Por ejemplo: se le ve cultivando la rosa del pequeño príncipe. Acaricia al pañuelo como si fuera la zorra. Camina como el pequeño príncipe haciendo descubrimientos sabios. Se pasea por su asteroide, etc.)

Fabulando

Retoando

Anda de aquí para allá

Musitando

Pregonando

que al fin su mundo encontró

que somos nosotros mismos

el sitio que idealizó

que en cada tejado cuelgan

pedazos de sus estrellas

que su flor se multiplica

en cada rostro infantil

y es que el pequeño príncipe

ha vuelto

y es que el pequeño príncipe

ha vuelto...

(El trovador continúa la canción, tarareándola.)

ACTRIZ.

Y todos estos cuentos nos gustaban, pero ninguno hasta el punto de inspirarnos un tema para la teatrova infantil. **(Ambos recuerdan aquellos días decepcionantes.)** Hasta que un día... **(La guitarra acentúa la tensión.)** estando en la vieja ciudad de Manzanillo, ciudad llena de encantos y misterios, cargada de historias y leyendas; y cuando visitábamos un edificio muy bello, que es como un palacio, donde hay muchos cuadros y música y por donde todos los días circula un río de niños que abren sus ojos asombrados ante la magia del arte, y donde la Revolución creó un maravilloso centro cultural. Nos encontramos con que la ciudad había organizado un homenaje a su poeta, un poeta que amó mucho a la Revolución, a los obreros, y a los niños. ¿Y ese poeta se llamaba? **(Espera respuesta.)** ¡Navarro Luna! Y en ese homenaje la banda de Manzanillo, con sus músicos muy elegantes y sus instrumentos dorados, tocó de repente el Himno del 26 de Julio.

Tonada 6 Santiago

Augusto Blanca

This musical score is for a piece titled "Tonada 6 Santiago" by Augusto Blanca. It is presented in two systems, each containing a piano accompaniment and a vocal line. The piano parts are written in G major (one sharp) and 2/4 time. The vocal parts are in treble clef, also in G major and 2/4 time. The score consists of 16 measures in total, with 8 measures per system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system shows the beginning of the piece, with the piano accompaniment starting on a whole note and the vocal line entering on a half note. The second system continues the melody, featuring a triplet of eighth notes in the vocal line at measure 15. The score concludes with a final whole note chord in the piano part and a whole note rest in the vocal part at measure 16.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment with sustained chords.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a long note and a quarter note. The bass staff contains a harmonic accompaniment with sustained chords.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment with sustained chords.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a long note and a quarter note. The bass staff contains a harmonic accompaniment with sustained chords.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment with sustained chords.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment with sustained chords.

Seventh system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment with sustained chords.

Eighth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment with sustained chords.

Ninth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment with sustained chords.

(La actriz y el trovador cantan juntos algunos fragmentos del Himno. La actriz marcha y toca unos platillos imaginarios. Termina en el centro frente al público con la frase "¡que viva la Revolución!".) Y ese himno sonó de un modo... que nos trajo recuerdos de cuando el triunfo de la Revolución en Santiago de Cuba. (En este momento, en la serie de diapositivas que hemos ido viendo se introduce el tema de la ciudad de Santiago de Cuba, es necesario utilizar fotos de los años 1957 y 1958; hasta este momento las diapositivas utilizadas pueden haber sido alusivas a los temas que se han ido tocando o composiciones abstractas, pero todas en colores. A partir de un momento dado, que se indicará, las diapositivas serán en blanco y negro.) Por aquellos días la gente salía a la calle y el himno se escuchaba por todas partes. Y los niños queríamos aprenderlo rápido para cantarlo también. Y por un lado se escuchaba el comienzo y por otro el final y todo al mismo tiempo y... (La actriz y el trovador cantan, cada uno por su lado, estrofas diferentes del mismo Himno prosigue la actriz mirando al trovador.) Y entonces nos dijimos: ¿Por qué no hacemos un cuento con las historias de esa ciudad heroica que se llama Santiago de Cuba? ¿Eh?

El trovador introduce el tema de la canción Santiago.

ACTRIZ.	Santiago es una ciudad muy antigua
TROVADOR.	(Cantando.) Santiago que día a día se jugaba
ACTRIZ.	¡Muy bella!
TROVADOR.	(Cantando.) Sus sueños mejores en las cuatro esquinas.
ACTRIZ.	Y su gente...
TROVADOR.	Lo mismo en fondo oscuro de la sombra
ACTRIZ.	¡Diamante puro! (Sale de escena.)
TROVADOR.	(Solo, cantando.) Lo mismo en el falso oculto del vestido y haciendo proclamas en sótanos húmedos. Logrando despertar nuevos corazones dispuestos a la pólvora dispuestos a la búsqueda de un nuevo color de un nuevo color de cielo.

Entra la actriz trayendo dos tacitas de café, llega hasta donde se encuentra el trovador, le deja una tacita a él, bebe unos sorbos de la suya, canta unas estrofas a dúo con el trovador y luego va a sentarse a la silla del otro costado, utilizándola como balance, con el pañuelo se abanica, dando una imagen muy típica de la ciudad.

TROVADOR.

(Continúa cantando.) Santiago:

tus callejones

paso a paso

lo recuerdan.

Santiago:

nómbrame alguno

que no escribiera

tu historia.

Nómbrame alguno

en que no se haya

escuchado, alguna vez

aquel petardo de las nueve.

Nómbrame alguno

que nunca sintonizara

aquel programa

en la habitación del fondo:

La actriz se para de un modo combativo sobre su silla, cruzándose el pañuelo sobre el pecho, como si fueran cananas, canta a dúo con el trovador.

TROVADOR Y

ACTRIZ.

"¡Aquí Radio Rebelde

desde la Sierra Maestra"!

"¡Aquí Radio Rebelde

desde la Sierra Maestra"!

ACTRIZ.

Santiago es una ciudad suspendida entre el mar y las montañas y sus historias verdaderas parecen cosas de leyenda. **(Va hacia el centro, retoma la actitud inicial de narradora.)** Yo vivía cerca de la bahía, en la falda de una loma que llega hasta la fábrica de cemento. **(Díapositivas.)** A eso de por ahí le decían "La Chivera", porque había un lomerío... y una casita por aquí, otra casita por allá... ¡Había que ser un verdadero chivo para treparse por ahí! **(Ríe. Se levanta, describe utilizando todo el escenario.)** A cuatro puertas de mi casa vivía una enfermera que tenía dos hijos. El varón se llamaba Arsenio, pero en el barrio le decían Arsenito. ¡Era un indiecito con una sonrisa tan linda! ¡Se reía con toda la cara! ¡Y tenía unas espaldonas así; bueno le ganaba a todos los muchachos! En la esquina había un servicentro, frente había una bodega y en la punta de la loma había un colegio; por ahí vivía un hombre que después se hizo chivato y andaba todo el día con sus chancletas de palo y su gorrita metiéndole miedo a la gente. ¿Ustedes saben qué cosa era un chivato?... Bueno, ¡después vamos a hablar de eso! **(Sigue desplazándose para describir.)** Mi casa era muy grande, con un patio de tierra pulido de tanto barrerlo, y crecían matas de cañandonga, de plátanos, de cocos; había una mata de anón manteca que daba unos anones ¡así! **(Señala.)** De veras: ¡Así! **(Ríe.)** ¡En el traspatio, cerca del muro, crecían lianas! **(Gestos de colgarse de las lianas, utilizando el pañuelo.)** ¡Y mi hermano y yo jugábamos a los indios y a la selva! **(Gritos infantiles.)** ¡Por las noches, antes de la tiranía, jugábamos con los niños del barrio, al puesto, a las prendas! **(La actriz baila haciendo una rueda, mientras canta, acompañada por el trovador, quien también canta.)**

ACTRIZ Y
TROVADOR.

Quisiera ser tan alta

como la luna

¡Ay, ay, ay, como la luna!

Para ver los soldados
De Cataluña
¡Ay, ay, ay, de Cataluña! (Ríen.)

ACTRIZ.

Pero aquellos días felices duraron poco tiempo **(Transición.)** Un día la ciudad perdió sus colores y sus cantos. **(Las diapositivas cambian a blanco y negro; cesa la música.)** Y comenzó el mal olor. Los mayores decían que era de los cadáveres insepultos. Eran días de encierro y de silencio. Y las calles desiertas, como en una ciudad muerta. Y silencio; siempre silencio. **(Va hacia un costado, asustada.)** ¡Y de repente, el ruido de una microonda y gritos y tiros! **(Pausa.)** Y de nuevo el silencio, interminable. Aprendí a vivir de oído, y a leer lo que pasaba en las calles por la cara asustada de mi abuela. Cuando empezaban los tiroteos, nos metíamos las dos debajo de la cama. **(Se oculta, arrastrándose, debajo de la silla del centro.)** Y nos quedábamos quietecitas con los ojos fijos la una en la otra: **(Avanza hacia primer plano apoyándose en los codos.)** la lucha contra la tiranía había comenzado **(Se arrastra como un guerrillero, finalmente se va incorporando.)** y a mi barrio le pusieron "La Sierra Chiquita", porque por allí siempre había combates. Mi casa era muy rara, el frente daba para calle A, pero el fondo, el fondo daba para calle 11, o sea, como a cuatro o cinco cuadras de allí. Por eso cuando algún muchacho del 26, al escapar de la policía, saltaba al patio de mi casa, **(Repite la acción saltando desde la silla y corriendo como entre muros y farallones.)** corriendo un poco y saltando farallones, aparecía por la Alameda o por otro sitio distante. **(Camina con las manos en los bolsillos y silbando, como un muchacho del 26 escapado de la policía.)** Como si se lo llevara una alfombra mágica o Pegaso, el caballo volador. La consigna era no tener perros, o tenerlos amarrados; y dejar las puertas abiertas, entrejuntas, para que en caso de peligro los muchachos del 26 pudieran entrar nada más que empujando. **(Da la vuelta a la silla y entra a una casa como una luchadora clandestina en una casa desconocida.)** "¡Señora, oiga! ¿Me podría dar un poquito de agua?" **(Ahora como la dueña de casa.)** "Como no m'hijito, pasen. ¿Quieren un poquito de café?" **(Pausa.)** "Por qué no se cambia de camisa, ésa está manchada y los pueden descubrir." **(Tanto la actriz como el trovador se miran las camisas, en el lugar donde suelen ocultarse las pistolas.)** Y cuando pasaba el peligro. **(Transición, como la luchadora clandestina.)** "Bueno señora, muchas gracias, ¡y hasta luego!" **(Saludan y salen. Retoma el rol de narradora.)** Porque hay que decir que todo el mundo estaba en contra de la tiranía, aunque de eso no se hablara. **(El trovador da golpes en la guitarra. La actriz inmediatamente se mete debajo de la silla, mientras habla.)** Un día, las microondas se detuvieron cerca de mi casa y empezaron a golpear con las culatas en la puerta de la enfermera. **(Pausa.)** ¡Y vimos cómo Arsenito, el hijo de la vecina, cruzaba el patio a medio vestir y desapareció! **(Sale de debajo de la silla.)** después nos enteramos que se había ido para la Sierra Maestra. Mi tío trabajaba de noche y nosotros lo esperábamos siempre en el corredor de la casa. **(Coloca la silla frente al público, en primer plano, utilizándola para marcar el corredor, la puerta, etc.)** Teníamos un miedo, porque él llegaba tan tarde, como a las 9 de la noche, solo. Y por ese barrio... **(Se para, señala hacia un costado.)** Un día mientras esperábamos a mi tío, vemos descender por la punta

de la loma a un muchacho seguido por una microonda. El ruido de las microondas era algo espantoso, había algunas que tenían unos tigres pintados, y los que iban dentro tenían fama de ser más feroces que los tigres. Vimos a aquel muchacho, se acercaba, venía empapado en sudor y tan pálido que parecía estar despidiéndose de la vida; como si pensara **(Interpreta al muchacho.)** “Ya tiran. Ahora es que van a tirar”. Los guardias gozaban con su miedo y lo seguían al paso; entonces, cuando ya estaba cerca de nosotras, mi tía se levantó, lo abrazó y sin que nadie la viera le dió una llave y le dijo: **(Abrazando al muchacho.)** “Evelio, cómo te tardaste, y nosotras sin poder entrar porque te llevaste la llave... **(Comentarios con el público de lo difícil de la situación.)** El muchacho abrió la puerta siempre vigilado por los guardias **(Da vuelta la silla y se introducen en la casa observando a los guardias.)** y entramos. **(Pausa todos se miran.)** Él no se sentó, nos miró solamente, nadie dijo nada. Después le señalamos por dónde escapar **(Va hacia el fondo del patio y le enseña al muchacho.)** ¡y desapareció! En aquellos meses del año 58 la situación se puso tan tensa que Batista para lograr algo hubiera tenido que bombarbear Santiago de Cuba y hacerla desaparecer, como hacía con los pueblecitos de la Sierra Maestra, porque todo el mundo estaba en su contra. Los cines y los parques estaban desiertos, las escuelas cerradas, no había televisión... los apagones eran constantes ¡y la escasez!... recuerdo que nada más que tomábamos atol y sopa de quakers... **(Gesto desagradable)** ¡Y ese quakers! Por todas partes tiros persecuciones, carreras. Los casquitos mataban por matar, por hacer puntería; mataban hasta al que no estaba en nada, imagínense cuando cogían a un muchacho del 26... el mal olor se hizo insoportable. ¡Tenía que pasar algo! **(Pausa, transición.)** Y se escuchaba: **(Se agacha y manipula una supuesta radio mientras emite sonidos de interferencias.)** “Aquí Radio Rebelde, con sus cadenas Indio Azul, Indio Apache... y a mí me gustaba eso... Nosotros teníamos dos muchachos del 26 escondidos en el cuartico del fondo; no podían salir para nada. Cuando ellos sintonizaban Radio Rebelde nos decían a los niños: “hagan bulla, hagan bulla”.

La actriz y el trovador improvisan un ritmo de guaguancó, él con la guitarra y ella haciendo ritmo, con las manos mientras baila como arrollando, cantan a dúo.

**ACTRIZ Y
TROVADOR.**

Batista Presidente
Chaviano Coronel **(Bajando la voz, cómplices.)**
¡Mi abuelo cruzó un puente
pidiendo de comer! **(Ríen.)**
Batista Presidente
Chaviano Coronel
(Lo que sigue en tono de denuncia.)
¡Mi abuelo cruzó un puente
pidiendo qué comer!

ACTRIZ.

(Toma conciencia del peligro de haber sido sorprendidos haciendo eso.) Y eso para evitar que las microondas se dieran cuenta de que los muchachos estaban escuchando. Por Radio Rebelde sentíamos que la libertad estaba cada vez más cerca. Poco después los muchachos se alzaron y pudieron combatir, uno de ellos se llevó para la Sierra un cuchillo grande de pescar que era de mi abuelo! **(Transición.)** Y así llegamos a fin de año. Las navidades pasaron como un cuchillo. En aquella época se usaban los arbolitos, pero nadie hizo un arbolito, me

acuerdo bien; era la consigna: 0 - 3 - C - ¡Cero compra - Cero Cine - Cero Cabarets! Muy de cuadra en cuadra se veía un arbolito... y daban unas ganas de quemarlos, porque todo el que hacía arbolitos era batistiano seguro, o vaya uno a saber... a lo mejor eran revolucionarios y estaban despistando... ¡pero daban una rabia! Es que se torturaba tanto; se decía: "¿Tú sabes a quién cogieron preso? ¡Al hijo de Antonia!" **(Como otra madre.)** "¿Y tú sabes para dónde lo llevaron?" **(La anterior.)** "¡Para el Sim!" **(Pausa. Como narradora nuevamente.)** Y nos entraba un frío... porque el Sim era la muerte segura... **(Coge la silla, le da vuelta nuevamente, de espaldas al público.)** y aquel 31 de diciembre fue un día horrible; no por nada especial, era la tristeza de todos los días, pero en un día de fiesta; o sea que era doblemente triste; pero como a eso de las doce de la noche sonaron las campanas **(La guitarra hace las campanas.)** y eso... bueno, la gente se abrazaba y lloraba y pensaban en los muertos; que tal vez en ese mismo momento, en alguna estación de policía... un familiar... un amigo, cualquier revolucionario... **(Piensa en la muerte.)** Aquel 31 de diciembre había un silencio especial, una tranquilidad especial, ahora me parece que era porque no pasaban las microondas. Después de las doce de la noche, como habían sonado las campanas y eso... empezaron a abrirse las puertas de las casas. Primero una, después otra... y a salir los vecinos a la calle, ahora uno... después el otro... y la gente se sentaba... en los quicios, de cualquier forma, de un modo raro... **(Se sienta.)** El bodeguero quiso abrir unas botellas de sidra y se brindó, pero... mecánicamente, de un modo triste... **(Silencio, el trovador bebe, pensativo.)** y los mayores empezaron a hablar de los problemas, de los muertos... después, la gente se fue a acostar, cada uno con sus penas. **(Ella toma la silla y va hacia el fondo arrastrándola, de espaldas al público.)** ¡Y así fue aquel 31 de diciembre en la Sierra Chiquita! **(Pausa. Se sienta en la silla y se acurruca como si fuera su cama de niña.)** Yo no pude dormir. Vi cómo entraban las primeras luces del día... Y un gallito que cantaba por aquí... **(Lejano.)** "kikirikí..." y otro que le contestaba... y así iba avanzando el amanecer por mi ventana; como siempre. **(La actriz se pone de pie.)** ¡De repente empecé a oír portazos y ruidos en la casa de al lado, y algún grito! ¡Era muy temprano, pero se notaba que había pasado algo porque se hablaba en voz alta en todas las casas y en la calle! ¡Era como si la tierra estuviera temblando! Pero nadie sabía nada, eran rumores, hasta que salimos todos a la calle y finalmente escuché: **(Va hacia el frente, grita con gran emoción.)** "¡SE FUE BATISTA. TRIUNFÓ LA REVOLUCIÓN!" **(A partir de este momento las diapositivas a color. Pausa.)** Y la gente se reía y lloraba y cantaban y no lo podrían creer. ¡Y lo volvían a preguntar y a escuchar y no se podía creer! **(Se encarama en la silla y mira como apoyándose en una ventana.)** ¡Cómo cambió la ciudad! **(Salta hacia la calle y realiza movimientos agitados de un lado para otro.)** ¡La gente se tiró para la calle y aquello fue una locura; fueron horas de locura, y ataques de risa y de llanto, carreras! **(Vuelve a subir a la silla.)** ¡La gente se abrió y dijo lo que tenía guardado desde hacía mucho tiempo... hasta palabrotas! **(Ríe)** ¡Aquello era tan lindo...! ¡Con palabras no se puede expresar! **(Va hacia el frente, como si anduviera con la multitud.)** Era... ¡un mar! Con la tiranía todo se había apagado y ahora... Y el Himno del 26 por todas partes, ¿te acuerdas? **(Se dirige al trovador**

y cantan algunas estrofas del Himno 26 de Julio, pero cruzadas.) La gente sintió la obligación de llenar las calles, querían hacer algo, ayudar a Fidel... ¡acabar con todo! **(Vuelven a cantar algunas estrofas cruzadas del Himno del 26.)** Y empezaron a salir los autos, las motos, las bicicletas; a sonar los claxons, los timbres **(Imita sonidos de claxons, autos, etc.)** todo lo que hiciera ruido, pitos, matracas... ¡como en un carnaval! Y las muchachas salían vestidas de 26 de Julio, con falda negra, blusa roja y algo blanco. Y mi tío salió para la calle con un revolver aquí... **(Se señala en la cintura.)** ¡y yo me sentía tan orgullosa de que mi tío fuera un revolucionario!... Y para los niños todo estaba permitido, ¡al fin podíamos salir a la calle y entrar a casa de los vecinos y hablar! Ah, y jugábamos a los rebeldes: **(Gesto de tirar con ametralladora.)** ¡Pa! ¡Pa! ¡Pa! ¡Pa!... **(Canta y hace una rueda similar a la anterior, utiliza la misma melodía de "Quisiera ser tan alta, etc.")**

¡Quisiera ser rebelde
para combatir!
¡Ay ¡Ay ¡Ay! ¡Para combatir!

Pausa, transición, junto al trovador entonan una melodía muy suave, la actriz dirá los textos siguientes intercalándolos con la melodía. Esta escena es muy suave, como en cámara lenta.

ACTRIZ.

Y al mediodía... **(Canta.)** empezaron a llegar los rebeldes a la ciudad... **(Canta.)** traían unas barbas... **(Canta.)** de todos los colores: negras, rojas, rubias, encanecidas, ensortijadas... **(Canta.)** y algunos no traían barba porque eran muy jovencitos todavía... **(Canta.)** Y los rebeldes... **(Se sube a la silla como si fuera un rebelde en un camión.)** regalaban cosas **(Gestos de entregas.)** Regalaban balas... regalaban brazaletes... **(Tira su pañuelo hacia alguien.)** ¡Regalaban!... **(Se señala el pecho como entregando el corazón.)** Algunos se había hecho collares de semillas. ¡Venían cargados de semillas y de olor a monte! Parecían seres de otro planeta **(Canta.)** parecía... que no caminaran... ¡flotaban! **(Canta.)** Y tenían una pureza en la mirada... una bondad. **(Diapositiva del rostro de Camilo.)** ¡Los niños jugábamos con sus barbas y la ciudad cogió olor a Sierra! Los rebeldes que eran de Santiago empezaron a buscar sus casas. **(Corre hacia un costado.)** Y cuando aparecía un jeep con rebeldes por la esquina, los niños salían corriendo y gritando: ¡Llegó Arsenito! ¡Llegó Arsenito! **(Vuelve hacia el centro como trayendo a Arsenio de la mano.)** ¡Y aquello era un escándalo! **(Sienta imaginariamente a Arsenito en la silla del centro y ella se arrodilla a su lado.)** Y todos entraban con él a su casa, porque sentían que algo suyo había llegado; porque era el hijo de la enfermera, sí, ¡pero era el hijo de todos! ¡Y se colaba café y era la intimidad de una gran familia! ¡Ellos eran los salvadores! **(Pausa.)** Y yo me acordé de cuando Arsenito se había ido para la Sierra por el patio de mi casa y me fui a echarle un vistazo al fondo. **(Va hacia el fondo del escenario.)** ¡Y me entró un carño por ese patio!

(El Trovador imita el ruido de disparos en su guitarra.) Bueno, eran días muy peligrosos porque todavía seguían produciéndose combates; y se escuchaba la voz de Fidel por el radio: "¡Revolución sí, golpe militar, no!" **(Se sienta en la silla, transición al presente.)** Yo no

sabía que tenía todo esto por dentro, porque uno se olvida de las cosas... o cree que se olvida. **(Nueva transición, nuevamente de pie.)** Recuerdo que por mi casa se formó un corre corre: los casquitos se habían agrupado en la escuelita de la loma y... ¡aquellos rebeldes! Con su uniforme verde olivo, sus barbas, sus collares de semillas y sus cabellos flotando en el aire. **(La actriz simula subir una loma dando grandes pasos.)** Subían aquella lomona como si fuera una lomita. Y los tiros les pasaban por el lado y ellos ni se agachaban: ¡Pim! ¡Pam! ¡Pim! **(Corre asustada hacia el interior de su casa, intenta refugiarse bajo la silla como siempre, luego va hacia el patio.)** ¡Yo entré a mi casa y vi que en el patio del fondo los rebeldes habían instalado unos morteros! ¡Arsenito, bueno, el rebelde Arsenio, se había trepado a la mata de cañandonga y desde allí dirigía el fuego de los morteros! Oigan: ¡y mi patio ya no era la Sierra Chiquita, mi patio era la Sierra Maestra! **(Pausa.)** Los casquitos amotinados se rindieron enseguida. Ah, ¿y se acuerdan del chivato? Bueno, lo cogieron vestido de cura, ¡metido en un barril y con el agua hasta aquí! **(Se señala la nariz.)** ¡Se lo llevaron empapado como a un ratón mojado! Y los niños le tiraban piedras y le gritaban: "¡Chivato!" **(Junto al trovador improvisan una conga con el texto de "Chivato", lentamente el tema cambia al Himno del 26 de Julio.)** Recuerdo la voz de Fidel diciendo que no se cometieran excesos, que tuvieran confianza, que la Revolución iba a hacer justicia, que iba a castigar a los asesinos sin cometer asesinatos. Y el himno... siempre... Ah, y las familias salían a buscar a sus hijos, ¡y cuando los encontraban era una alegría! **(Abraza imaginariamente a un hijo.)** Pero también hubo quien fue a buscarlos y no los encontró. **(Transición, corre hacia otro costado.)** "Me dijeron que está por Ferreiro, que entró por Vista Alegre", y allá se iban... ¡Y no estaba! **(Vuelve a correr.)** "¡A lo mejor está por Mar Verde!" Y en Mar Verde tampoco. Y después se enteraban que ayer... que una bala... que un descuido... y el triunfo de la Revolución también tuvo sus lágrimas. El dolor de los que a las mismas puertas del triunfo no pudieron disfrutar plenamente la dicha de la victoria. **(Pausas.)** Y yo... que ahora soy actriz, por la Revolución. Y que hace muchísimo tiempo quería hacerles un cuento a los niños y que con los compañeros de la Teatrova reunimos temas y buscamos libros, quería que ustedes supieran cómo vivió aquellos días tan gloriosos, una niña que entonces tendría la edad que tienen ustedes ahora. Y que supieran lo que significa el Himno del 26 de Julio para todos los revolucionarios, y que ahora, con todo el entusiasmo de que seamos capaces, de pie, lo cantemos todos juntos.

CANTAN TODOS.

El pueblo de Cuba
sumido en su dolor se siente herido
y se ha decidido
hallar sin tregua una solución.
Que sirva de ejemplo
a ésos que no tienen compasión **(La actriz declama este texto.)**
Y arriesgaremos decididos
por esta causa hasta la vida
Y ¡Que viva la Revolución! **Termina con
el brazo en alto, en el centro.)**



Pedro Valdés Piña:

**Una voz titiritesca
de Cuba en Colombia**

Ugo Cerda

**Coordinador General de la I Exposición Nacional
e Internacional de Títeres, de Colombia**



Cuando finalizó la presentación realizada por Pedro Valdés Piña, se acercó un amigo y me comentó en voz alta: "Este cubano debe tener alguna fórmula mágica para comunicarse con los niños. No me explico cómo, con recursos tan sencillos y elementales, puede alcanzar resultados tan extraordinarios." Pues mi amigo, sin proponérselo, dio en el clavo. Muchos artistas incapaces de resolver algunos problemas elementales de comunicación entre el niño y el muñeco, "inventan" el niño a su imagen y semejanza. Naturalmente ya sabemos qué resulta de todo eso. Ignoran y desconocen la propia realidad de su público y por eso no le queda otra alternativa que buscar "fórmulas de éxito" que les permitan superar su propia incapacidad creadora. Otros envuelven al títere con una gruesa capa de "técnica" sofisticada en tal grado que no se llega a ver el títere. Son malos copistas y peores creadores. Por eso fueron al espectáculo de Valdés Piña en busca de "fórmulas mágicas" y sólo se encontraron con una extraordinaria demostración de comunicación entre el niño y el muñeco. Seguramente deben estar cavilando sobre el "secreto del titiritero cubano".

Todo este preámbulo es a propósito de otro comentario en voz alta de otro amigo, más incidioso o quizás más honesto que el anterior. Me preguntó el por

qué Pedro Valdés Piña trabaja solo al estilo de un *showman*. Que él veía una contradicción entre el trabajo individual de Pedro Valdés Piña y el espíritu colectivo que animaba todos los niveles de la Revolución Cubana. Que él consideraba que el teatro era una manifestación de equipo y no una plataforma para alimantar "vedettes" o "prima donnas".

Yo encontré acertado lo que decía mi amigo, pero sólo para el teatro. No podemos olvidar que existe una gran afinidad, pero al mismo tiempo una gran diferencia entre el teatro humano y el teatro de títeres. En el primero actúan directamente los actores de carne y hueso. Son entidades individuales que posteriormente se acoplan a un ritmo y a un sistema de conjunto. En cambio en el teatro de títeres existe un mundo de personajes y arquetipos que tienen vida por la acción de la mano de un titiritero. El actor aquí desaparece para dar paso al títere. O sea, por esencia, el teatro de títeres no admite vedetismos de ninguna naturaleza. Y ello sucede aún en el instante en que se combina el trabajo del actor y muñeco. Porque si se inclina la balanza hacia el actor, desaparece el títere y se convierte en teatro de actores.

En el espectáculo de Valdés Piña vimos una auténtica fiesta de títeres, con un didactismo que no huele a lección esco-





lar. Era un libro abierto del títere cubano, donde se mezclaban el juego y la enseñanza, como si siempre hubieran nacido juntas. Todo el mundo se olvidó que era "una sola persona" quien animaba esos muñecos. La sala se pobló de personajes y de figuras. Nadie se acordó de Valdés Piña. A los niños les quedó grabada la imagen de "Ramillete" y de "Petrushka".

Me agrada mucho la presentación de Valdés Piña, porque considero que éste no realiza ningún alarde histriónico, sino que todo lo que hace es en función de los muñecos. Aquí el títere no es un pretexto para el lucimiento personal del actor, como lo hacen algunos artistas de "music hall". Todo lo que hace alimenta y enriquece la dimensión del títere. Y sabemos muy bien que muchos actores de teatro no lo aceptan, para ellos es inadmisibles que un muñeco los reemplace. Por eso, ser titiritero es aceptar un poco el anonimato y la humildad.

Valdés Piña, con su sencillez, su casi candor de niño, su calidez humana, es el prototipo del titiritero que gusta, porque en su trabajo no hay misterios ni fórmulas mágicas que ocultar. Si fuera un mago, Valdés Piña podría decir "nada por aquí, nada por allá". Pero no lo es. Todo lo que hace es a la vista de los niños, sin eufemismos de ninguna naturaleza, de tal manera que todo el mundo siente deseos de participar en el juego titiritesco no tanto porque de pronto se sienta niño, sino porque en todo ello no hay ningún disfraz que convierta al teatro de títeres en un arte solo para "iniciados".

Considero que Valdés Piña es un testimonio actual de ese trashumante del arte, de ese cómico de la legua, de ese geniecillo de Pasamonte que hacía picardías con sus títeres en medio del mundo cervantino. De ese artista popular por antonomasia, perseguido por las clases señoriales, encarcelado, excomulgado, hambriento, paria y truhán de los oscuros siglos medievales. Aquél que convertía sus muñecos en verdaderos "dardos venenosos" contra los reyezuelos y señoritos de la época y eran el regocijo del pueblo reunido en la plaza o en la feria. Y ese artista, la mayoría de las veces actuaba solo. Muchas veces sin retablo, nada ocultaba al público, muchas veces ni su propia hambre. Era el Bululú gallego que trabajaba en los mesones españoles por un pedazo de pan.

Desgraciadamente todo esto es una tradición que nuestras generaciones actuales no conocen y si la conoce, la olvidan. Esta tradición popular del títere debe ser revivida, porque este jirón histórico nos ayudará a comprender más y mejor la auténtica dimensión del títere. Ya el teatro ha regresado al aire libre, ha abandonado las cajas doradas, ha vuelto su mirada a los tiempos de la Comedia del Arte, donde el teatro se hacía y se improvisaba en el escenario, en contacto con el pueblo. Hace falta que el títere recobre esa frescura y esa transparencia que nos hace ver el espíritu del niño y del hombre de pueblo. Y en la hora trágica que vive nuestro continente, hace falta que existan muchos Valdés Piña, porque su voz titiritesca, es la voz auténtica de nuestros pueblos.

Con el párpado abierto

Entrevista con Elvira Cervera



Waldo González López

Fotos: José Rivas

Nacida en Sagua la Grande en una fecha que prefiere no recordar, Elvira Cervera viviría —casi adolescente aún— las desventuras del maestro rural en las caóticas situaciones establecidas por los gobiernos que a la sazón imperaban en la Isla. Porque a pesar de sus mejores esfuerzos, “no bastaba la buena voluntad del maestro cubano”.

Más tarde se iniciaba en la radio. Fue precisamente en la osada emisora “1010” —fundada por el Partido cuando guiados ideológicamente por Carlos Rafael Rodríguez, Juan Marinello y Blas Roca, un breve grupo de intelectuales —Marcos Behmaras, Onelio Jorge Cardoso y Félix Pita Rodríguez por sólo nombrar tres— ayudaron a culturizar al pueblo.

Luego serían novelas radiales y televisadas. Ya en la Revolución —en 1960— gana por oposición la Cátedra de Teatro Infantil en la Academia Municipal de Artes Dramáticas de La Habana. Desde entonces realiza distintas labores, entre otras, editora de Pueblo y Educación, profesora de Metodología de la Actuación Infantil en la Cátedra de Teatro para Niños y Jóvenes de la Escuela de Artes Dramáticas —donde laboráramos junto a esta entusiasta y jovial mujer—. Todo esto sin olvidar la actuación con la que llegó a incursionar incluso en el cine. *Cumbite*, dirigida por Gutiérrez Alea, es otro de los gratos recuerdos de la gran actriz.

38 años en el teatro y 33 en la enseñanza avalan la experiencia de esta sencilla y revolucionaria creadora que ha sido responsable nacional de la Asesoría de Teatro Infantil y Juvenil del CNC, disciplina en la que fungiera como jurado en el Concurso “La Edad de Oro” correspondiente al pasado año.

¿Cuándo y cómo decide ser actriz la adolescente Elvira Cervera en la desgobernada seudorrepública?

No hubo antecedentes en mi familia, típica clase media con gran preocupación por la cultura. Siempre supe que sería

maestra; pero esto de ser además actriz francamente nos sorprendió a todos. La cosa comenzó con un importante acontecimiento familiar: la adquisición de un aparato de radio. Alguna vez alguien reivindicará ese curioso fenómeno que frecuentemente oímos mencionar con elegante acento despectivo: *la cultura radial*. Pueblo de cultura subdesarrollada con un alto porcentaje de analfabetismo, la radio (de la época anterior a la hipertrofia comercial) nos regaló a un Sergio Acebal leyendo la *Vida de las abejas*, de Maeterlinck; a una Enriqueta Sierra, unos Martínez Casado, una Pilar Bermúdez asomándose a la dramaturgia universal; a un Pablo Medina enseñándonos a escuchar la denominada música culta, etcétera. Fue uno de estos programas radiales dirigidos por los Martínez Casado, el que organizó un concurso radioteatral para descubrir y formar valores nuevos. Me presenté como aspirante y triunfé. Más tarde repetí la experiencia en un concurso de mayor envergadura y otra vez resulté triunfadora. Esto me abrió las puertas del profesionalismo y me facilitó una beca de estudios dramáticos con la talentosa actriz Enriqueta Sierra. Paralelamente continué mis estudios de magisterio y ya por siempre fui una actriz que daba clases o una maestra que actuaba.

¿Y qué consecuencia le trajo la nueva profesión?

La profesión y yo crecimos juntas. Nuestras relaciones no fueron siempre idílicas, pero la fidelidad ha sido absoluta. Aun en los años que dediqué al magisterio rural la actriz *que siempre va conmigo* me auxilió en esa labor.

Partiendo de su interés por el teatro infantil, usted escribió la primera tesis cubana sobre esta cuidadosa disciplina. ¿Qué planteamientos son los suyos allí, Elvira?

Aún maestra comencé a interesarme por el teatro infantil. Cuando estudié

Metodología, primero en la Escuela Normal y más tarde en la Universidad, consideré la posibilidad de aplicar lo estudiado a la actuación infantil. La importancia del juego en la vida de todo niño y el indiscutible paralelismo entre "el sí mágico" de Stanislavsky y "el paraíso del como si..." (referido al niño y el juego) del sicólogo Claparede, me decidieron a trabajar en este aspecto, partiendo de una absoluta revisión de los objetivos. No fue el niño actor sino la infinita capacidad de actuación de todos los niños, lo que movió mi interés. De aquí que mis experiencias no se hayan concretado jamás en espectáculo alguno. Mi primer rechazo va dirigido al menor intento de selección: *todos los niños pueden actuar*. Animismo, imaginación, fantasía, habilidad, mutación, son armas comunes que hacen a todos los niños apuestos príncipes encantados, traviesos gnomos, héroes legendarios o bellísimas heroínas. No entenderé jamás que se dirija la actuación infantil con otra óptica que la de los niños. La adulta tabla de valores con su inaceptable aplicación de cánones selectivos, permite agradables espectáculos para disfrute de los mayores, pero desnaturaliza lo esencial de la conducta infantil. En el caso de niños con relevantes condiciones histriónicas, consideramos que la formación básica debe ser la misma, y en los espectáculos infantiles debe tratar de favorecerse este criterio que, desde luego, implica un gran esfuerzo para vencer patrones establecidos...

¿Y luego en la Revolución?

La Revolución Cubana, con su infinita carga de esperanzas hechas realidad, con sus futuros hechos presente, con su enorme porcentaje de ideal devenido cotidianidad, emana de sí compromisos insoslayables: el esfuerzo permanente, la búsqueda incansable, la firme perseverancia en desarrollar cada vez más la profesión que tan tempranamente abrazamos y por la que transitamos con un consecuente afán de servicio social.

Con el párpado abierto

Entrevista con Elvira Cervera



A propósito de su actual labor, díganos las nuevas experiencias, las constantes vivencias con que Elvira Cervera amplía su sonriente corazón cada día

Estamos empeñados en una labor cuya importancia y alcance valoramos en toda su dimensión. Aspiramos a fortalecer cada vez más el vigoroso movimiento de Teatro Infantil y Juvenil que hay en nuestra patria. La constante superación de nuestros realizadores, el enriquecimiento del repertorio y la permanente preocupación de los colectivos por estimular el desarrollo común, hará de los encuentros de Teatro Infantil y Juvenil, tanto provinciales como nacionales, brillantes oportunidades de confrontación en aspectos tan importantes como dirección teatral, técnica de actuación y manipulación, elementos de ambientación, la música aplicada al hecho teatral así como el contenido de las obras del repertorio (análisis). Soldados de un ejército invencible, los veintitrés grupos de Teatro Infantil y Juvenil, que con callada pero firme tenacidad, se esfuerzan cada día en ser merecedores de la confianza que la Revolución ha depositado en ellos, nos permitirán cada vez más, soñar "con el párpado abierto".

Carlos Espinosa Domínguez

ENTREACTOS

un joven dramaturgo dominicano

un pueblo del sur y Los genios.

quince años por un teatro popular y revolucionario

Como una muestra de la dramaturgia dominicana, tan desconocida y poco divulgada en el resto del continente, la Editora de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, publicó en 1976 la pieza *Duarte*, del joven dramaturgo Haffe Serulle. La pieza, en la que se confunden con un hábil manejo y dominio escénico los planos temporales, constituye un homenaje a Juan Pablo Duarte, fundador de la República de Santo Domingo, en el centenario de su muerte. Educado en la Escuela Superior de Arte Dramático y Danzas de Madrid, Serulle es actualmente director del Departamento de Teatro de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, cargo que ocupa desde 1973. Además de esta pieza, ha publicado *Leyenda de un pueblo que nació sin cabeza* (1974), estrenada ese año por un grupo universitario, y tiene inéditas otras cinco: *El Diablo baila con Dios*, *El entierro del rey pobre*, *A y B*, *El mercader de la Vega* en

bloques, rancherías y lugares apartados de México. Además del teatro, sus actividades incluyen peñas folclóricas, cine-clubs y teatro para niños. Su repertorio se ha ido profundizando y enriqueciendo, y de los montajes de obras de Chéjov, Pirandello y Casona, han evolucionado a obras de creación colectiva que abordan problemáticas más actuales: las luchas obreras, la explotación de los campesinos, la matanza estudiantil de 1968. A iniciativa de Los Mascarones se han creado una serie de eventos y festivales que han revitalizado la vida cultural mexicana, dándole un auténtico carácter popular: Espectáculos de Canción Popular Latinoamericana y el Festival Nacional de Teatro de Aztlán, que no ha dejado de celebrarse desde 1970. Sus giras, además, abarcan otros países: Estados Unidos, Francia, con presentaciones en festivales como los de Nancy y los festivales de Teatro Chicarro. En México han obtenido también premios nacionales al mejor actor, al mejor director y al mejor grupo. Una labor artística, en resumen, que significa un serio esfuerzo por darle al teatro un sentido nuevo y revolucionario.

ENTREACTOS

giras y andanzas del señor galíndez

Después de realizar una gira por Colombia, Panamá y Costa Rica, en junio del año pasado, regresó a Caracas el Equipo Payró, de Buenos Aires, que en el mes de mayo se había presentado con gran éxito de crítica y de público en el Festival Internacional de Teatro. Durante todo el mes, se presentaron en la Sala Rajatabla del Ateneo de Caracas, con un repertorio que incluía la pieza infantil *Rajemos, marqués, rajemos*, del dramaturgo argentino Jorge Goldenberg, Premio Casa de las Américas 1975 en el género de teatro, quien a la vez la dirige; y *El señor Galíndez*, de Eduardo Pavlosky, bajo la dirección de Jaime Kogan. Estrenada el 15 de enero de 1973, la pieza de Pavlosky cuenta ya con más de quinientas representaciones, tanto en Argentina como en Italia y Francia, donde participó en el XI Festival Mundial de Teatro de Nancy. Con diálogos obsesivos e intensos, el grupo refleja la realidad vergonzosa de todos los países donde la tortura es instrumento paralelo y oculto del

gobierno. El diario italiano *La Stampa* comentó sobre *El señor Galíndez*: "Es extraordinario todo lo que el texto y el espectáculo logran decir y hacer en poco más de una hora, para demostrar cómo la tortura transforma en bestias feroces a personas comunes y vulgares." Como planes inmediatos, el Equipo Teatro Payró prepara *Visita a los padres*, de Ricardo Monti, reflexión sobre el poder de fagocitación de las clases altas; *Y he aquí... a la pareja ganadora*, espectáculo en dos jornadas que propone al espectador distintas lecturas sobre la compleja realidad argentina; y *Galíndez-parte II*, los personajes de la primera obra proyectados al presente y a un posible futuro.

nacimiento y el nuevo canto de la maría

Aquí la conocimos durante su estancia en La Habana, como miembro del jurado de literatura para niños y jóvenes del Premio Casa de las Américas 1975. En aquella oportunidad, los cubanos tuvimos la suerte de disfrutar de sus condiciones artísticas, en un re-

cital de canciones latinoamericanas que ofreció en una sala habanera. Y ahora nos llegan noticias de las nuevas actividades de esta magnífica teatrística argentina: después del desmembramiento en dos colectivos del Libre Teatro Libre, María Escudero se unió al grupo Nacimiento, conjunto compuesto por cuatro jóvenes músicos profesionales, para con ellos recorrer el continente y cantarle a las luchas populares y al mañana luminoso que se aproxima. Por eso, en sus espectáculos no hay tristeza ni pesimismo, sino optimismo y alegría contagiosa. Con la incorporación de María, los artistas del grupo Nacimiento han enriquecido su labor, integrando a la música y a la poesía, el teatro y el humor. Entrevistada al respecto por la revista colombiana *Alternativa*, María Escudero declaró: "El humor en nosotros, como en Brecht, sale de las condiciones de la lucha contra el fascismo. Con el humor criticamos, por ejemplo, el machismo en las rancheras, mostramos el ridículo de las viejas instituciones. Con los números de teatro ampliamos el campo de la realidad que cubren las canciones, como en el cuadro de los soldados en Viet Nam."

ENTREACTOS

Antes de presentarse en agosto de 1976 en Colombia, el colectivo artístico había trabajado en Perú y Ecuador, visitando estadios, escuelas, sindicatos, aldeas y salas, y recogiendo material para nuevos espectáculos. El recorrido incluyó también a Venezuela, Panamá, Centro América y Europa. Interrogada sobre nuestro país, la actriz expresó: "Para nosotros, como para todos los nuevos artistas, Cuba es la estrella, el futuro que todos queremos."

puerto rico: trabajo teatral y militancia política

Coincidiendo con un aniversario más del 25 de julio, fecha en que los imperialistas yanquis convirtieron a Puerto Rico en una colonia norteamericana bajo el título engañoso de "Estado Libre Asociado", el Partido Socialista Puertorriqueño organizó un programa radial en San Juan en homenaje al 23 Aniversario del Asalto al Cuartel Moncada, en el que tomaron parte, entre otros, José Luis Ramos, María Quiñones y la conocida actriz boricua Iris Martínez. Entre otras

cosas, Iris expresó: "En Cuba se perdió un combate, pero se ganó la guerra, y hoy el pueblo marcha feliz hacia su destino. Comparando la situación actual de Cuba y Puerto Rico, declaró: "He ahí dos sistemas opuestos. Uno que defiende y perpetúa los derechos de unos pocos privilegiados sobre los de la mayoría trabajadora. Y otro, el socialista, donde el poder es realmente de los trabajadores y los derechos que se garantizan son los de la mayoría." Iris ha realizado también otras actividades en el campo teatral: ha ofrecido conferencias sobre *La función social del teatro* y *El teatro en Puerto Rico*, tanto en su país como en los Estados Unidos. Actualmente, prepara un espectáculo teatral individual sobre textos poéticos de autores latinoamericanos, así como una charla sobre Teatro Político.

I festival de teatro popular latino- americano

Separados geográficamente de sus pueblos, pero unidos a ellos, al mismo tiempo, la co-

munidad latinoamericana de New York —puertorriqueños, colombianos, ecuatorianos, dominicanos, peruanos, argentinos, chicanos...— significa un mundo similar a Nuestra América, con sus mismos problemas y aspiraciones. Organizado por los grupos latinoamericanos que funcionan allí, se celebró en esa ciudad norteamericana el I Festival de Teatro Popular Latinoamericano, entre el 5 y el 15 de agosto de 1976, con la participación de más de diez grupos de todo el continente. El objetivo básico del evento es el de romper el aislamiento en que se encuentran esos conjuntos en relación al movimiento de teatro popular de América Latina, y desarrollar su labor social y política. Entre otras actividades, se ofrecieron charlas y conferencias que dictaron, entre otros, Santiago García y Enrique Buenaventura, se ofrecieron películas y en el Nueva York Shakespeare Public Theatre se presentaron, así como en comunidades y prisiones del estado, las obras y grupos que tomaron parte: *Guadalupe, años sin cuenta*, creación colectiva del Grupo La Candelaria (Colombia); *Introducción a la historia II*, creación colectiva del Grupo

ENTREACTOS

Informe (México); *Tropicópera*, creación colectiva del Grupo Zumbón (México); *Philippe y la revolución*, creación colectiva de Los Trashumantes (Panamá); *La pulga*, creación colectiva de La Rueda Roja (Puerto Rico); *Mesa peleada*, de Julio Ortega, por el Teatro Universitario de Trujillo (Perú); *El huracán Neruda*, de Pedro Mir, por Antillas (Rep. Dominicana); *Ursula de los de abajo contra los estafadores y ¿Qué mueve a Papaito?*, creaciones colectivas del Maso Transit Street Theater (Estados Unidos); *El teatro Urbano anti el Bicentennial Special*, creación colectiva del grupo chicano Teatro Urbano; *Qué encontré en Nueva York*, creación colectiva del Teatro 4 (Puerto Rico). Los organizadores del festival esperan estabilizar el evento y ampliarlo a otros centros del país. Por otra parte, en el mes de junio se celebró en la misma ciudad la I Muestra de Teatro Popular Puertorriqueño en Nueva York, actividad preparatoria del encuentro al que nos referimos anteriormente, y que contó con grupos como el Teatro Jurutungo, el Teatro de Orilla, Los topos, el Lexington Avenue Express y el Grupo Guazábara.

del t n p para los niños del Perú

Además de sus programaciones para adultos, el Teatro Nacional Popular, grupo peruano que dirige el destacado teatrista y dramaturgo Alonso Alegría, desarrolla desde 1973 una importante labor para los niños. El trabajo se inició con un equipo que integraron la socióloga Carolina Carlessi y Ruth Escudero, Ana María Izurieta y Paula Van Ginneken, expertas en expresión corporal, quienes realizaron una investigación acerca de los intereses del niño peruano. La investigación se realizó en una escuela primaria y en un taller de creación infantil. Vino luego una etapa de evaluación y búsqueda, para determinar el contenido y la forma de la obra que crearían. Surgió así *Biombo*, una pieza en forma de collage que narra y propone la creación de un periódico hecho por y para los niños, que fue puesta en varios lugares del Perú. El trabajo más reciente del grupo infantil del TNP es *Se están marchitando las flores de mi sombrero*, una invitación a los

pequeños espectadores para que participen en "el juego de inventar; un juego entretenidísimo donde se aprenden tantas cosas". Una obrita, en fin, que, como se dice en las notas al programa, "es de los niños que nos enseñaron a hacerla; de los que, como tú, van a verla; de todos los que son como tú y como ellos: niños y peruanos; flores de un mismo sombrero..."

carta y aclaración

Nuestro prestigioso colaborador Ricardo Roca Rey nos ha hecho llegar una carta, desde Lima, donde reside, con muy honrosos conceptos sobre nuestra revista, los cuales agradecemos profundamente. En esa carta nos expresa, también, una preocupación que compartimos y trasladamos a los lectores. En el valioso trabajo sobre "Los orígenes del teatro en el antiguo Perú" (Conjunto 29) de nuestro distinguido amigo, en las reproducciones de dos pinturas rupestres (pág. 7), fue omitida la leyenda correspondiente a la de abajo, que debió ser: "*Pintura rupestre gala: la llaman el pequeño brujo. Re-*

ENTREACTOS

presenta unos bisontes perseguidos por un cazador con cabeza de bisonte. Se encuentra en la caverna de *Les trois frères*, en el Departamento de Ariège, al sudeste de Francia". La leyenda, pues, que aparece en la revista corresponde sólo a la pintura rupestre de arriba, es decir, a la roca de Quelqatani, en el Perú.

voces y cantos de un pueblo cautivo

La cantata escénica *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, del poeta chileno Pablo Neruda, fue estrenada en el Teatro Félix Azuela, de Ciudad México, bajo la dirección de Merino Lanzilotti. La pieza, que se presentó para el público azteca durante los últimos meses de 1976, se desarrolla en California, adonde arriban los emigrantes latinoamericanos en busca de mejores condiciones de trabajo; Murieta encarna al héroe rebelde que se opone a las injusticias y a la explotación de los terratenientes yanquis. El espectáculo, que auspiciaba el Consejo

Nacional de Cultura y Recreación para los Trabajadores de México, constaba de tres actos, e incorporaba narraciones, bailes y canciones folclóricas, con coreografía de Rodolfo Reyes y música de Leonardo Vázquez. Por otra parte, en el mes de octubre se presentó en el Teatro Amadeo Roldán, de La Habana, el espectáculo teatral *Chile: poesías y canciones cautivas*, basado en textos escritos por los luchadores de la Resistencia Chilena en la clandestinidad o en los campos de concentración. Auspiciada por el Comité Chileno de Solidaridad con la Resistencia Antifascista y dirigida por la destacada actriz chilena Shenda Román, la obra se presentó con el objetivo de mostrar al público cubano una faceta desconocida del quehacer clandestino de ese país latinoamericano, cantos y poesías de combate de un pueblo cuya lucha prepara la victoria decisiva. El grupo está integrado por quince aficionados chilenos entre los que hay estudiantes, obreros y amas de casa. Como montaje inmediato, se preparan para el estreno de la obra de Neruda en Cuba.

solidaridad teatral con chile

El movimiento teatral universitario ha alcanzado en Venezuela, como en otros países del continente, un auge considerable. Recientemente, hemos recibido materiales acerca de la labor que viene realizando en ese país el Teatro de la Universidad de los Andes, Mérida. Dirigido por Ildemaro Mujica Oropesa, este conjunto ha desarrollado en los últimos meses una activa labor de solidaridad con el pueblo chileno: para ello ha montado *Volcanes sobre el Mapocho*, del dramaturgo venezolano César Rengifo, *Marijuana*, del chileno Sergio Arrau, y el espectáculo de creación colectiva *Chile no está solo*, los que ha presentado en diferentes lugares del estado. Este trabajo, sin embargo, es mucho más amplio, y también incorpora, por ejemplo, la obra *Juego de niños*, del autor chileno Jaime Silva, con la cual ha iniciado una serie de presentaciones en colegios y barrios marginales. Para finales de 1976, pensaba estrenar *La maestra*, *La autopsia* y *La tortura*, piezas breves comprendidas dentro de *Los papeles*

ENTREACTOS

del infierno, del destacado teatrista colombiano Enrique Buenaventura. Por otra parte, anunciaba el montaje de *Sitiadores sitiados*, adaptación teatral de un cuento del narrador cubano Antonio Benítez Rojo, publicado en el número 88 de la revista *Casa*.

rengifo: del teatro y la pintura al cine

Con una duración de media hora, en blanco y negro y 16 mm., el equipo cinematográfico del grupo venezolano El Triángulo ha logrado recopilar en 1976 un material filmico dedicado al destacado dramaturgo y pintor César Rengifo, uno de los más importantes de Venezuela. En el documental, Rengifo aparece en sus dos facetas creadoras: pintando y dirigiendo algunas de sus obras teatrales. El autor de *Lo que dejó la tempestad*, y otras piezas, ha obtenido numerosos premios en su país, tanto por su labor pictórica como dramática. En 1975, viajó a Cuba como jurado del género de teatro del Premio Casa de las Américas. En el número 22 de *Conjunto* publicamos los textos de sus obras *La sonata del alba* y *Una*

medalla para las conejitas. La Casa de las Américas publicará próximamente un volumen con varias obras de César Rengifo, selección y notas de Francisco Garzón Céspedes. Como otro dato que pone de manifiesto el creciente interés que se aprecia en otros países por la obra del artista venezolano, nos ocuparemos de las próximas traducciones de obras suyas al francés y al rumano. De Radio Canadá recibió Rengifo la solicitud para traducir la pieza *Las torres y el viento*, que será llevada a la radio dentro de un programa llamado "Teatro las Américas". Se le pidió, además, una compilación de sus obras dramáticas, con el propósito de transmitir las en el futuro. Por otra parte, a fines del año pasado en Rumania se puso en circulación la traducción al rumano de *Lo que dejó la tempestad*, realizada por el profesor Paul Alen Georced, especialista en literatura latinoamericana.

teatro para obreros

En la década del sesenta, surgió en Venezuela un incipiente movimiento de teatro para

obreros, desarrollado por estudiantes universitarios y trabajadores. Yorlando Conde, profesor de teatro y Sonia Viamonde, profesora de danza, fueron, entre otros, los que iniciaron esta labor que, después de realizar una intensa actividad en los barrios, liceos y universidades del país, decidieron dedicarse por completo al trabajo artístico con los sindicatos. Ya en 1972, los grupos alcanzaban una cifra considerable, por lo cual se pudo celebrar la Primera Conferencia de Teatro de los Barrios. En la actualidad, estos conjuntos forman parte de la Federación de Grupos de Teatro de Venezuela, creada en abril de 1976 por iniciativa de César Rengifo e impulsada por otros teatristas e intelectuales de Venezuela. El trabajo fundamental del grupo Teatro para Obreros se desarrolla en estrecha colaboración con los sindicatos y agrupaciones revolucionarias. Fueron ellos precisamente quienes le proporcionaron un patio techado, que se convirtió en el local de ensayo de los artistas. Hasta la fecha, han montado cuatro espectáculos de creación colectiva acerca de los problemas de los obreros: los mismos son llevados por locales sindicales, barrios po-

ENTREACTOS

pulares, y centrales obreras. La participación de los espectadores viene dada a través de los foros, en los cuales no sólo señalan aspectos positivos y negativos de las piezas, sino que expresan criterios acerca de la problemática tratada por los artistas. Otro aspecto de la tarea emprendida por el TPOS son las excursiones culturales con los trabajadores, organizadas conjuntamente con los sindicatos. En ellas no sólo proporcionan un medio recreativo, sino que además presentan sus obras de teatro, tanto a los niños como a los adultos y promueven la discusión de sus problemas. En la Conferencia Internacional de Teatro del Tercer Mundo, celebrada en Caracas del 20 al 24 de abril del año pasado, se leyó una ponencia sobre el teatro de los barrios, lo que evidencia la importancia de esta labor que en ese sentido se viene realizando.

una publicación que agradecemos

Hemos recibido los números 11, 12 y 13 de la revista *Carta*, que publica el grupo Chimpete Chámpata (Dirección de Cul-

tura, Universidad de Zulia. Maracaibo, Venezuela), que se dedica al trabajo para los niños. En la dinámica y útil publicación, aparecen los textos de algunas de las obras escritas individual o colectivamente por los integrantes del grupo venezolano, así como materiales tan valiosos como *Historia de un caballo que era bien bonito*, de Aquiles Nazoa, un texto teórico del pedagogo soviético Antón Makarenko, así como noticias y comentarios sobre el movimiento de teatro para niños en Venezuela. Queremos destacar asimismo la reproducción de dos trabajos de autores cubanos: "Qué debemos contar a nuestros hijos", de Blas Roca, miembro del Buró Político del Partido Comunista de Cuba y presidente de la Asamblea Nacional, y "A los niños que lean la edad de oro", de José Martí, patriota, escritor y autor del libro más importante que se ha escrito para los niños latinoamericanos.

cuba: talleres de dramaturgia e instituto superior de arte

Como una forma práctica de promover y estimular la crea-

ción dramática entre los escritores cubanos, y basándose en la experiencia de los talleres literarios que desde hace varios años funcionan en todo el país, la Dirección Nacional de Teatro y Danza creó en abril de 1976 los Talleres de Dramaturgia. En estas agrupaciones masivas, que acogen no sólo a teatristas y dramaturgos, sino además a estudiantes y obreros con inquietudes teatrales, los miembros coinciden una vez al mes, bajo la dirección del asesor técnico, para leer, analizar y discutir las obras que se presentan, así como para leer otras piezas y materiales sobre el teatro cubano y universal. Estos talleres buscan la vinculación estrecha de los jóvenes creadores con el movimiento teatral de la región, asegurándoseles así la posibilidad de que sus obras puedan ser montadas. Por otro lado, en septiembre del año pasado comenzó sus actividades docentes el Instituto Superior de Arte, vieja aspiración de los artistas y profesores cubanos. El Instituto viene a cubrir la necesidad de graduados de arte de nivel superior, en las especialidades de Música, Artes Plásticas y Artes Escénicas. Todos los cursos tendrán una dura-

ENTREACTOS

ción de cinco años, requiriéndose para su ingreso el nivel de preuniversitario, así como aprobar los exámenes de selección. La matrícula del curso recién iniciado alcanza más de doscientos alumnos. En la facultad de Artes Escénicas, se estudiarán, entre otras, las especialidades de Actuaciones, Dramaturgia, Dirección Teatral y Teatrología. El ISA cuenta con la colaboración de los especialistas de más alto nivel que existen en nuestro país, y con la valiosa ayuda de algunos profesores soviéticos. El doctor Mario Rodríguez Alemán, que desde hace casi treinta años labora en la docencia universitaria, es el rector del nuevo centro educacional.

estrenos cubanos en las salas habaneras

El retablo de Maese Pedro y Chicherekú, por el Teatro Nacional de Guíñol, y Ernesto, por el grupo Teatro Político Bertolt Brecht, han sido los estrenos más recientes que se han ofrecido al público en las salas y teatros de la capital. Con El retablo de Maese Pe-

dro, Fabio Alonso, su director, se propuso realizar un espectáculo teatral completo. Para ello, se incorporó a la obra de Manuel de Falla el entremés *El juez de los divorcios*, de Cervantes, así como algunas canciones populares recogidas por García Lorca. Acerca del montaje, declaró Fabio: "No debe esperarse que presentemos una ópera para títeres. Nuestro grupo realiza lo que Falla pide en el libreto, pero como actores, no como cantantes líricos. Sin que esto signifique que se haya vulnerado la partitura, ni que se haya bajado el tono". Con la puesta en escena de *Chicherekú*, Pepe Carril, junto a Guido González del Valle, vuelve a incursionar en el mundo de la mitología y las tradiciones culturales africanas. Sobre varios relatos africanos recogidos en Cuba, ha creado una historia que posee el encanto y la gracia de los cuentos que el pueblo crea, y que demuestra que "no hay cuento sin verdad". Ningún género ha sido tan comercializado y prostituido por los mecanismos capitalistas como el género policial. Un ejemplo muy elocuente al respecto lo hallamos en el record maratónico de *La ratonera* en una sala londinense. Gerardo Fernández, el au-

tor de *Ernesto* y de *Ha muerto una mujer*, la primera obra policial de tema revolucionario de la dramaturgia cubana, le ha dado un tratamiento nuevo y, a partir de su experiencia como escritor del programa *Sector 40*, lo ha convertido en un arma al servicio de la Revolución. *Ernesto*, dirigida por Liliam Llerena, refiere la historia de un agente de la contrainteligencia cubana que logra infiltrarse en las filas enemigas, y de ese modo, desbaratar sus planes contrarrevolucionarios. Por la apertura que propone, es un paso importante del teatro cubano y un reconocimiento a la labor de estos héroes anónimos y desconocidos que han entregado su vida "sin que el pueblo supiera que quien moría allí no era un mercenario sino un revolucionario".

una experiencia de solidaridad teatral

En uno de los números anteriores de *Conjunto*, nos referíamos brevemente a *Ven siendo*, obra de creación colectiva del Grupo Experimental Latinoamericano (GRUTE-

ENTREACTOS

LA), que aborda el tema de la Revolución Cubana tomando como punto de partida el año 1961. En esta ocasión volvemos a la obra con motivo de la inclusión del texto en la publicación bimensual *Sobre teatro*, que edita el grupo Cali. En una breve nota, se explica que el trabajo de elaboración del libreto y de la puesta en escena llevó al grupo dos años aproximadamente. Valiéndose de diferentes materiales, desde periódicos y revistas hasta el cuento *Casa sitiada*, del escritor cubano César Leante, emplearon las improvisaciones analógicas, hasta culminar con el estreno de la pieza, en septiembre de 1976, en el Sindicato de Empresas Municipales de Cali, bajo la dirección de Danilo Tenorio.

Festival y Prórroga

El diario *Prensa Libre* de Guatemala, dio a conocer la siguiente información: "Por todo el mes de diciembre en curso (1976) será prorrogado el XIV Festival de Teatro Guatemalteco, según acuerdo de la Universidad Popular y del Comité Organizador.

Esta disposición se basa en el éxito que han alcanzado las distintas representaciones y ante la demanda del público que no ha visto las obras y desea verlas. Entre otras de las obras que serán escenificadas durante la temporada extraordinaria que anuncia el Comité Organizador del Festival, están *Torotumbo*, de Mi-

guel Angel Asturias, y *Mr. John Tenor y yo*, de Manuel Galich, dos piezas teatrales que han merecido los mejores comentarios de prensa." *John Tenor y yo* fue publicada por Conjunto en su número 28.

Premios a Latinoamericanos

En Madrid, dos autores latinoamericanos obtuvieron en 1976 el Premio Teatral Tirso de Molina. El peruano César Vega Herrera, por su obra *¿Qué sucedió en Pasos?*, el primer premio y el venezolano Edilio Peña, por su pieza *Los pájaros se van con la muerte*, el segundo premio.

